

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Diplomová práce

2018

Ondřej Štarman

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Prvky propagandy v normalizačním seriálu Chlapci a chlapi

Diplomová práce

Autor práce: Ondřej Štarman

Studijní program: Mediální studia

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

Rok obhajoby: 2018

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 4. 5. 2018

Ondřej Štarman

Bibliografický záznam

ŠTARMAN, Ondřej. *Prvky propagandy v normalizačním seriálu Chlapci a chlapi*. Praha, 2018. 110 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Rozsah práce: 175 850 znaků

Anotace

Diplomová práce se zabývá televizní produkcí v období osmdesátých let v tehdejší Československé socialistické republice, konkrétně se zde analyzuje seriál *Chlapci a chlapi* (1988) režiséra Evžena Sokolovského. V teoretické části se čtenář seznámí s teorií propagandy a jejími typy. Dále je představen pojem diskurz a přístupy k diskurzivní analýze. V závěru teoretické části se práce věnuje dobovým kontextům seriálu, představují se pojmy normalizace a přestavba. Stručně je také popsána teorie výstavby příběhu. Práce si v praktické části klade za cíl odhalit předpokládaná zakomponovaná propagandistická sdělení v seriálu. Za účelem potvrdit politické zadání seriálu (vylepšit obraz armády u československé společnosti) autor tato sdělení hledá. Dalším cílem práce je popsat prostředky, jakými bylo sdělení doručeno. Na analýzu samotného seriálu přímo navazuje rozbor mediálních výstupů v dobovém tisku, konkrétně v *Rudém právu* a *Týdeníku ČST*, kde autor hledá příspěvky související se seriálem. Cílem tohoto snažení je nalézt zpětnou formulaci politického zadání, což by opět posloužilo jako důkaz jeho existence. Pro analýzu obsahu seriálu i mediálních výstupů je použita diskurzivní analýza za využití konkrétních přístupů Jamese Paula Geeho a jeho sedmi základních oblastí reality a analýzy ideologie Johna B. Thompsona.

Annotation

The diploma thesis examines television production in the 1980s in former Czechoslovak Socialist Republic, specifically the series *Boys and men* (1988) by director Evžen Sokolovský. In the theoretical part, the reader will learn the propaganda theory and its types. In addition, the concept of discourse and approaches to discourse analysis are introduced. At the end of the theoretical part, the work looks into the context of the series; the concepts of normalization and rebuilding are presented. A theory of a story construction is also briefly described. The work in the practical part aims to reveal the supposedly embedded propaganda messages in the series. The author tries to identify those messages and thus confirm the political assignment of the series (to improve the image of the army in the eyes of the Czechoslovak society). Another aim of the thesis is to describe the means, by which the communication was delivered. The analysis of the series is directly linked to the analysis of media outputs in printed media, namely in *Rudé právo* and *Týdeník ČST*, where the author searches for the series-related articles. The aim of this effort is to find a

formulation of the political assignment, which would again serve as a proof of its existence. In order to analyze the content of the series and the media outputs, a discourse analysis was chosen – specifically the approaches of James Paul Gee and his seven areas of reality and the John B. Thompson's analysis of ideology.

Klíčová slova

propaganda, televizní seriály, vojna, armáda, socialismus, komunismus, normalizace, přestavba, perestrojka, Chlapci a chlapi, Evžen Sokolovský, ČSSR, diskurzivní analýza, ideologie, spartakiáda, Rudé právo, Týdeník ČST, James Paul Gee, John B. Thompson

Keywords

propaganda, TV series, military duty, army, socialism, communism, normalization, rebuilding, perestrojka, Boys and men, Evžen Sokolovský, ČSSR, discourse analysis, ideology, spartakiáda, Rudé právo, Týdeník ČST, James Paul Gee, John B. Thompson

Title

Signs of propaganda in the normalization TV series Boys and men

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval panu prof. MgA. Martinu Štollovi, Ph.D za ochotu trpělivě zodpovídat mé dotazy a nedocenitelnou pomoc při tvorbě této práce.

Obsah

Úvod.....	3
1 Teoretická část.....	5
1.1 Propaganda	5
1.1.1 Hlavní typy	6
1.1.2 Propaganda z hlediska příjemce.....	7
1.2 Ideologie, analýza ideologie.....	9
1.3 Diskurz	13
1.3.1 Mediální diskurz.....	13
1.3.2 Diskurz dle Foucaulta.....	14
1.3.3 Analýza diskurzu.....	15
1.3.4 Pravidla pro analýzu diskurzu.....	16
1.3.5 Využití analýzy diskurzu	16
1.3.6 Geeho sedm základních oblastí reality	17
1.4 Kontexty seriálu <i>Chlapci a chlapi</i>	20
1.4.1 Normalizace	21
1.4.2 Porevoluční vztah k normalizační produkci	25
1.4.3 Období přestavby	25
1.4.4 Seriál <i>Chlapci a chlapi</i>	29
1.4.5 Výstavba příběhu	32
2 Metodologická část.....	36
2.1 Oblast výzkumu	36
2.2 Výzkumný problém a účel výzkumu	36
2.3 Výzkumné otázky	37
2.4 Cíl výzkumu	38
2.5 Aplikace metody.....	38
2.6 Postup při analýze.....	39
3 Praktická část	41
3.1 Analýza děl	41
Díl první – <i>Povolanci</i>	41
Díl druhý – <i>Od budičku do večerky</i>	45
Díl třetí – <i>Tak přísaháme</i>	49
Díl čtvrtý – <i>Nový poručík</i>	52

Díl pátý – <i>Zelené Vánoce</i>	55
Díl šestý – <i>Supermazák</i>	57
Díl sedmý – <i>Zimní zkoušky</i>	60
Díl osmý – <i>Samopal</i>	63
Díl devátý – <i>Trápení</i>	65
Díl desátý – <i>Řádná dovolená</i>	67
Díl jedenáctý – <i>Prověrky</i>	69
3.2 Postavy – ideologický záměr, vývoj, poselství	73
3.2.1 Pozice a úloha žen	80
3.2.2 Kladné postavy	81
3.2.3 Záporné postavy	82
3.3 Další výrazové prostředky	82
3.3.1 Symboly (vlajky, portréty, slogany, značky)	83
3.3.2 Hudba	83
3.3.3 Humor	86
3.4 Poselství seriálu	87
3.5 Dobová reflexe v tisku	89
3.5.1 <i>Rudé právo</i>	89
3.5.2 <i>Týdeník ČST</i>	93
3.5.3 Zjištění	96
Závěr	98
Summary	99
Použitá literatura	100
Teze diplomové práce	107

Úvod

Od tzv. Sametové revoluce brzy uplyne již 30 let, i tak je předrevoluční době věnována pozornost nejen v oblasti odborných textů, jedná se o vděčné téma i pro média. Často se totiž probírá předrevoluční činnost politických či jinak známých osobností. Národní historie má dodnes moc polarizovat společnost.

K tomuto tématu mě přivedlo prohlédnutí současného televizního programu. Nežřídko se v něm objevuje předrevoluční tvorba, seriály nevyjímaje. Netvrdím, že všechny vysílané pořady by byly nějakým způsobem závadné – leckteré počiny kvalitou mnohonásobně předčí současnou kinematografickou a televizní produkci – ale není náročné nalézt v nabídce televizních stanic reprízy seriálů, které byly natočeny na objednávku minulého režimu za propagandistickým účelem. Evergreenem českých televizí je v tomto ohledu seriál Evžena Sokolovského *Třicet případů majora Zemana*¹, či seriál z roku 1977 v režii Jaroslava Dudka *Žena za pultem*, který je výborným příkladem tzv. eskapistické propagandy².

V této práci se budu zabývat posledními roky minulého režimu, konkrétně obdobím tzv. perestrojky – přestavby. Ta byla zahájena v roce 1985/1986 (Kopal, 2016: 9), a díky rozvolnění, které přinesla, ji lze do jisté míry považovat za jednu z příčin nebo podmínek pro události roku 1989. I v této době uvolňování však propaganda neutichala. Budu se soustředit na vojenskou oblast, která měla v politickém režimu vždy specifické místo důležitosti. Pro mladé muže tehdy existovala branná povinnost, která se u mnohých nesetkávala s pozitivním ohlasem. Jedním z cílů filmové tvorby bylo zvrátit dobový trend, kdy se stále rostoucí část mužské populace, které se branná povinnost týkala, snažila vojenské službě vyhnout získáním tzv. modré knížky (Bednařík, 2016: 274). Na podzim roku 1988 tak ČST³ zařadila do vysílání seriál *Chlapci a chlapi*, který sledoval první rok vojenské služby nových branců. Analýza tohoto seriálu tvoří podstatu mé diplomové práce.

Mým cílem je detekovat a charakterizovat propagandistická sdělení zakomponovaná v seriálu *Chlapci a chlapi*, a to pomocí analýzy jak jednotlivých scén, tak seriálu jako celku.

¹ K tomuto seriálu doporučuji diplomovou práci Johany Lehocové *Třicet případů majora Zemana: vybrané ideologické motivy očima mladého diváka* obhájenou v roce 2014 na Masarykově univerzitě (Lehocká, 2014).

² Specifická forma politické propagandy, která využívá médií k odvedení pozornosti od společenských problémů, čímž posiluje společenskou pasivitu a zajišťuje stabilitu systému (Ftorek, 2010).

³ Československá televize.

Pro pochopení a zasazení do dobového kontextu budu v teoretické části prezentovat další filmová díla z doby normalizace, která více či méně vycházela z politického zadání. Výsledkem by měla být sumarizace, jaká propagandistická sdělení byla v seriálu zakomponována, jakými prostředky seriál plnil politické zadání, jaké další způsoby režim k plnění užíval a v neposlední řadě jaká byla dobová reflexe ideologické náplně seriálu. Práce je rozdělena na teoretickou, metodologickou a praktickou část. Podrobněji jsou jednotlivé části představeny v příslušných úvodních kapitolách.

Oproti odevzdaným tezím k této diplomové práci došlo v obsahu práce ke změnám. Na doporučení pana dr. Petra Bednaříka a dr. Jakuba Končelíka jsem ve své práci upustil od v tezích prezentovaných rozhovorů s respondenty, kteří seriál viděli. Cílem této analytické části původně bylo zjistit, zda by propaganda byla účinná i v dnešní době. S ohledem na rozsah této části výzkumu mi bylo doporučeno, abych se ve své diplomové práci soustředil pouze na diskurzivní analýzu seriálu *Chlapci a chlapi* a potvrzení existence ideologického zadání pomocí analýzy mediálních výstupů týkajících se seriálu. Práce se tak může soustředit na propagandu vojenské služby v osmdesátých letech dvacátého století v tehdejší ČSSR tak, jak byla zakomponována do seriálu a dalších podpůrných prostředků (médii).

1 Teoretická část

V teoretické části nejdříve představím teorii propagandy a její typy, a také ideologii a možnosti její analýzy. S ohledem na plánovanou metodu se dále budu zabývat diskurzem a teoretickými přístupy, které by mohly být využity v rámci praktické části. Naváží představením samotného seriálu a kontextů, v rámci kterých vznikl. Konkrétně se budu soustředit na období normalizace a perestrojky (součástí práce je také vymezení těchto pojmů). Dále budu prezentovat principy výstavby příběhu, aby bylo možno určit schematičnost a stereotypnost v situacích i postavách seriálu.

1.1 Propaganda

Pojem prapůvodně vychází z latinského **propagare**, tedy rozhlášovat, rozšiřovat, rozmnožovat. Lenka Čábelová⁴ ve *Slovníku mediální komunikace* prezentuje několik definic propagandy:

- Propaganda je forma persvazivní komunikace, záměrná a systematická snaha o formování představ, ovlivňování a usměrňování citů, vůle, postojů, názorů, mínění a chování lidí za účelem dosažení takové reakce, která je v souladu s úmysly a potřebami propagandisty.
- Propagandu je možné vnímat jako umné operování se stereotypy jakožto stimuly vyvolávajícími požadované reakce. Tento názor uznávali například Walter Lippmann či Leonard William Dobb.
- Dle britského propagandisty Michaela Balfoura představuje propaganda umění přimět lidi utvořit si závěry, aniž by nejprve zkoumali důkazy.
- Dle psychoanalyticky orientovaných badatelů Edwarda Krise či Nathana Leitesa propaganda apeluje na podvědomé struktury osobnosti, na archetypy a kolektivní nevědomí (Reifová, 2004: 192-193).

Práce propagandisty se liší od pouhého podání informace, kdy je ponecháno na příjemci, jak s informací naloží, kdy je mu ponechána svoboda udělat si na věc názor, a to na základě svých životních zkušeností, popřípadě konfrontací s jinými zdroji informace (Vlček, 2018b). Propagandisté často využívají již existujících společenských proudů, jen jim dávají potřebný směr, obsah a cíl. Následně je podle daných potřeb utlumují či naopak

⁴ Je autorkou hesla *propaganda* ve zmíněném slovníku.

zintenzivňují. Propaganda představuje jeden z neúčinnějších prostředků sociální kontroly (Reifová, 2004: 192).

H. D. Lasswell definuje propagandu jako manipulaci veřejným míněním prostřednictvím politických symbolů a také jako řízení kolektivních postojů pomocí manipulace důležitými symboly (Jirák, Köpplová, 2003: 156). Propaganda využívá médií, především pak prostředků masové komunikace. Dochází při tom k vědomé úpravě informací a skutečností. Užívá se prostředků selekce, formulace, zkreslování, falšování atd. Často je propaganda spojena také se specifickou formou zprostředkování, jako je třeba povinný odběr či nedostupnost alternativního zdroje. Může být doprovázena kontrolou reálného účinku ovlivňování, jehož úspěšnost může být podpořena skrytou či zjevnou hrozbou násilím, například ve formě represivního státního aparátu (Reifová, 2004: 192).

Je potřeba zmínit, že propaganda představuje jednu z forem práce s veřejností, má však výrazně negativní konotace. Je nutné ji odlišovat od jiných typů práce s veřejností, jako jsou indoktrinace, komunikační politika, propagace, agitace, reklama, osvěta či public relations (Reifová, 2004: 193).

1.1.1 Hlavní typy

Jirák s Köpplovou vymezili 7 následujících základních typů propagandy:

1. Politická propaganda

- Zaměřuje se na udržení nebo získání politické moci.

2. Ekonomická propaganda

- Představuje ekonomický ekvivalent politického image, je zaměřená na přesvědčení lidí, aby kupovali či prodávali zboží a vyvolávali nebo udržovali důvěru v ekonomický systém.

3. Válečná/vojenská propaganda

- Jejím úkolem je demoralizování nepřítele v době války nebo naopak podpora vlastní morálky, ať už jde o samotné vojsko či obyvatelstvo. Jejím cílem je také získávání spojenců.

4. Diplomatická propaganda

- Představuje specializovanou formu působení zaměřeného na posílení či vyvolání přátelství nebo nepřátelství potenciálních spojenců či nepřátel.

5. Didaktická propaganda

- Jedná se o formu výchovy populace a prosazování společensky žádoucích cílů.

6. Ideologická propaganda

- Tento typ propagandy usiluje o šíření komplexních systémů idejí či náboženské víry. Ideologická propaganda se často snaží působit na emoce a vyvolávat nadšení za účelem násilných změn názorů či přesvědčení. Usiluje o názorovou konverzi jednotlivců či celých společenských skupin.

7. Eskapistická propaganda

- Označuje se za specifickou formu politické propagandy, která využívá médií k odvedení pozornosti od společenských problémů, posílení pasivity a klidu⁵, na rozdíl od aktivního motivování v určitém směru (Jirák, Köpplová, 2003: 157).

Existují i další typy diference. Dle kritéria stupně pravdivosti propagandy se dělí na **bílou**, která respektuje určitá etická pravidla, svým zaměřením jsou u ní předpokládány spíše světonázorové a mobilizační cíle; a **černou**, která operuje s polopravdami, dezinformacemi, skandalizací či fámami (Reifová, 2004: 194). Vlček zmiňuje, že v totalitním Československu existovala pouze jediná propaganda, a to ta řízená KSČ sloužící výhradně jejím ideologickým zájmům. Strana zde vystupovala současně v roli mocenské elity, politické strany a také mediálního vlastníka (Vlček, 2018b).

1.1.2 Propaganda z hlediska příjemce

Existuje mnoho komunikačních modelů, v rámci nichž se řeší úlohy komunikátora a příjemce, směry komunikace a další proměnné, které do procesu mohou vstupovat. Některé modely také rozebírají, jakou aktivitou mohou participující subjekty disponovat.

Z hlediska této práce je zajímavý přístup Stuarta Halla⁶ k problematice v rámci jeho teorie *Kódování a dekódování* představené v esejí z roku 1973 *Encoding and Decoding in the Television discourse*⁷. Velmi zjednodušeně je podle této teorie text produkován komunikátorem na jeho straně zakódován, přičemž zakódování je ovlivněno kulturním a sociálním kontextem. Na druhé straně recipient sdělení dekóduje, je však potřeba myslet na to, že příjemce nemusí sdílet komunikátorův interpretační rámec. V důsledku toho se význam sdělení recipientem identifikovaný nemusí shodovat s původním významem, který

⁵ Tento typ propagandy sehrál důležitou úlohu a posloužil režimu během normalizace.

⁶ Zastupitel birminghamské školy.

⁷ Článek je dostupný také on-line, například zde:

<https://spstudentenhancement.files.wordpress.com/2015/03/stuart-hall-1980.pdf>

byl do textu vložen komunikátorem (Hall, 1980).

Reifová uvádí, že za jednoho z velmi významných producentů významu na straně zakódování jsou považována **masová média**. Masová média slouží k prosazování interpretací korelujících se zájmy společensky dominantních vrstev, v tomto případě vládnoucí strany. Interpretace jsou do mediovaných sdělení vnášena formou preferovaného čtení, což představuje projev hegemonie (Reifová, 2004: 282). Média v podstatě díky tomu mohou prosazovat ideologii vládnoucí třídy nenásilnou formou, bez použití teroru. Stačí jim použití diskurzivních praktik, které napomáhají k utlačování určitých minoritních kultur (Reifová, 2004: 282).

To ale neznamená, že by příjemci sdělení měli vždy pasivně akceptovat, respektive dekódovat text podle plánu komunikátora. Hall uvádí konstrukci tří hypotetických pozic, které příjemce může zaujmout. První pozice je *dominantně-hegemonistická*⁸, kdy se sice ideologie odesílatele nemusí slučovat se zájmy příjemce, přesto je příjemcem zcela akceptována (Hall, 1980: 59). Druhou pozici nazývá *dekódováním podle vyjednaného kódu či pozice*⁹. V této pozici je ideologie ještě také přijímána recipientem, nicméně v některých dílčích otázkách může docházet k neshodě (Hall, 1980: 60). *Dekódováním podle opozičního kódu*¹⁰ představuje poslední variantu dekódování významu. V tomto případě už příjemce ideologii komunikátora neakceptuje, text je na jeho straně dekódován čistě podle vlastního kulturně podmíněného klíče. V důsledku toho se mohou objevovat alternativní interpretace (Hall, 1980: 61).

Producenty propagandy je samozřejmě preferován první zmíněný stav, kdy jsou jejich sdělení bez jakýchkoli úprav akceptována příjemci. Jsou k tomu používány prvky zmíněné v kapitole popisující propagandu. V tomto ohledu zmiňuje Hall ještě pojem preferované čtení. Podle Umberta Eca má většina mediovaných sdělení charakter uzavřených textů, které v sobě obsahují preferované čtení – jakousi formu latentního doporučení autora čtenářovi, jak textu porozumět. Hall to nazývá skrytým apelem na čtenáře, který představuje projev hegemonie, má za úkol minimalizovat pravděpodobnost vzniku alternativních definic reality a v neposlední řadě přispívá k utužování statu quo. (Reifová, 2004: 35-36).

⁸ V anglickém originále dominant-hegemonic position.

⁹ V anglickém originále negotiated code or position.

¹⁰ V anglickém originále oppositional code

1.2 Ideologie, analýza ideologie

Pojem ideologie lze vymezit více definicemi, například v dikci kritické teorie společnosti, zejména marxismu, je na ideologii nahlíženo jako na výraz pro soubor idejí vládnoucí třídy, která legitimizuje svou moc tím, že své partikulární zájmy prezentuje jako univerzální zájmy celé společnosti. Další specifikace považuje za ideologii obecně jakýkoli relativně soudržný soubor představ, hodnot, postojů a názorů, které slouží k výkladu světa tak, aby se jevil jako bezrozporný (Reifová, 2004: 82).

V rámci diskurzivní analýzy seriálu bude potřeba vymezit si přístup, kterým bude možné identifikovat zakomponovaná sdělení a prostředky propagandy podporující ideologii vládnoucí strany. K tomu je možné použít koncept *Thompsonovy analýzy ideologie*. John B. Thompson v rámci analýzy definuje 5 typů modi operandi ideologie, které dále využívají několika základních symbolických strategií konstrukce. Mezi základní cíle patří správné vymezení hodnotového žebříčku a podpora pro zachování statu quo. Názorně je to prezentováno v následující tabulce:

Modi operandi ideologie	Základní strategie konstrukce
Legitimizace	Racionalizace
	Univerzalizace
	Narativizace
Disimulace	Přesunutí
	Eufemizace
	Tropy
Unifikace	Standardizace
	Symbolizace jednoty
Fragmentace	Diferenciace
	Odmítnutí druhých
Reifikace (zvěčnění)	Naturalizace
	Eternalizace
	Nominalizace a Pasivizace

(Thompson, 1990: 60)

Následující popis jednotlivých modů operandi a symbolických strategií vychází ze stran 60-67 v Thompsonově díle *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication* (1990):

1) Legitimizace

Ideologické struktury jsou prezentovány jako ty normální, spravedlivé a morální. Je

vhodné je podpořit.

a. Racionalizace

Tato strategie prezentuje argumenty, které se snaží vypadat obhajitelně a postupně na sebe nabaluje další. Dochází tak k řetězení argumentů. V rámci propagandy hrozí, že řetěz bude příjemcem odhalen jako zkonstruovaný. Cílem je přesvědčit příjemce k podpoře ideologie.

b. Univerzalizace

Aktivita a snahy jedné skupiny lidí jsou pomocí této strategie aplikovány na celou společnost.

c. Narativizace

Aktuální společensko-politické uspořádání je prezentováno jako přirozená část dějin. Je součástí nějakého příběhu, přičemž aktuální stav může být prezentován jako finální uspořádání, ke kterému po celé dějiny společnost směřovala.

2) Disimulace

Tento modus operandi používá ideologie tam, kde není možné použít legitimizaci. Využívá postupů odvracení pozornosti, zlehčování a popírání.

a. Přesunutí

Pozitivní či negativní konotace jednotlivce, skupiny či předmětu jsou přesunuty na jiný subjekt.

b. Eufemizace

Institucím či osobám jsou prisuzovány pouze pozitivní konotace, ty negativní jsou buď zcela pomíjeny, či alespoň zjemňovány a obhajovány.

c. Tropy

Strategie využívající obrazné užití jazyka. Nejčastějšími jsou metafora, metonymie a synekdocha.

3) Unifikace

Unifikace si klade za cíl vymazat rozdíly mezi jednotlivci v určité skupině,

konstruuje jednotu. Každý je členem skupiny.

a. Standardizace

Instituce definované ideologií jsou prezentovány jako standardizované a obecně platné pro celou společnost. Je budován takový náhled, aby vznikl dojem, že zhroucením těchto základních pilířů by nastal chaos.

b. Symbolizace jednoty

Symbolika je připisována konkrétnímu objektu či objektům, ve kterých se soustředí potenciál spojovat společnost. Mohou to být například státní symboly, ale také portréty osobností, slogany či oblečení.

4) Fragmentace

V rámci ideologie je potřeba se vypořádat i se skupinami, které ji ohrožují. Ty nemohou být logicky do společnosti zařazeny, naopak je potřeba tyto skupiny odlišit, kriminalizovat je, zdůraznit jejich rozdílnost, přičemž na rozdíly jsou vázány negativní konotace.

a. Diferenciace

V rámci strategie dochází ke zdůrazňování rozdílů mezi jednotlivci a skupinami. Obvykle jsou vytyčeny hranice akceptované skupiny, aby bylo zřejmé, že rebelující skupina sem zkrátka nepatří.

b. Odmítnutí druhých

Strategie volně navazuje na tu předchozí. Dochází zde ke konstrukci nepřítele a zdůraznění jeho negativních vlastností. Takových, pro které bude nesympatický z lidského hlediska. Bude-li tento člověk nesympatický, pak i jeho názory proti dominantní skupině budou vnímány negativně. Takto vystavěná nepřátelská skupina předkládá dominantní skupině prostor pro svalení viny za téměř jakékoli problémy společnosti.

5) Reifikace

Aktuální dočasný stav věcí je prezentován jako trvalý a jediný přípustný. Je vynechán historický vývoj.

a. Naturalizace

Existence určitých institucí je prezentována jako přirozená a nevyhnutelná.

b. Eternalizace

Zbavení historické podstaty fenoménu tím, že je odstraněn časový kontext. Je prezentován jako trvalý.

c. Nominalizace a pasivizace

Tato strategie manipuluje s důležitostí producenta. Nominalizace jeho důležitost potvrzuje, pasivizace naopak marginalizuje. Příkladem pasivizace může být třeba užití trpného rodu ve větě (Thompson, 1990: 60-67).

1.3 Diskurz

Pojem diskurz je používán v mnohých disciplínách. Jeho význam přitom závisí na metodologii, v rámci které je aktuálně užíván. Gunther Kress popisuje diskurz jako systematicky organizované způsoby výpovědi, vázané na určitá témata nebo oblasti (Kress, 1989, převzato z Reifová, 2004: 47). Veselková popisuje dva základní významy diskurzu:

„1. Text nebo řada textů mluvených nebo psaných. Jednota komunikativní události zahrnující nejen jednotný celek textu, ale i kontextu. Zkoumání především řečové činnosti, ale zahrnuje i činnosti nonverbální, tj. výrazy tváře, gesta, projevy emocí atd.

2. Ve Foucaultovském pojetí je diskurz systematicky uspořádaný soubor výroků o daném předmětu, tématu. Konkrétní podoba vědění, specifický způsob rozumění světu, způsob, jakým se o něčem mluví.“ (Veselková, 2014a).

Dále definuje diskurz například Hoffmannová: „Diskurz se vztahuje k užívání jazyka v interakci a bývá tradičně spojován spíše s projevy mluvenými než psanými. [...] Diskurz zahrnuje v širším pojetí nejen sdělení (text), ale i mluvčího, adresáta sdělení a bezprostřední situační kontext.“ (Hoffmannová, 1997: 8). Z citace vyplývá, že **diskurz tak lze chápat jako fúzi textu a kontextu, v němž je text nabízen**. Důležitou roli hraje také sociální kontext.

Předchozí odstavec představuje důležitý bod pro tuto práci, protože samotná analýza textu bez znalosti kontextu by neumožňovala vypořádat propagandistický přesah sdělení v textu zakódovaných.

Kraus definoval společné prvky, které jsou společné napříč různými přístupy k pojmu diskurz:

- 1) Schopnost přenášet informace.
- 2) Koherence jednotlivých složek – výpovědí a slov.
- 3) Zasazení do konkrétního prostředí a vymezení vztahu k dané skupině příjemců.
- 4) Návaznost na jiné texty (Kraus, 2003: 17).

1.3.1 Mediální diskurz

Jedná se o „dobově a společensky podmíněné konvence spoluurčující průběh tvorby mediovaných sdělení a produktů mediálního průmyslu obecně a očekávání a zvyklosti

spojené s jejich příjmem a užitím“ (Reifová, 2004: 47).

Hlavní rysy mediálního diskurzu:

- 1) Existuje zde napětí mezi veřejnou a soukromou sférou. To se projevuje jednak v oblasti tematické, kdy se celospolečenská témata prolínají s tématy z oblasti volného času, intimního života apod., jednak v oblasti výrazové – objevují se různé variace národního jazyka, od knižního po nespisovný, od úředního po vulgární.
- 2) Společenská či intimní témata převádí na příběhy – inklinuje tedy k personalizaci témat.
- 3) V liberálnědemokratických režimech vnímá příjemce sdělení současně jako občany i jako spotřebitele (Reifová, 2004: 47-48).

1.3.2 Diskurz dle Foucaulta

„Michel Foucault (15. října 1926 Poitiers – 25. června 1984 Paříž) byl reprezentant francouzské intelektuální avantgardy sedmdesátých let, profesor Collège de France, filozof, sociolog a psycholog. Byl také historik filozofie, představitel filozofického strukturalismu a postmoderní filozofie, historik a teoretik kultury.“ (Michel Foucault, 2017). Počátky užívání termínu diskurz jsou spojeny právě s Michelelem Foucaultem a jeho epistemologickými pracemi ze šedesátých let dvacátého století. V těchto dílech uvádí, že v základu každé kulturní nebo historické epochy často působí nevědomý pořádek významů, tzv. historické a priori, který prostupuje jednotlivými popisy světa (Reifová, 2004: 46). U Foucaulta lze identifikovat tři základní významy termínu diskurz. Matonoha je popisuje takto:

- 1) Všechny texty a jazyková komunikace vůbec. Jedná se o nejširší definici.
- 2) Souhrn textů sdílející určitá společenská pravidla výstavby mající společné hodnotové pozadí (např. právní diskurz, učitelský, diskurz marxismu).
- 3) Definice diskurzu na abstraktní rovině jakožto skryté množiny pravidel, princip utváření textů, předem daná schémata a normy, která stojí za konkrétním textovým materiálem a řídí jeho produkci (Matonoha, 2009: 33).

Diskurz jako takový závisí na historickém, kulturním a společenském kontextu, což znamená, že se změnami v těchto oblastech musí nutně docházet i k vývoji diskurzu. V každé společnosti je vývoj diskurzu organizován dle určitých pravidel a procesů. Foucault se snažil zachytit tato pravidla stanovující vznik textů v dané době. Za zdroj těchto pravidel

označuje tzv. diskurzivní formace – zákonitosti všeobecných výpovědí víceméně přijatelných v dané době (Veselková, 2014b). Důležitým aspektem u Foucaulta je role moci. Diskurz je dle něj schopen skrze moc ovlivňovat obsah (vědění, názory), samotné subjekty a jejich identity a vztahy mezi subjekty (Veselková, 2014b).

1.3.3 Analýza diskurzu

Analýza diskurzu společně s konverzační analýzou představuje specifický kvalitativní výzkumný směr, který studuje jazyk jako takový. Poukazuje na fakt, že klíčem k porozumění fungování sociálního světa je jazyk (Hendl, 2016: 281). Analýzou diskurzu je možné rozumět také celou textovou lingvistiku, teorii mluvních aktů, výzkumy psaných textů či promluv. Některá z mnoha pojetí analýz diskurzu míří k charakteristice diskurzivních postupů a praktik při abstrahování od významu a interpretace, jiné pak významy a interpretaci do této charakteristiky naopak zahrnují. Analýze lze podrobit strukturu psaného či mluveného textu, sociální aktivity mluvčích nebo soubor sociokulturních poznatků, které mají mluvčí pro interpretaci k dispozici (Janoušek, 2007: 127).

„Analýza diskurzu se věnuje obsahům konverzace, příslušným tématům a jejich organizaci. Zahrnuje také psychologické jevy jako paměť a kognici jako sociální jevy. Zvláštní důraz přitom leží na konstrukci verzí sociálního dění v různých zprávách a popisech. Analyzují se interpretativní postupy použité v těchto konstrukcích. Tento postup se uplatňuje nejenom na každodenní rozmluvy, ale i na formy dat jako interview nebo zprávy v médiích.“ (Hendl, 2016: 283).

Je potřeba zmínit, že zatím nebylo dokonale ustáleno, co všechno analýzu diskurzu tvoří. Pojmem diskurz rozumíme, že taková analýza se zabývá společenskými praktikami komunikace. Jde o „diskurzivní pole“ komunikačních praktik jakožto společenských aktivit (Hendl, 2016: 283).

Trochu jinou formu diskurzivní analýzy představuje kritická analýza diskurzu. Zdůrazňují se v ní mocenské vztahy a ideologie vytvářené a reprezentované jazykem. To se projevuje v textu tak, že jsou přijímány pouze určité verze pravdy, ostatní interpretace se marginalizují (Hendl, 2016: 283).

1.3.4 Pravidla pro analýzu diskurzu

Jak bylo uvedeno, analýze diskurzu zatím nebyly stoprocentně vytyčeny hranice. Je proto vhodné řídit se níže uvedenými pravidly, jak je popsali Phillips a Jørgensenová:

- 1) Princip spolehlivosti – analýza by měla být vybudována na základě vícero lingvistických znaků.
- 2) Komplexita analýzy – propojení lingvistických znaků s těmi intertextuálními.
- 3) Transparentnost závěrů – výsledky analýzy byly doloženy různými pasážemi textu (Jørgensen, Phillips, 2002: 173).

Potter a Wetherell dále uvádějí tři aspekty, které charakterizují výzkum prováděný za užití analýzy diskurzu:

- 1) Řeč i text jsou sociální praktiky.
- 2) Hledáme procesy jednání, konstrukce a variability.
- 3) Zajímáme se o rétorickou a argumentativní organizaci jazykových projevů (Potter, Wetherell, 1987; převzato z Hendl, 2016: 283).

1.3.5 Využití analýzy diskurzu

Cílem diskurzivní analýzy je zjistit, jak text a promluvy produkují určitou pozici subjektu, a to tak, že se v datech hledají jak explicitní, tak implicitní projevy různých diskurzů. Hendl k tomuto uvádí příkladové otázky, jaké lze klást například při dekonstrukci politických dokumentů:

- 1) „Jaké jsou sociální, kulturní a politické podmínky, které vedly ke vzniku tohoto textu?
- 2) Jaké stopy ostatních textů jsou v tomto textu evidentní?
- 3) Jak konzistentní, koherentní nebo rozporuplný je tento text? Jak se rozpory prezentují?
- 4) Jak jsou lidé, objekty a myšlenky kategorizované? Kdo je zahrnut nebo vyloučen?
- 5) Kdo je považován za normálního, přirozeného a běžného?
- 6) Vyskytují se v textu vynechávky, mezery, mlčení o existujícím?
- 7) Co je prezentováno jako legitimní, nelegitimní?
- 8) Kdo je předpokládán jako primární čtenář textu? Jaké se přijímají o čtenáři předpoklady?

9) Jaké jsou předpokládané sociální efekty textu?

10) Jaké alternativní interpretace textu lze očekávat u různých sociálních skupin?“
(Hendl, 2016: 284).

Hendl zmiňuje zajímavý postřeh – kladení obdobných otázek by v ideálním světě mělo být součástí přijímání jakéhokoli textu, který na příjemce působí v běžných životních situacích, a to v rámci tzv. kritického čtení (Hendl, 2016: 284).

1.3.6 Geeho sedm základních oblastí reality

Kromě otázek prezentovaných v předchozí podkapitole existují další přístupy, které lze při analýze diskurzu aplikovat. Před praktickou částí práce je důležité představit rovněž analytický přístup Jamese Paula Geeho, který v kontextu analýzy diskurzu operuje s tzv. sedmi oblastmi reality¹¹ (Gee, 2005: 17). Gee ke každé oblasti pro názornost přidává příklad a otázku vhodnou při užití diskurzivní analýzy, pomocí které lze danou oblast zkoumat. Vše je volně přeloženo z anglického originálu, konkrétně z kapitoly *Building tasks* na stranách 16-20 (Gee, 2005: 16-20):

1) Přiřazování významu¹²

V životě existují události, které jsou důležité téměř pro každého, jako je např. narození či úmrtí dítěte. V jiných případech je však potřeba užít jazyka ke zvýznamnění určité věci či naopak jejího upozadění. K tomuto účelu v psaném či mluveném textu se používají výrazy typu zajisté, signifikantní, určitě, velmi atd.

Otázka pro diskurzivní analýzu: Jak je tento konkrétní prvek v textu užít ke zvýznamnění či upozadění určitých věcí a jakým způsobem?

2) Aktivity a praktiky¹³

V této oblasti se Gee zabývá vztahem mezi jazykem a aktivitami, které člověk provozuje, kterých se účastní. Jiné výrazy bude používat na oficiální pracovní schůzce, jinak bude vystupovat jako řečník na přednášce, jinak bude mluvit při neformálním setkání s kamarády či rodinou. Jazyk a kontextová situace, v níž je použit, se přitom vzájemně

¹¹ volně přeloženo z anglického originálu „seven building tasks“ (v originálním textu popsáno jako „seven things or seven areas of reality“), v českých textech se dále objevuje také jako „sedm aspektů reality“ či „sedm komponent reality“.

¹² Volně přeloženo z orig. Significance.

¹³ Volně přeloženo z orig. Practices (Activities).

ovlivňují a jedna díky druhé existuje.

Otázka pro diskurzivní analýzu: Jakou aktivitu/aktivity označuje daný jazykový prvek (jak přimět ostatní myslet si, že se daná aktivita právě odehrává)?

3) Identity¹⁴

Jazyk se používá k vyjádření své identity, budu ji přítom v ten daný moment. Můžu používat identitu ředitele na schůzkách, stejně tak se můžu v daný moment chovat jako kolega, či dokonce kamarád. Přítomnost těchto identit je vyjadřována kromě jiného právě také jazykem.

Otázka pro diskurzivní analýzu: Jakou identitu/identity jazykový prvek stanovuje? Jak jsou identity přiřazovány k ostatním a jak to pomáhá řečníkovi ustanovit jeho vlastní identitu?

4) Vztahy¹⁵

Zde je na jazyk nahlíženo tak, že pomocí něho signalizují, jaký vztah mám, chci mít nebo se snažím mít s příjemcem sdělení, případně jinými účastníky komunikace (o kom se mluví). Pokud po někom něco chci, můžu ho slušně poprosit, či mu to můžu rázně přikázat. Tím dávám najevo svůj postoj k němu.

Otázka pro diskurzivní analýzu: Jaký typ vztahu/vztahů se tento jazykový prvek snaží vybudovat s ostatními účastníky komunikace? Bere se přítom v potaz minulost, přítomnost i budoucnost.

5) Politika (distribuce sociálních statků)¹⁶

Jazyk užívám k vybudování perspektivy na sociální statky. Gee uvádí příklad s nahlížením na vydání nové verze softwaru od Microsoftu, který se po vydání potýká s řadou chyb. Na tuto skutečnost můžu reagovat slovy „Microsoft vytvořil systém plný chyb“. Tímto považuji Microsoft za odpovědný a vinný za daný stav. Odepírám jim zásluhu na „sociálním dobru¹⁷“. Pokud řeknu „nová verze systému od Microsoftu je plná chyb“, snižuji tím zodpovědnost firmy za daný stav, nicméně stále jim odepírám podíl na sociálním dobru (i když už méně). Další možností vyjádření situace je „stejně jako všechny inovativní

¹⁴ Volně přeloženo z orig. Identities.

¹⁵ Volně přeloženo z orig. Relationships.

¹⁶ Volně přeloženo z orig. Politics (the distribution of social goods).

¹⁷ V originále social good.

programy má i nový systém od Microsoftu chyby“. Tímto vyjádřením přiděluji Microsoftu sociální dobro (přináší inovace). Fakt, že tam jsou chyby, představuje v tomto pojetí důkaz toho, že se jedná o inovaci. Těmito různými typy vyjádření mohou ovlivnit výsledné sociální statky – vinu, legální zodpovědnost a její případný nedostatek a také dobré nebo špatné pohnutky společnosti Microsoft. Výše uvedenými způsoby stanovují, co/kdo a zda je v dané společnosti normální, adekvátní, přiměřený, dobrý, špatný, neakceptovatelný atd.

Otázka pro diskurzivní analýzu: Jakou perspektivu sociálních statků daný jazykový prvek komunikuje? Co je komunikováno jako správné, normální, vhodné, cenné, běžné, jaké by to mělo být, vysoký nebo nízký status, jako já nebo ne jako já atd.?

6) Spojení¹⁸

Jazyk je užíván ke spojení či vytvoření relevance mezi určitými věcmi. Jedná se o to, zda je jedna věc relevantní či nějakým způsobem spojená s druhou či nikoli.

Otázka pro diskurzivní analýzu: Jak daný jazykový prvek propojuje či rozpojuje věci? Jak vytváří relevanci či irelevanci mezi nimi?

7) Znakové systémy a vědění¹⁹

Tato sekce pokrývá fakt, že na světě existuje mnoho jazyků (čeština, angličtina, ruština...), ale také mnoho podskupin jazyků v rámci národního jazyka (např. jazyk právníků, doktorů, zedníků...). Pak také existují nejazykové komunikační systémy. Jde o grafy, obrázky apod. Vše výše uvedené jsou různé znakové systémy. Uvnitř těchto systémů lidé vytvářejí vědomosti a přesvědčení. Jazyk umí lidé použít tak, aby určité znakové systémy upřednostnili, privilegovali či udělali relevantnějšími v dané situaci.

Otázka pro diskurzivní analýzu: Jak určitý jazykový prvek upřednostňuje či neupřednostňuje konkrétní jazykové systémy (angličtina vs. latina, slova vs. obrázky atp.) nebo vědění a víry, případně nároky na vědění a víru (věda vs. selský rozum, víra v evoluci vs. víra ve vznik světa dle *Bible* atp.)?

¹⁸ Volně přeloženo z orig. Connections.

¹⁹ Volně přeloženo z orig. Sign Systems and Knowledge.

1.4 Kontexty seriálu *Chlapci a chlapi*

Existuje několik způsobů, jak rozdělit komunistickou éru, pro rychlou orientaci uvedu fázování Adama Drdy:

- 1) Padesátá léta – období procesů a komunistického teroru.
- 2) Šedesátá léta – zkresleně, ale takřka všeobecně vnímána jako období liberalizace.
- 3) Zlom v okupačním roce 1968, po němž následuje upevnění prosovětské vlády cca do roku 1972.
- 4) Od roku 1972 do roku 1989 nastupuje nová éra komunismu, často historiky označována např. jako socialistická diktatura či posttotalitarismus (Drda, 2011: 8).

V ČSSR byl po vpádu vojsk *Varšavské smlouvy* v roce 1968 postupně zaveden proces normalizace. V době vysílání seriálu (1988) již však východní blok, ČSSR nevyjímaje, procházel obdobím tzv. přestavby. Docházelo tak k uvolňování režimu, v médiích se čím dál více začala objevovat kritika, nikoli však přímo politická, nýbrž spíše ekonomických poměrů – nebylo co nakupovat, byť poptávka byla vysoká.

Komunistická strana si díky událostem tzv. Pražského jara naplno uvědomila sílu a potenciál sdělovacích prostředků a televize zejména. Úvahy o politickém potenciálu médií se opakovaly během celých sedmdesátých a většiny osmdesátých let. Paulina Bren uvádí pasáž z jedné oficiální analýzy²⁰ ČST: „Zkušenosti z krizových let nás poučily, že televize je svou působivostí, přesvědčivostí, názorností a pohotovostí jedním z nejmocnějších nástrojů ideologického působení na společnost i jednotlivce.“ (Bren, 2013: 217).

²⁰ Ideové politické úkoly ČST do roku 1980. In Kvantifikace potřeb Československé televize. 1973. ČT APF. F. VE 2, a.j. 612.

1.4.1 Normalizace

Stručně lze normalizaci popsat jako návrat KSČ k diktatuře sovětského typu počínající okupací v srpnu 1968 a končící listopadovým převratem v roce 1989 (Drda, 2011: 8). Pojem normalizace²¹ označuje snahu o návrat k normálu po odchýlení během tzv. Pražského jara, kdy mimo jiné byla zrušena cenzura, částečně byla obnovena také svoboda shromažďování (tedy procesy směřující k demokratizaci společnosti).

Po známých srpnových událostech roku 1968 přišly v následujících dvou letech politické čistky, docházelo k výměně zkompromitovaných komunistických politiků za novou, neostalinistickou kolaborantskou garnituru. 17. dubna 1969 byl do funkce generálního tajemníka ÚV KSČ jmenován Gustáv Husák. Jde o ústřední politickou postavu normalizačního období (Drda, 2011: 9). Paulina Bren popisuje normalizaci jako éru pozdního komunismu. Už samotný pojem normalizace předurčuje sedmdesátá a osmdesátá léta k nehybnosti, absenci jakéhokoli progresu, Bren označuje normalizaci jako nicotu (Bren, 2013: 21).

Neopomenutelným nástrojem režimu byly jeho bezpečnostní složky. Ty se mohly opírat o tzv. pendrekový zákon, který byl předsednictvem Federálního shromáždění schválen²² po demonstracích k příležitosti prvního výročí okupace²³. Zákon umožňoval tvrdě postihovat kohokoli, kdo „narušoval socialistický společenský řád“ (Drda, 2011: 9).

V roce 1970 pak přistoupilo vedení KSČ k výměnám členských legitimací za účelem odstranit ze strany všechny členy, kteří podporovali reformní snažení dubčkovského vedení. V důsledku těchto činů bylo ze strany vyškrtáno či vyloučeno přibližně půl milionu lidí, což představovalo zhruba třetinu všech členů (Bednařík, 2011: 323). Proverky však neprobíhaly jen v rámci strany, docházelo k obnově kádrového pořádku napříč celou společností. Důsledkem tohoto procesu byla výpověď ze zaměstnání pro několik set tisíc lidí (Drda, 2011: 9).

²¹ Zajímavý pohled na život v normalizaci nabízí sborník Fakulty humanitních studií UK z roku 2016 *Strípky mozaiky: Každodenní život české společnosti v období normalizace a transformace z pohledu orální historie* od Miroslava Vaňka a Přemysla Houdy. Jsou zde představeny texty studentů, kteří se zabývali jednotlivými oblastmi života v normalizaci ale i po ní. Je zde například zpracováno téma života mladých, kteří se rozhodli svůj volný čas během osmdesátých let trávit duchovními záležitostmi (tajné aktivity katolické mládeže). V osmdesátých letech se jednalo o kriminální činnost. Další texty se věnují fotbalovým fanouškům, horolezkyním, ale třeba i ochotnickým divadelním spolkům. To vše v kontextu toho, jaké překážky jim tehdejší politické uspořádání předkládalo (Vaněk, Houda, 2016).

²² Zákon podepsal mimo jiné Svoboda, Dubček a Černík.

²³ 18.-21. srpna 1969.

Po okupaci došlo k rychlému obnovení cenzury a propagandy. Závazný výklad událostí roku 1968 v Československu přinesl v prosinci 1970 dokument *Poučení z krizového vývoje*. Ten beze změny platil až do roku 1989. Mimo jiné představoval důležitou součást politické výchovy ve školách (Drda, 2011: 9). V roce 1975 nahradil Gustáv Husák Ludvíka Svobodu ve funkci prezidenta Československa, čímž opět došlo k situaci, kdy nejvyšší stranickou i ústavní funkci zastávala jedna osoba (Bednařík, 2011: 323).

Kromě ukotvení politické moci se komunisté zajímali ve velké míře o média. Bylo potřeba je navrátit zpět do role, která jim příslušela v sovětském modelu vztahu médií a politiky. Toto snažení bylo v první pookupační fázi zřetelné v tisku. Počet titulů i náklady výrazně klesly (Bednařík, 2011: 328). Kromě stabilizace samotných titulů bylo potřeba převzít kontrolu také nad vnitřní strukturou. Režim potřeboval maximálně loajální zaměstnance, docházelo tak k mnoha reorganizacím.

V prvních letech normalizace docházelo také v ČST k již zmíněným personálním čistkám. Na postu ředitele ČST Jiřího Pelikána po dočasných personálních změnách vystřídal Jan Zelenka, který ve funkci vydržel až do června 1989²⁴ (Bednařík, 2011: 332). Zelenka uváděl, že v televizi zůstává zhruba 2 000 pracovníků, kteří kladou pasivní odpor, naproti tomu mluvil jen o hrstce loajálních, „politicky angažovaných“ pracovníků. Během září 1970 Zelenka rozeslal vedoucím oddělení memorandum s informací, že čistka v televizi musí být provedena do konce měsíce. Každý zaměstnanec následně vyplňoval dotazník, kde odpovídal na dotazy typu, zda podepsal manifest *Dva tisíce slov*, zda má příbuzné v zahraničí atp. (Bren, 2013: 95-96).

Po výše uvedených zákrocích v prvních letech normalizace byly protirežimní snahy v ČST i jinde potlačeny na minimum, televizi tak zaplnila tvorba silně tendenční. Začaly se objevovat seriály popisující každodenní život, seriály z prostředí lidem blízkých (např. JZD), ale také seriály popisující okupační rok ve schváleném výkladu. Velmi výrazným tvůrcem této doby byl Jaroslav Dietl, autor desítek televizních seriálů a inscenací, který byl u diváků oblíbený již před rokem 1968.

²⁴ Byl nahrazen dosavadním programovým náměstkem Liborem Batrlou (Bednařík, 2011: 332).

Je to zajímavé, protože právě Dietl se angažoval během tzv. Pražského jara, nicméně tuto „nečistotu“ z minulosti komunisté dokázali odpustit vzhledem k jeho užitečnosti. Dietlův návrat k televizní tvorbě však podmínili provedením sebekritiky²⁵. Ta měla uspokojit konzervativní křídlo KSČ, zároveň nesměla pobouřit Dietlovy fanoušky. Nakonec byla provedena formou rozhovoru, který následoval ihned po oblíbeném seriálu *Bakaláři*.²⁶ I přes určité výhrady konzervativního křídla se Dietl naplno pustil do práce. K úplnému smíření se stranou nakonec přispěla spíše jeho samotná tvorba (Bren, 2013: 252-254).

Mezi jeho nejznámější počiny z normalizačního období patří seriály *Nejmladší z rodu Hamrů*, *Žena za pultem*, *Okres na severu*, *Nemocnice na kraji města*, *Malý pitaval z velkého města*, *Rozpaky kuchaře Svatopluka*, či *Synové a dcery Jakuba Skláře* (ČSFD: Jaroslav Dietl, 2018). Vyznačovaly se zejména tím, že jejich téma často bývalo blízké každodennímu životu v normalizačním Československu. Zobrazovaly běžné situace, ale vždy ideologicky zbarvené. Třeba v *Ženě za pultem* vždy bylo v regálech obchodu dostatek zboží. Realita však byla vskutku odlišná.²⁷

Propaganda v těchto seriálech se odborně označuje jako eskapistická. Jejím hlavním úkolem je odvedení pozornosti od společenských problémů (Vlček, 2018a). Že nemohly být všechny seriály naplněny jen politickými sděleními, si v ČST uvědomovali, protože by je diváci nepřijali. Důležité proto bylo pro diváka stravitelné dávkování. V roce 1980 o tom referoval ředitel Zelenka:

„Televize je bezpochyby politický instrument, ale právě proto musíme hledat všechny formy, aby nejširší masa diváků byla k této televizi poutána, měla pocit, že televize je jejich. [...] Sledujeme přitom, aby zábava se nedostala do pozic měšťáckých, tím méně snad nějakých protisocialistických. [...] **Musíme však zároveň jistě dávat pozor, aby právě v této oblasti zábavy političnost, snad mi to slovo prominete, nečouhala z každého pořadu jak sláma z bot.** [...] Avšak na druhou stranu jsme si vědomi, že nesmíme nějakou kritičností vnášet nervozitu do našich diváků, naopak, že musíme diváka naplňovat vědomím, že strana situaci zvládne, zvládá a ví, jak jít dál.“ (Záznam ze schůze

²⁵ Sebekritika byl jakýsi rituál, který museli podstoupit všichni ti, kteří se po událostech roku 1968 oficiálně vraceli do veřejné sféry. Šlo o jakési sebestmrskačství, prozření, uznání svých chyb z minulosti.

²⁶ Řada příběhů zakládajících se na skutečných příhodách, které scénáristům poskytli sami diváci. Jedním ze scénáristů byl právě Jaroslav Dietl.

²⁷ Na téma propagandy v tomto seriálu vznikla zajímavá diplomová práce od Jitky Brabcové (BRABCOVÁ, Jitka. *Konstrukce každodennosti v seriálech Žena za pultem a Vyprávěj*. Olomouc, 2013. Diplomová. Filozofická fakulta – Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Mgr. Jakub Korda, Ph.D).

ideologické komise ÚV KSČ, 1980; Převzato z Bren, 2013: 271). Dietlova tvorba dokázala protiklady, které Zelenka popisuje, sladit. Dařilo se mu sloučit potřeby státu s touhami diváků, což vedlo k přirozenému uvolnění napětí, které ve společnosti vládlo.

Československá televize každoročně připravovala *Ideově tematický plán* – přehled toho, jaké pořady se budou v nadcházejícím roce natáčet. Příprava dokumentu probíhala v kontextu s aktuálním či historickým politickým děním (Růžička, 2016: 235). Jejich návrhy vycházely z úlohy, které televizi náležely – šlo v první řadě o propagaci idejí komunistické strany. Však jejich východiskem byly linie sjezdů a instrukcí KSČ²⁸. Hraná tvorba tak často v rámci tohoto plánu vznikala jako příspěvek ČST k nějakému významnému politickému výročí (Růžička, 2018). Plán byl sestavován vedením ČST na základě podkladů jednotlivých hlavních redakcí. Následně byl předložen aparátu ÚV KSČ. Plán schvalovala ideologická komise, připomínkování v době realizace a následné hodnocení náleželo oddělení masových sdělovacích prostředků ÚV KSČ. Takovými příspěvky byly často seriály. Budiž příkladem seriál z roku 1975 *Nejmłodší z rodu Hamrů*, který pojednával o kolektivizaci vesnice a o životním osudu předsedy JZD. Šlo o příspěvek Československé televize ke 30. výročí osvobození. Seriál *Muž na radnici* (1976) byl pro změnu uveden před volbami do zastupitelských sborů (Bednařík, 2011: 345).

Dobové výzkumy²⁹ Československé televize dokládají, jak populární formát seriály představovaly. Odbor výzkumu ČST v roce 1988 přinesl zjištění, že nejvíce diváků zapíná televizi při vysílání seriálů (82 %), televizních inscenací (56 %) a převzatých divadelních představení (43 %) (Bednařík, 2016: 262). Výzkumy také dokládají jedno zajímavé zjištění – **to, do jaké míry byl seriál politický, téměř nemělo vliv na jeho sledovanost. Rodáci, tedy seriál výrazně politický, měl velmi podobnou sledovanost jako třeba zcela apolitický**

²⁸ Dr. Jan Zelenka, ústřední ředitel Čs. televize, v roce 1979 o televizním programovém složení uvedl: „Už řadu let prosazujeme do programových plánů televize základní tezi: televize patří pracujícím. Co znamená toto heslo realizované v obsahovém vysílání televize? Televize je nástrojem dělnické třídy socialistického státu, proto pomáhá všemi prostředky prosazovat v myšlení program a politiku KSČ, nikoli politiku jednotlivce nebo skupinky, ale politiku ÚV KSČ. Televize jako mocný osvětový prostředek chápe i kontext historického vývoje, a proto seznamuje diváky s klasickým dědictvím naší i světové kultury, předkládá pohledy na historii ve všech odvětvích, avšak ani tady nemůže ztratit pohled historického materialismu a podléhat různým filosofiím měšťáctva nebo dekadentním směrům apod. Televize je lidová, proto prosazuje lidovost ve všech tvarech: od dramatických umění přes hudbu až po zábavu.“ (Převzato z Růžička, 2018).

²⁹ ČST prováděla výzkumy tzv. deníčkovou metodou. Diváci zapojení do projektu vyplňovali v zápisových denících, na které pořady se dívali. Do každého cyklu bylo zapojeno 500 respondentů (Cysařová, 1999; převzato z Bednařík, 2016: 262).

Cirkus Humberto (Bednařík, 2016: 262).

1.4.2 Porevoluční vztah k normalizační produkci

Po revoluci se normalizační tvorba většinou přesunula do archivu, postupně se však začala vracet na obrazovky. Na českém trhu se začaly objevovat pirátské kopie seriálu *Třicet případů majora Zemana*, který běžel v té době na Slovensku. Jeho uvedení vyvolalo v Česku odbornou diskuzi, v jejímž středu se ocitla Česká televize, majitel práv na pořady z normalizační éry. ČT seriál také uvedla, nicméně vysílání bylo doplněno o dokumenty *Třicet návratů*, v jejichž rámci mělo být divákům vysvětleno, co se v seriálu zakládá na pravdě, a co je jen propaganda (ČSFD: *Třicet návratů*, 2018).

Postupně se programová nabídka rozvolnila a ČT začala vysílat vícero dobových seriálů, které pravděpodobně pokládala za méně politické. Tentokrát už seriály zařazovala bez reflexí a komentářů historiků (Bren, 2013: 28-29). Pro ČT to byla, pomineme-li morální hledisko, efektivně vynaložená investice. Seriály už tak primárně nebyly terčem kritiky, staly se součástí národní kultury, s níž se kdokoli může identifikovat. Seriály se začaly prodávat v DVD formátech na stáncích za nízké ceny, a staly se tak opět součástí masové kultury³⁰ (Bren, 2013: 29).

1.4.3 Období přestavby

Perestrojka a glasnost, použijeme-li české označení, pak přestavba a otevřenost. Dva hlavní pojmy, které v druhé polovině osmdesátých let tehdejší komunistický režim v čele s Michailem Gorbačovem používal k označení reformních snažení³¹. Za počátek přestavby v ČSSR jsou považovány roky 1985/1986 (Kopal, 2016: 9). V Sovětském svazu se změny skutečně uváděly do praxe a přinášely výsledky, nicméně reakce na reformní snažení byly u nás ze strany tuzemského komunistického vedení převážně záporné. Lidé ve vedení měli ještě velmi dobře v paměti události roku 1968 a přicházející změny jim tzv. Pražské jaro připomínaly. Navíc byly v protikladu mocenskému stereotypu československých politiků.

³⁰ Ljuba Václavová uvádí ve svých vzpomínkách, že během normalizace se s rodinou naučili používat televizi výhradně ke sledování hokejových zápasů, skoků na lyžích, předpovědi počasí či záznamů některých divadelních her. Byla tedy částečně izolovaná od normalizačního televizního programu. Zajímavě to dává do kontextu s porevolučním programem: „Když se dnes dívám na hrůzy, které se tenkrát natáčely a vysílaly (a které české TV stanice včetně té veřejnoprávní vesele vysílají dál), jsem konsternovaná, protože je často vidím poprvé.“ (Drda, 2011: 43).

³¹ Ještě se používal pojem chozrasčot označující ekonomické reformy (Suk, 2009: 123).

Z reformního snažení tak v ČSSR často zbyly jen prázdné fráze a opakující se hesla. (Perestrojka, 2011).

Počátek československé přestavby je spojován s dokumentem *Zásady pro postupné přebudování hospodářského mechanismu*, který byl přijat předsednictvem ÚV KSČ 17. prosince 1986. Tentýž den předsednictvo ÚV KSČ rozdělilo úkoly vyplývající z následujících potřebných kroků. Jmenovitě to byli premiér Lubomír Štrougal, dále Miloš Jakeš³², Karel Hoffmann³³, Rudolf Rohlíček³⁴ a Svatopluk Potáč³⁵. Jejich úkolem bylo na základě zmíněného dokumentu do konce roku 1987 vypracovat komplexní dokument k postupnému přebudování hospodářského mechanismu. Principy společenského vlastnictví, centrální plánování a vedoucí úlohu KSČ dokument nijak neupravoval. Změny měly spočívat například ve zvýšení samostatnosti podniků či účasti pracujících na řízení (Štefek, 2012)³⁶.

Československý film v kontextu přestavby

Co se kinematografické produkce týče, za první „přestavbový film“ bývá považován gruzínský snímek režiséra Thengize Abuladzeho *Pokání*. Film byl dokončen v roce 1984, ale na plátna kin se dostal až za Gorbačova vedení v roce 1986. V tuzemských kinech byl promítán s ještě větší zpožděním – v roce 1988 (Kopal, 2016: 9). Jak jsem již nastínil, velkých změn se v počátku přestavby českoslovenští občané nedočkali. Jan Jaroš uvádí, že naděje byla vkládána do komunistických politiků mladší generace, kteří roku 1988 postoupili do ÚV KSČ, bylo to však marné (Jaroš, 2016: 158). Příliš optimistického smýšlení nepřinesla ani návštěva Michaila Gorbačova, který v dubnu 1987 vyslovil podporu dosavadnímu stranickému vedení, čímž fakticky podpořil dosavadní průběh přestavby u nás. Například generální ředitel Československého filmu Jiří Purš, jmenovaný do funkce v roce 1969, byl nahrazen až na začátku roku 1989³⁷ (Jaroš, 2016: 158-159).

Ojedinele se v ČST objevily snímky považované dříve za závadné kvůli obsahu či jejich tvůrcům, a také některé trezorové filmy. Ve velmi omezené míře se uváděly některé

³² Ekonomický tajemník ÚV KSČ a člen předsednictva *Ústředního výboru*.

³³ Předseda *Ústřední rady odborů* a člen PÚV.

³⁴ Místopředseda vlády ČSSR.

³⁵ Předseda státní plánovací komise.

³⁶ Velmi podrobně se celým procesem zavádění perestrojky v Československu zabývá dílo Martina Štefka *Proces přestavby a proměny nedemokratického režimu* dostupné zde: <http://clovek.ff.cuni.cz/view.php?cisloclanku=2015060802>.

³⁷ Navíc ho nahradil Tugan Veselý, komunistický funkcionář, který dříve působil ve vedení *Ústřední půjčovny filmů* (Jaroš, 2016: 159).

snímky ze šedesátých let – roku 1988 byl v obnovené premiéře uveden film Miloše Formana *Hoří, má panenko* (1967) či počin Jána Kadára a Elmara Klose *Obžalovaný* z roku 1964 (Obnovené premiéry, 1988: 2, převzato z Jaroš, 2016: 159). Největší problém pro režim představovaly filmy z let 1968-1970. Mnohé z nich se dočkaly zveřejnění až po revoluci – namátkou *Ucho* (Karel Kachyňa), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm), či *Smuteční slavnost* (Zdenek Sirový) (Jaroš, 2016: 159).

Na tomto příkladu je vidět, jaký respekt vůči filmovým počinům komunistický režim choval. Komunisté si velmi uvědomovali sílu televize. Oprávněně se tak báli toho, jaké „škody“ by vypuštění těchto snímků napáchalo, byť by se jednalo o krok vpřed v souladu s perestrojkovým smýšlením.

Přestavba v Československé televizi

„Na postupu přestavby, celospolečenských procesech s tím souvisejících, se významně podílí svým působením i Československá televize. Půjde nyní o to, abychom s vynaložením svých nejlepších schopností splnili úkoly, které před nás strana klade, a tak přispěli k realizaci přestavby³⁸.“ (Před konferencí komunistů v ČST Praha, 1988; převzato z Růžička, 2016: 229). Z předchozí citace je zřejmé, že v rámci přestavby komunisté považovali televizi za jeden z důležitých nástrojů v rámci perestrojkové snahy. Jak je však patrné z data (1988), jde už o tříleté zpoždění oproti nástupu Gorbačova, respektive začátku perestrojky. Úkolem tuzemských sdělovacích prostředků, tedy především televize, rozhlasu a tisku, bylo přestavbu mezi lidmi popularizovat a objasňovat její smysl, vytvářet pozitivní atmosféru během uvádění změn a přinášet kladné zkušenosti (Růžička, 2016: 229).

S ohledem na sdělovací prostředky ještě zmíním dokument *Uplatňování leninské zásady otevřené informovanosti tiskem, rozhlasem a televizí*. Ten ÚV KSČ předložil Jan Fojtík k projednání na zasedání 21. října 1987. Předsednictvo materiál schválilo a uložilo ideologickému tajemníkovi, aby zajistil jeho uvedení do praxe³⁹ (Růžička, 2016: 231). Tento dokument nicméně postrádal sovětskou radikálnost. Jedna část však zajímavá byla – dokument hovořil o nutnosti rozvíjet konstruktivní kritiku. Média měla představovat prostor pro veřejnou diskuzi, pro vyjadřování připomínek občanů, a následně na ně reagovat. Měla rozvíjet kritiku a pronikat ke kořenům chyb (Růžička, 2016: 232). S velkou mírou nadsázky

³⁸ Celozávodní výbor KSČ v Československé televizi.

³⁹ Týkalo se to stranického tisku, ČST, Čs. rozhlasu, ČTK, deníků, a populárních časopisů (Růžička, 2016: 231).

lze konstatovat, že média by se zhostila investigativní úlohy, byť třeba jen zdánlivě.

Pro názornost uvedu příklad kritiky seriálu *Rodáci*, kterou napsal rozhořčený divák Miroslav Navara do *Rudého práva*. Mezi výtkami třeba uváděl, že přednosta na dráze má hodnostní označení z jiné doby, vlak měl vozy z poválečného období, na večírku z dob stanného práva není dodržováno zatemnění atp. (Navara, 1988). Jde především o kritiku faktických chyb, nikoli toho, jak je historie pod ideologickým působením záměrně zkreslována.

Zajímavý pohled na publicistický obsah Československé televize přináší pořad *Archiv ČT24*, kde jeho tvůrci za pomoci archivních nahrávek skládají tematicky podobné publicistické příspěvky. Změnu, kterou přestavba přinesla, je možné pozorovat v dílu s názvem *Nemáme, nemáme, nemáme* z roku 2016. Pořad nabízí sestřih reportáží pojednávajících o tom, že určitého zboží je v obchodech nedostatek jako důsledek socialisticky řízeného hospodářství na domácím trhu. Pořad se skládá z celkem 28 reportáží mezi lety 1966-1989. Frekvence reportáží se během let zintenzivňuje. Z perestrojkového období 1985-1989 se zde nachází hned 10 reportáží. Naproti tomu z let 1969-1980 tu není jediný příspěvek.

Důležitý je také obsah reportáží. První kritická vlašťovka z roku 1981 – reportáž o nedostatku kečupu – měla pouhých 28 vteřin a reportér se jen zeptal, proč není kečup. Nevyjadřoval žádný názor, nezmiňoval negativní dopady absence kečupu (Archiv ČT24: *Nemáme, nemáme, nemáme*, 2016). Posuneme-li se po časové ose o 7 let dále na reportáž o nedostatku dámských vložek, zjistíme výrazné rozdíly. Reportáž má již 100 vteřin, reportérka se k problému vyjadřuje velmi kriticky. Příhodná je věta „ostuda není o věci mluvit, ale ostuda je, že k problému došlo“. Dále v rozhovoru lékařka velmi objektivně uvádí, že tento problém život ženám velmi ztěžuje. Nesnaží se tak situaci nějakým způsobem zlehčovat. Velmi negativní reportáž ukončí reportér větou zdůrazňující to, že stroje na vložky už máme, ale „díky naší administrativě se nezačnou vyrábět dříve než v polovině příštího roku“. Obviňuje tak z problému konkrétní zřízení, které nefunguje tak, jak by mělo. Již v tomto krátkém srovnání je zřejmé posunutí toho, co se během perestrojkového období smí objevit v televizi (Archiv ČT24: *Nemáme, nemáme, nemáme*, 2016).

Perestrojka v ČST se tak projevovala především v ekonomické oblasti, jinde se diváci téměř žádných změn nedočkali. Naproti tomu se sovětské vysílání věnovalo nejružnějším politicko-společenským tématům, byla omezena cenzura, diskutovalo se o

historii, o úloze vedoucí strany. U nás se toto nepraktikovalo a Daniel Růžička uvádí zajímavý důvod. Tehdejší československé společnosti velmi utkvěly v paměti události roku 1968. Reformní snahy jim toto období připomínaly. Panovala zde obava, co kdyby se perestrojka zrušila, a její průkopníci by byli následně perzekuováni tak, jak tomu bylo po srpnu 68. Paradoxně tak došlo k prohloubení propasti mezi slovy a činy v politice KSČ (Růžička, 2016: 259).

1.4.4 Seriál *Chlapci a chlapi*

„Na vojnu nechtěl nikdo. Ani já ne. Držel jsem se na vojenské katedře zuby nehty. Absolventi vysokých škol čili špagáti rukovali místo dvou let jen na rok,“ vzpomíná v rozhovoru Petr Dudek. „Lampasáci na katedře neměli rádi nikoho z nás, ale na mě měli spadeno. U zkoušek mě nechali třikrát propadnout. [...] Je konec léta 1988. [...] Čeká nás roční čestná povinnost, ale nikdo z nás dvakrát nejásá. [...] Když vám vezmou džínsy a tričko, ostříhají vás na ježka a oblečou vám tepláky nebo uniformu, přece jen trochu zblednete. [...] V zimě přijela Dana, s níž jsem tehdy chodil, a líčila mi, jak při *Palachově týdnu* v Praze utíkala policejním stříkačkám. Strach z fyzlů slábne a odvaha roste, řekla mi. Záviděl jsem jí, v Brně se lautr nic nedělo, jen nám při *Palachově týdnu* zrušili opušťáky a vyhlásili jakousi pohotovost.“ (Drda, 2011: 95-96).

Díky této vzpomínce si lze utvořit představu o atmosféře ve společnosti těsně před tzv. Sametovou revolucí. Obecný odpor k vojně potažmo armádě si dobře uvědomovali i komunisté. Navzdory perestrojkovému snažení tak vznikala filmová a televizní díla dle politického zadání, která měla za úkol zlepšit vnímání armády. Lze tak konstatovat, že díla šla v opačném směru přestavby.

Teoreticky ČST podléhala vládě ČSSR, ideologicky ji řídil aparát ÚV KSČ. Televizní tvorba byla v ČST organizována v žánrově rozdělených hlavních a ústředních redakcích. Ty měly status základních producentských jednotek – byla v nich soustředěna dramaturgická i výrobní stránka realizace pořadů. Na základě již zmíněného *Ideově tematického plánu* se zadávaly programové úkoly a pro jejich uskutečnění byly následně přerozdělovány finanční prostředky. Redakce pak zodpovídaly za plnění uložených úkolů (Růžička, 2016: 235).

Uvnitř redakcí se tvrdě uplatňovala vedoucí úloha KSČ a její politika, což se v praxi odrazilo především v přítomnosti předběžné a následné cenzury, tvůrčí autocenzury a také

odmítnutí spolupráce se zakázanými tvůrci a účinkujícími. *Ústřední redakce armády, bezpečnosti a brannosti* spadala k roku 1988 pod náměstka Vladimíra Diviše⁴⁰ (Růžička, 2016: 236-237).

Kromě analyzovaného seriálu byla zveřejňována v této době i další díla vycházející ze zadání zlepšit reputaci armády v očích nejen nových branců, ale společnosti jako celku. Za předchůdce analyzovaného seriálu z prostředí vojny lze považovat šestidílný seriál Zdeňka Kubíčka z roku 1981 *Velitel*. Děj se točil kolem absolventů vojenské vysoké školy. Naneštěstí pro režim jeden z hlavních protagonistů Jaromír Štemberg záhy emigroval do USA. Seriál se tak pro režim stal nepoužitelným a upadl v zapomnění (Bednařík, 2016: 274). V roce 1988 měla premiéru filmová komedie režiséra Petra Tučka *Copak je to za vojáka*. Rovněž vznikala za podpory ministerstva národní obrany. Dle Bednaříka se jedná o jednu z nejčastěji reprízovaných normalizačních komedií. Cílem bylo popularizovat armádu a ukázat, že na vojně se dají zažít mnohá dobrodružství (Bednařík, 2016: 274). V rámci vojenského tématu lze zmínit ještě krátkometrážní film režiséra Víta Olmera *Zírej, holube!*, pojednávající o šikaně na vojně.

O seriálu

Seriál *Chlapci a chlapi* spatřil světlo světa v roce 1988. Režisérem byl Evžen Sokolovský, scénář vzešel ze spolupráce Karla Štorkána a Jiřího Bednáře. Jak prozrazují závěrečné titulky, seriál vznikl v rámci Hlavní redakce pořadů pro děti a mládež a za podpory Československé lidové armády. Co se obsazení týče, diváci měli možnost spatřit mnoho známých tváří, velká část těchto herců je známých dodnes. Skladatelem znělky *Dva roky prázdnin*, ale i celého hudebního doprovodu k seriálu, je Ladislav Štáidl, autorem textu pak Zdeněk Borovec. Svým popovým stylem měla znělka za úkol ztraktivnit seriál mladým lidem. Spolupráce s Ladislavem Štáidlem poukazuje na to, jak moc režim potřeboval, aby si seriál diváci oblíbili. Štáidl v té době patřil mezi ikony české hudby. Z hlediska dnešní terminologie by se na něj dalo nahlížet jako na producenta takových zvukných jmen jako Karel Gott, Iveta Bartošová, Darina Rolincová či Dalibor Janda. Spolupracoval také se skupinou Olympic a podílel se na činnosti divadla Semafor. Během své kariéry napsal hudbu

⁴⁰ Vladimír Diviš (1923-1998). V letech 1950-1956 pracoval na ministerstvu národní obrany. Poté se stal redaktorem a posléze šéfredaktorem časopisu *Lidová armáda*. V roce 1968 působil na ministerstvu kultury v odboru informací. V roce 1969 přešel do aparátu ÚV KSČ a stal se vedoucím oddělení stranické práce ve sdělovacích prostředcích. V roce 1972 přišel do ČST, kde byl jmenován prvním náměstkem ústředního ředitele. Zodpovídal za oblast programu, později za zpravodajství a publicistiku (Malá československá encyklopedie, 2. díl, Praha, 1985, s. 138; převzato z Růžička, 2016: 236).

k cca 80 televizním a celovečerním filmům (Ladislav Štáidl, 2018).

Seriál má 11 dílů, běžná stopáž jednoho dílu se pohybuje kolem 60 minut. První díl nesoucí název *Povolanci* byl do programu nasazen v neděli 2. října 1988. Tento termín není náhodný, každoročně 1. říjen představoval jeden z nástupních termínů na základní vojenskou službu a také 6. října se připomínal *Den Československé lidové armády* (Bednařík, 2016: 274). Poslední jedenáctý díl se na obrazovkách objevil 4. listopadu téhož roku (Chlapci a chlapi, 2018). Děj se odehrává v rámci jednoho roku, sledujeme brance od nástupu do motostřeleckého útvaru v kasárnách fiktivního města Hrádek v Čechách až po ukončení prvního roku jejich základní vojenské služby. Ve skutečnosti se scény v kasárnách natáčely v Prachaticích, Lešanech, Kladně, ostatní scény vznikaly mimo jiné v Praze, Příbrami, či Bratislavě (Filmová místa: Chlapci a chlapi, 2018).

Tvůrci sázeli i na vojenskou techniku, kterou v hojné míře v seriálu předváděli. Ten tak získal na atraktivitě. Režisér Sokolovský si pochvaloval spolupráci s ministerstvem národní obrany, které jim poskytlo vojenskou techniku. Dostali povolení točit ve vojenských objektech a využívat vojenská cvičiště (Bednařík, 2016: 275). Mimo jiné se branci v rámci seriálové vojny připravují na spartakiádu, ovšem na tu z roku 1985. Děj je tedy zasazen přibližně o čtyři roky zpět do minulosti. I to mělo své opodstatnění – jednak v době vysílání začínaly přípravy na spartakiádu 1990, jednak spartakiáda měla pro armádu velký propagandistický význam, protože každý den cvičení na Strahově končil velkolepou skladbou armády⁴¹, která začínala sprintem více než 13 tisíc vojáků na značky. To mělo prezentovat vysokou fyzickou připravenost československých vojáků (Bednařík, 2016: 276).

Seriál si i po změně režimu vybojoval zpět místo na televizních obrazovkách. Několikrát ho reprízovaly české soukromé stanice TV Nova a FTV Prima, ale také slovenská TV JOJ.

Postavy

Hlavní postavu mladého brance Tomáše Soukupa ztvárnil Martin Zounar. Tomáš odchází na vojnu v době, kdy prožívá romantický vztah s Hanou Voseckou (Eva Vejmelková). Kromě problémů s odloučením jim v jejich štěstí brání i Hančina matka. Dalším z mladíků je Vlado Rutkay, kterého hrál Boris Slivka. Přijel na vojnu z malé slovenské vesnice. Těsně před nástupem se oženil. Vlado je velmi žárlivý, podezřívá ženu

⁴¹ Jedna z přehlídek roku 1985 je ke shlédnutí například zde: <https://www.youtube.com/watch?v=K6cG0DRRJc4>

z nevěry. Ta navíc potratí, což prohlubuje manželskou krizi. Poctivého pracujícího člověka v seriálu reprezentuje mladý kuchař Honza Bradáč (Jiří Kopta), kterému se přezdívá Guláš. I jeho příběh se točí kolem mladé lásky, když se chce zalíbit místní kadeřnici a dá si za cíl, že zhubne. Nakonec ale zjistí, že má rád její kolegyni. Neopomenutelnými postavami jsou Bradáčovi rodiče, kteří zde ztělesňují kapitalistické touhy po majetku.

Vladimír Javorský si v seriálu zahrál brance Ctibora Voříška (přezdívka Kyslík), kluka velmi fixovaného na svou matku. Ta mu od začátku slibuje, že ho brzy z vojny dostane, jelikož má známé doktory, kteří mu zařídí modrou knížku. To se však stále nedaří, navíc se Ctibor pro svůj vzhled a plachost stane terčem šikany služebně starších branců. I u něj nalezneme v seriálu romantickou dějovou linku s knihovnicí Annou, která, jak on později zjistí, je svobodná matka. Velmi důležitou postavu, co se politického vyznění týče, je bývalý kriminálník Michal Hlaváček ztvárněný Máriem Kubcem. Je v kontaktu s číšníkem Klabanem a kuchařem Krausem, kteří plánují útěk z republiky. Ti mu dají za úkol ukrást na vojně samopal, který jim v jejich plánech pomůže. Hlaváček ale nakonec v důsledku vojenského výcviku změní názor a odmítne s nimi spolupracovat. I ten má přítelkyni, ta ho nicméně zradí.

Kromě nastoupivších mladíků na vojnu mezi hlavní postavy řadíme armádní příslušníky, kteří mají mladé vojáky na starost. Je zde nadporučík Jiří Ráž (František Kreuzmann), velitel roty. Kromě problémů v rotě řeší jako většina postav problémy v partnerském soužití. Je postaven před rozhodnutí, zda upřednostnit spokojenou manželku, či být loajální ke své jednotce. Vedlejší postavou je jeho otec, taktéž bývalý voják z povolání, který však už pracuje na jiné pozici. Je nešťastný z toho, jaká morálka mezi pracujícími, ale i vojáky panuje. Poslední z hlavních postav je poručík Milan Bílek (Kamil Halbich). Ten k útvaru nastoupí hned po absolvování důstojnické školy jako politický pracovník. Je velmi poctivý, spravedlivý a empatický. Chce ale dělat vše podle předpisů a odmítá tolerovat jakékoli nepřístojnosti.

1.4.5 Výstavba příběhu

Příběh představuje v dějinách lidstva způsob navázání vztahu, vytváření společnosti, představuje prostředek, jak se vyhnout samotě. Je nenahraditelný. **Příběh, který přijímáme, nás přitom vždy trochu formuje, mění nás, ať už je jakýkoliv.** Carrière na něj nahlíží jako na neviditelné břemeno, které pozorně přijímáme, snadnou cestu, na kterou často ve

stejně chvíli zapomínáme, jindy se ale okamžitě může zapsat na ta nejtajnější místa hluboko v nás, což může mít vliv na naše budoucí chování či šíření příběhů dále. **Účinky příběhů na příjemce jsou přitom vždy nejisté** (Carrière, 2014: 143).

Při psaní scénáře je vhodné zamyslet se nad cílovým publikem i z hlediska toho, do jaké míry tématu rozumí autoři a publikum, které bude výsledné dílo konzumovat. Carrière v tomto ohledu přináší čtyři figury, které se mohou objevit:

1) My víme, oni také vědí

- Jde o tradiční příběhy, u kterých diváci předem tuší konec, přesto jsou na dílo zvědaví, například z důvodu nového zpracování známého tématu.

2) My víme, oni nevědí

- Diváci zde netuší, jak příběh dopadne, řadí sem například Hitchcockův styl vyprávění. Základní element představuje prvek napětí, rozuzlení nesmí být odhaleno příliš brzy.

3) My nevíme a oni také ne

- Do této kategorie řadí především improvizaci v divadle, byť i film se často tento prvek za účelem vymazání režie snaží vnést do realizace.

4) My nevíme, oni vědí

- Autor se snaží vyprávět příběh domorodcům domorodcům, byť je z úplně jiného prostředí (Carrière, 2014: 164-169).

Základem filmového díla je scénář, stejně tak důležitá je ale práce se zvukem, herecké výkony, kamera, střih, kulisy, hudba, kostýmy a mnoho dalších elementů, které mají na výslednou podobu díla zásadní vliv. Ve výsledném celku nakonec mohou i podvědomě působit na diváka a zvyšovat pravděpodobnost, že sdělení dekóduje tak, jak bylo autorem zamýšleno⁴².

Filmová díla jako taková se podle Lindy Aronsonové zakládají na dvou věcech:

- sled událostí

- o To, co se stane. Jedná se o způsob, jak kouzlo dostat do děje. Jakým

⁴² Podrobněji rozebráno v kapitole *Propaganda z hlediska příjemce*.

způsobem doručíme poselství.⁴³

- **poselství.**

- Témata a hlubší významy, k nimž sled událostí přirozeně vede.⁴⁴ Nemusí být přitom vždy hluboké, často spočívají v jednoduchých poselstvích typu „tento superhrdina je skvělý“ (Aronsonová, 2014: 40).

Na tyto dvě kategorie přímo navazuje **struktura**. Ta je zodpovědná za to vytvořit nejlepší možný sled událostí za účelem předání poselství. Vzniká z řady ověřených technik, které dokáží manipulovat s náročným a těžko zvladatelným publikem. To je totiž připravené film kdykoli odmítnout (Aronsonová, 2014: 44).

Aronsonová uvádí více typů struktur, pro tuto práci je důležité zmínit konvenční narativní strukturu. Obecně se charakterizuje jako chronologicky vyprávěné tříaktové dílo s lineární chronologickou strukturou, jedním příběhem a jednou postavou, která se vydává na napínavou cestu za nějaký cílem⁴⁵ (Aronsonová, 2014: 44). V případě analýzy seriálu nám nevadí, že zde vystupuje vícero hlavních postav. Střídání hlavních postav během vyprávění je možné, protože nová postava, kterou sledujeme, sdílí příběh s tou předchozí, je pouze jakousi jinou variantou již viděného (Aronsonová, 2014: 157).

Typologie a vývoj postav

V rámci příběhu se prolínají **linie událostí** a **linie vztahů**. Jsou vzájemně velmi provázány. Linie vztahů se zabývá vztahy a vnitřními změnami. Linie událostí pak slouží k tomu, aby se linie vztahů mohla realizovat. Obě dvě linie jsou pro příběh potřebné, je důležité je od sebe rozpoznat a identifikovat závislost mezi nimi (Aronsonová, 2014: 61). Úkolem událostí je mít takový účinek, aby dokázaly ovlivnit linii vztahů.

Aronsonová zmiňuje důležitost přítomnosti hlavní postavy. Hlavní postava musí být představena divákovi brzy, aby věděl, co má sledovat. Obecně by měla být ve filmu jen jedna hlavní postava, to se však často nedodrží⁴⁶, a u seriálů je tento bod ještě problematičtější. Dále o hlavní postavě platí, že posouvá děj kupředu, není pasivní, je tou nejzajímavější

⁴³ Aronsonová uvádí příklad z filmu *Dvojčata* (1988): Sled událostí = dvě komicky odlišná jednovaječná dvojčata prchají v road movie před gangstery a nachází svou matku (Aronsonová, 2014: 40).

⁴⁴ Aronsonová uvádí příklad z filmu *Dvojčata* (1988): Poselství = proces, při kterém každé z dvojčat najde své lepší já a pochopí sílu rodiny a bratrství (Aronsonová, 2014: 40).

⁴⁵ V analyzovaném seriálu *Chlapci a chlapi* lze tuto strukturu spatřit, byť se jich v rámci seriálu odehrává několik současně – jsou vždy vázány na konkrétní postavu.

⁴⁶ Například *Pulp Fiction: Historky z podsvětí* (1994). Těžko zde určit hlavní postavu.

postavou, **svět kolem sleduje divák z její perspektivy, je v její kůži, ztotožňuje se s ní** (Aronsonová, 2014: 65-66).

To, jak se postava vyvíjí, se dá sledovat pomocí tzv. **oblouku vývoje postavy**, jinak nazýváno také jako **protagonistův vnitřní vývoj**. Ten představuje citovou a psychologickou cestu, kterou postava podstoupí v průběhu celého seriálu od začátku až do konce. Oblouk vzniká jako reakce na linii událostí a linii vztahů (Aronsonová, 2014: 65-66). Předpokladem je, že v analyzovaném seriálu bude možné identifikovat vnitřní vývoj u více postav.

Vzhledem k obsahu seriálu *Chlapci a chlapi* je potřeba představit budování vyprávění, v němž figurují skupinová hrdinová. V těchto typech příběhů jde o vyprávění, ve kterém zažívá dobrodružství nějaká skupina lidí svedená dohromady nepředvídatelnými událostmi, společným cílem, povinnostmi atp. Hlavním obsahem námětu pak jsou události a vztahy mezi jejími jednotlivými členy. Často skupinu spojuje společná mise⁴⁷, na kterou se vydala (Aronsonová, 2014: 156-158). V příbězích s tímto typem hrdiny se pracuje s šablonovitými rolemi a úlohami, které jednotliví příslušníci skupiny (ale i postavy vně skupinu) plní:

1) **Iniciátor**

- Někdo, kdo předloží před skupinu úkol, postaví se do jejího čela nebo ji vede za dobrodružstvím. Často iniciuje konflikty, posouvá tak děj. Nejde však jen o vnější konflikty, ale také o ty vnitřní, které dokážou dílu zásadně přidat na zajímavosti a mají ambici posunout linii vztahů.

2) **Outsider**

- Může se jednat o postavu, která koexistuje se skupinou, ale není jejím členem. Outsideri mohou formulovat pravidla skupiny i její tabu a vytvářet konflikty, a to za pomoci provokace, snahy o změnu či snahou o začlenění se.

3) **Zrádce ve skupině**

- Představuje ještě silnější zdroj konfliktu a napětí ve skupině než outsider. Stojí proti iniciátorovi a snaží se ho zdiskreditovat, svrhnout, nebo dokonce zabít.

4) **Skupinový protivník**

Nutno dodat, že role nejsou stálé, v průběhu vyprávění se mohou měnit – opět za účelem posouvání děje, vztahů či vývoje postavy (Aronsonová, 2014: 161-162).

⁴⁷ Popis klasických námětů mise naleznete v Aronsonová, 2014: 158-159).

2 Metodologická část

V metodologické části představím postupně základní kroky svého výzkumu. Ty jsem vymezil dle Hendla: oblast výzkumu, výzkumný problém, účel výzkumu a výzkumné otázky (Hendl, 2016: 38). Také teoreticky vymezím metodologické přístupy ke zpracování dat a samotné zkoumané obsahy. Užitou metodou bude kvalitativní výzkum, konkrétně analýza diskurzu.

Pomocí předloženého přístupu analyzuji seriál *Chlapci a chlapi*. Analýze je podroben seriál jako celek. Aby bylo pro čtenáře pohodlné orientovat se v textu, je praktická část nejdříve rozdělena po 11 dílech, následné kapitoly jsou souhrnné, věnují se fenoménům, které je potřeba identifikovat napříč díly. Nejmenší jednotkou podrobenou analýze jsou jednotlivé dialogy, ve kterých se může propagandistické sdělení skrývat.

2.1 Oblast výzkumu

Oblast je vymezena jednak časově, jednak tematicky. Primární zkoumanou jednotkou dat je seriál *Chlapci a chlapi*. Další pro tuto diplomovou práci relevantní obsah představují s ohledem na otázku číslo 3 dobové ohlasy v denním tisku. Konkrétně je řeč o textech, které nějakým způsobem reflektovaly filmovou a seriálovou tvorbu týkající se vojny. K tomuto účelu budou prezentovány výňatky z *Rudého práva* a *Týdeníku ČST*. Všechny výše uvedené materiály tvoří datový korpus této diplomové práce. Z hlediska kontextu se jedná o osmdesátá léta minulého století v tehdejší Československé socialistické republice.

2.2 Výzkumný problém a účel výzkumu

S ohledem na časové vymezení zkoumané oblasti se zabývám relativně neaktuálním problémem. Se znalostí současného programového složení českých televizních kanálů se však aktuálním stává. Díky četným reprízám socialistických filmů a seriálů zůstávají tato díla stále v oblibě u určité části populace. Důvody, proč se někteří lidé rádi vrací k těmto dílům, nejsou součástí této práce, pravděpodobně v tom bude hrát určitou roli prvek nostalgie.

Pro mou práci je však důležité zmínit, že se po třiceti letech pravděpodobně nějakým způsobem vyvinula schopnost diváka dekódovat obsažená sdělení. Důvodem je zcela jiný

společenský kontext doby. Velká část dnešní populace se narodila až po roce 1989, tudíž nemá přímou zkušenost se životem v minulém režimu. Chybí jí tedy žitý kontext doby, ve kterém byla tato díla produkována. To může jistým způsobem ovlivnit náchylnost takového diváka k zakódovaným propagandistickým sdělením. Proto je potřeba tuto tvorbu analyzovat a zjistit, zda a případně jaká sdělení byla v dílech zakomponována a jakým způsobem.

2.3 Výzkumné otázky

V této podkapitole prezentuji tři výzkumné otázky stěžejní pro tuto práci. Cílem praktické části práce je na ně nalézt odpověď.

První otázka vychází z diskurzivní analýzy seriálu *Chlapci a chlapi*. Rozdělení seriálu na jednotlivé scény umožní vnímat jednotlivé části seriálu jako samostatné příběhy, které bude možné analyzovat za použití dále popsaných metod. Dalším krokem pro zodpovězení této otázky bude fúze poznatků o jednotlivých scénách a dílech a následné zhodnocení seriálu jako celku.

1) Jaká propagandistická sdělení jsou zakomponována v modelových situacích seriálu a jaké vyznění má seriál jako celek?

Druhá otázka přímo navazuje na první. V textu budu hledat prostředky a postupy, pomocí kterých byla propagandistická sdělení prezentována. Opět mi k tomu poslouží přístupy prezentované v teoretické části práce.

2) Jakými prostředky naplňoval seriál politické zadání?

Ve **třetí otázce** se zaměřím na tehdejší periodika, konkrétně na *Rudé právo* a *Týdeník ČST*. Zde budu hledat texty o seriálu *Chlapci a chlapi*, případně další články, které budou svým obsahem pro tuto práci relevantní. Tato otázka je důležitá pro pochopení toho, jak fungoval celý systém propagandy. Mediální podpora seriálu v tisku mohla „pomoci“ divákovi dekódovat sdělení v seriálu dle představ tehdejšího režimu. Zároveň se jednalo o další kanál, pomocí kterého mohlo být sdělení k divákovi doručeno. Zde tento malý průzkum poslouží jako případný důkaz přítomnosti politického zadání při tvorbě seriálu. Analyzují-li si věty ve vztahu k propagandě, mohu v textech nalézt zpětně formulované zadání, které předcházelo vzniku seriálu.

3) Jaká byla dobová reflexe ideologické náplně seriálu v tisku? Potvrzují obsahy mediálních výstupů politické zadání seriálu?

2.4 Cíl výzkumu

Cílem výzkumu je pomocí definovaných metodologických postupů analyzovat seriál *Chlapci a chlapi* a další dobové materiály související s propagandistickým zobrazováním a idealizováním vojenské služby. Analýza by ve svém závěru měla odpovědět na výzkumné otázky prezentované výše. Souhrnně lze cíl práce definovat jako identifikace a interpretace skrytých propagandistických sdělení v seriálu *Chlapci a chlapi* a popis postupů, způsobů a využitých mediálních kanálů, pomocí kterých tehdejší režim případná propagandistická sdělení předsouval veřejnosti.

2.5 Aplikace metody

Výchozí metodou pro zpracování praktické části bude diskurzivní analýza. S ohledem na uvedené skutečnosti v teoretické části práce, kde popisují vícero postupů, jsem se rozhodl jako stěžejní přístup zvolit **Geeho metodu sedmi oblastí reality** doplněnou o **Thompsonovu analýzu ideologie**, díky které bude možné identifikovat a pojmenovat ideologické prostředky, které byly k propagandě využity. Vedl mě k tomu jednak cíl práce, kde spatřuji potenciál vytěžit tyto přístupy na maximum, jednak se jedná o osvědčenou kombinaci, neboť byla již použita u jiných obdobně zaměřených prací⁴⁸.

Znovu opakuji, že zatím nebylo dokonale ustáleno, co všechno analýzu diskurzu tvoří, mantinely jsou zde nastaveny volněji. O to důležitější je si je předem specifikovat. Z uvedených interpretací diskurzu si pro tuto práci vymezují diskurz na obecné abstraktní rovině dle Foucalta – skryté množiny pravidel, princip utváření textů, předem daná schémata a normy, které stojí za konkrétním textovým materiálem a řídí jeho produkci (Matonoha, 2009: 33).

Diskurzivní pole (Hendl, 2016: 283) této analýzy bude na té nejobecnější rovině

⁴⁸ LEHOČKÁ, Johana. Třicet případů majora Zemana: vybrané ideologické motivy očima mladého diváka. Brno, 2014. Diplomová. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Volek, Ph.D.;

JIREŠ, Jan. Reflexe Slovenska a Slováků v českých nekomunistických denících během krizového roku 1947. Jičín, 2012. Diplomová. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce PhDr. Pavel Večeřa, Ph.D.

brát v potaz seriál a historický kontext, ve kterém vznikl. Tyto dvě hlavní kategorie se budou utvářet pomocí analýzy obsahů konverzací, prezentovaných témat, jejich organizací a vztahy mezi nimi. Důležité bude správně analyzovat interpretativní postupy a společenské aktivity jako součást sociálního dění.

V rámci aplikace metody si kladu za cíl dodržet tři základní pravidla (představena v teoretické části), která by měla být při diskurzivní analýze dodržována:

- Princip spolehlivosti.
- Komplexita analýzy.
- Transparentnost závěrů (Jørgensen, Phillips, 2002: 173).

2.6 Postup při analýze

První část praktické části je rozdělena na 11 sekcí, každá se zabývá jedním dílem seriálu. V jeho rámci analyzuji děj s důrazem na propagandistická sdělení podporující dominantní ideologii. Kromě prvoplánově vystavěných scén půjde například o vykreslení pozitivního/negativního charakteru určité postavy, která je ve svém celku vnímána právě na základě postupného budování charakteru vyplývajících z činů, promluv, chování, postojů, vzezření, zkrátka všech prvků, které mohou určitým způsobem utvářet postavu.

V rámci dílů tak prezentuji dialogy, které mají potenciál být nazývány propagandistické. U nich identifikuji případné modi operandi ideologie a jejich konstrukci (Thompson, 1990: 60). U každého dílu také specifikuji Geeho sedm oblastí reality (Gee, 2005: 17). Popisovaná analýza představuje základ pro další kapitoly, ve kterých se budu v kontextu odhalení propagandistických sdělení a užitých prostředků věnovat:

- jednotlivým příběhům postav,
- jak se vyvíjely linie událostí a vztahů,
- jaké další prostředky mimo slovní dialogy byly používány (hudba, symboly, užitý jazyk, výběr postav atp.),
- jak je definován nepřítel (negativní postavy) a jeho definující vlastnosti,
- jaké poselství má seriál jako celek.

Výše uvedený postup umožní nalézt odpovědi na otázky 1 a 2. V závěru praktické části zodpovím otázku číslo 3 – díky analýze textů v *Rudém právu* a *Týdeníku ČST* zjistím, zda byl seriál v těchto periodikách zmiňován a zda je možné v těchto textech identifikovat

politické zadání. Předpokládanými výstupy v tisku budou ohlasy diváků, recenze seriálu, články o seriálu či upoutávky na další díly.

3 Praktická část

Praktická část je rozdělena na analýzy jednotlivých dílů. Dále analyzuji vývoj hlavních postav napříč seriálem a výrazové prostředky užití v seriálu, u kterých jsou ambice na to identifikovat propagandistická sdělení. Z analýz vyplyne poselství seriálu, na které bude možné následně navázat zjištění týkající se prostředků, pomocí kterých byla sdělení příjemcům doručena (zodpovězení otázek 1 a 2). V závěrečné části kapitoly představím dobovou reflexi v uvedených periodikách za účelem nalézt odpověď na otázku číslo 3.

3.1 Analýza dílů

V rámci chronologického zkoumání dílů dle Thompsonovy teorie identifikují využívané strategie symbolické konstrukce a modi operandi ideologie a Geeho oblasti reality. Zabývám se dále výstavbou příběhu a vývojem linie událostí a vztahů. V rámci dílů často prezentují čtenáři přímé řeči, které s sebou nesou potenciál skrývat ideologická sdělení.

Díl první – *Povolanci*

Hned v úvodní scéně se divák seznamuje s hlavním hrdinou **Tomášem Soukupem** a jeho přítelkyní **Hankou Voseckou**. To koreluje s předpokladem, že hlavní postava by měla ve filmu být představena co nejdříve, jinak je divák následně zmaten. Než je představena hlavní postava, film je ve vakuu (Aronsonová, 2014: 65). Zde se hlavní postavy objeví poprvé v záběru už během úvodní znělky – po 15 vteřinách – jako úplně první ukázaní lidé.

Úvodní scéna má základní úkol udržet mladé diváky u televize. Jsou jim prezentováni podobně staří lidé, kteří podnikají zábavnou činnost (jdou zrovna do biografu). Hned během této scény jsou konfrontováni se stářím, když je starší návštěvníci kina okřikují, aby se ztišili. Představuje to jakýsi závan rebelie sympatický pro mladé diváky.

Divák je seznámen s rodinou Tomáše při oslavě narozenin jeho malé sestry Jitky. Dále se zde objevuje jeho otec, matka a sestra podobného věku jako Tomáš. Ve scéně je budována především **identita** otce – bývalého vojáka, který jako rodič chápe synovy obavy z vojny a strasti s láskou. Otec se stará o rodinu, přinese dceři dárek, rozumně se s Tomášem baví, oslovuje ho vojíne. Následně říká:

„Vojna je velká zkouška. Pro tebe i tu holku.“

Seznámím se i s jeho názorem, že vojáci by se měli ženit až po vojně. Tento názor implikuje celé poselství seriálu – **před vojnou se jedná o chlapce, až po životní zkušenosti v podobě vojny se z nich stávají chlapi**, kteří mají mít možnost se ženit. I přes tento názor ale Tomášovi dá peníze na oblek a nechá rozhodnutí o svatbě na něm.

Několikrát za díl jsou nám kladeny otázky, zda láska vydrží tak dlouhé odloučení. Souběžně jsme reakcemi postav ujišťováni, že ano. Například:

Tomáš: „730 dní a 730 nocí, vydržíš to vůbec?“

Hanka: „A co mi zbejvá?“

Eufemizaci vojny lze identifikovat ve scéně s doručením povolávacího rozkazu. Ten Tomášovi přinese usměvavá pošťačka, kterou Tomáš zná od dětství. Uvede se slovy:

„Tak už je to tady, vojáčku.“

Scénu se stejným cílem sledujeme záhy, když se Tomáš loučí v práci. Starší kolegové a mistr – tedy autority, zkušené lidi, jejichž slovo má pro diváka váhu – ujišťují Tomáše, že vojna uteče, a že díky své pracovitosti nebude mít nejmenší problém. Tímto sdělením je příjemci komunikace doručena zpráva, že ten, kdo pracuje, se nemusí vůbec ničeho bát – pracovat je přeci normální. Mistr reaguje na Tomášovy obavy:

„Jaký (obavy) prosím tě? Někdo na vojnu nadává, ale pro mě to byly dva nejkrásnější roky v mém životě. Aspoň jsem si jednou odpočinul.“

Probíhá zde **pasivizace** kritiků vojny („někdo“) a odvrací se pozornost od palčivých problémů spojených s vojnou – jsou v tomto tvrzení zcela vynechány. Poslední větou je celá vojna velmi **eufemizována**. Zde je divák postaven před nezaobalené agresivní propagandistické sdělení, které ale má svou váhu vzhledem k postavení toho, kdo ho pronáší. Zároveň zde není prostor ani čas pro zpochybňování této osobní zkušenosti – děj se záhy stříhem přemístí do jiné scény, která ale opět slouží ke stejnému cíli. Tomášův kamarád Eda mu na žádost o peníze řekne:

„Na co peníze? Teď o tebe bude dva roky postaráno.“

Opět se sdělení zaměřuje jen na pozitivní stránku problematiky. Státu je zde přiznána zásluha za to, že dva roky živí konkrétní osobu.

V dalších scénách s Tomášem se opakuje jeho (ale i diváka) ujišťování, že na něj Hanka počká. Ta mu předá 730 dopisů s nadepsanou adresou a vylepenými známkami, aby

jí mohl každý den psát. Vojna tedy může představovat romantický zážitek. **Eufemizaci** vojny zakončí Tomáš označením vojny jako „nejdelší dovolené v životě“, což má přímou návaznost na úvodní znělku seriálu „Dva roky prázdnin“⁴⁹. Při loučení na vlakovém nádraží je divákovi ukázáno, jaké masy lidí se přišly rozloučit, všichni šťastně mávají, je tam dokonce televize. Každý je tedy člen skupiny, dochází k **unifikaci a legitimizaci**.

V rámci příběhové linie Tomáše je ještě představena matka Hanky, která jejich lásce nepřeje. Od začátku je divákům prezentována jako nesympatická učitelka, která nemá ráda vojáky. Nechce, aby její dcera měla s Tomášem něco společného. Požaduje po Hance, aby šla na vysokou školu na filozofickou fakultu. Ta na to reaguje otázkou, zda známky jsou všechno. Je zde vidět postoj tvůrců seriálu k humanitnímu vzdělání, které filozofická fakulta poskytuje. Sympatizant této školy, matka Hanky, je negativní postava. Podle Thompsonova přístupu zde identifikujeme **fragmentaci a odmítnutí druhých**. Dochází také k **přemístění** charakteru matky na instituci filozofické fakulty.

Výrazně stručněji jsou v prvním díle představeny další hlavní postavy.

První se po Tomášovi objevuje **Honza Bradáč**, kterému všichni říkají **Guláš**. Je to obtloustlý řezník s **rodiči toužícími po majetku**. Ti zde, jakožto živnostníci, ztělesňují bezcharakterní osoby pozbývající socialistickou morálku. Jejich názor na vojnu ovšem není zdůrazňován. Potom, co Guláše rodiče stále obtěžují a peskují, pronese povzdechnutí:

„Už abych byl na tý vojně [...] Snad si na tý vojně trochu odpočinu.“

Dochází k **eufemizaci** vojny, která je podle tohoto vyjádření méně nepříjemná než běžné připomínky rodičů. K dalšímu **eufemizačnímu** projevu dojde při dialogu s hostinským, kde si Guláš dává poslední guláš před odjezdem na vojnu. Hostinský ho ujišťuje, že na vojně nikdo nestrádá:

„Co si to vezeš? Na vojně ti všechno daj. [...] Já, když byl na vojně v Olomouci, tak jsem ještě pět kilo přibral.“

Dále nás seriál seznámí se **Ctiborem Voříškem**, který získá přezdívku **Kyslík** kvůli svým problémům s plícemi. Hned v úvodní scéně je konfrontován s nepříjemnými staršími kolegy v práci, kteří si z něj utahují, vyžadují po něm láhev alkoholu na rozloučení. Konstatují, že Ctibor bude na vojně šikanován. I zde ale nakonec dojde k **eufemizaci**, a to

⁴⁹ Podrobněji analyzována v další části.

z úst vedoucí Ctibora:

„Na světě jsou horší věci, než je ta tvoje vojna.“

Následně je představena Ctiborova matka, která se všemi prostředky snaží zabránit tomu, aby šel na vojnu. Hlavním cílem je získání modré knížky. Jako zdravotní sestra se dožaduje doktora pomoci, ten jí ale sdělí, že nic takového není možné. Mluví zároveň i směrem k divákovi, který by se o něco takového chtěl pokusit.

Vlado Rutkay je další z hlavních postav – povolanců. Odjíždí ze slovenské vesnice, kde zanechává svoji těhotnou ženu Máriu. Jeho odjezd na vojnu je velkolepý. Vypadá to, že se s ním přišla rozloučit celá vesnice, na návsi má přistavený autobus čekající jen na něj. V divácích to evokuje pocit, že odchod na vojnu je slavnostní událost, která daného jedince učiní slavným a uznáníhodným. Následně se ve vlaku probírají ženy na vojně. Zaznívají argumenty, že vojna je dobrá na to odpočinout si od žen, a Vlado tak alespoň nebude vystaven pokušení.

Posledním členem hlavní skupiny postav je **Michal Hlaváček**, bývalý kriminálník, který spolupracuje s pochybnými lidmi – číšníkem Klabanem, kuchařem Krausem a přítelkyní Editou. Dotyční pracují v luxusně vypadající restauraci, kde inkasují mnoho peněz. Po skončení práce pijí jen koňak. Michalovi říkají „Majkl“. Jejich charaktery jsou budovány následujícími proslovky:

„Pouhých 380 korun.“ (Klaban inkasuje od hosta).

„Okrádat lidi není dneska žádná sranda.“ (Klaban hodnotí po odchodu hostů).

Ze strategií symbolické konstrukce se zde objevuje **diferenciace** této skupiny lidí od běžných občanů. Tato skupina je rovnou **odmítána** pro své arogantní chování, touhu po penězích, které jsou navíc získávány okrádáním.

Shrnutí

V prvním díle se divák seznámí s 5 hlavními povolanci a jejich blízkými. Byly částečně představeny jejich povahy a zázemí, ze kterého vycházejí. Zároveň jsou nastaveny výchozí vztahy a je možné dále sledovat, jak se jejich linie bude vzhledem k událostem na vojně vyvíjet.

První díl se snaží reagovat především na obavy mladých z vojny. Tvůrci si uvědomovali, že největšími bolestmi lidí v tomto věku je odloučení od rodiny a partnerek.

Proto se snažili tyto obavy utišovat, ujišťovat příjemce, že se není čeho bát. Výběr postav a jejich **identit** je takový, aby se ve svých obavách našlo maximum diváků. Ať už jde o strach z odloučení od přítelkyně (Tomáš), od rodičů (Kyslík) či od manželky (Vlado). Na druhé straně tu jsou postavy připravené k tomu se vyvinout. Guláš je tlustý a neschopný, pohrdají jím rodiče. Pak je tu Michal, kriminálník pocházející z pochybného prostředí a s netransparentními úmysly.

Nejčastěji se v promluvách setkáváme s prvkem **eufemizace** institutu vojny, neopomenutelná je strategie **unifikace**, která zároveň slouží k racionalizaci odchodu na vojnu (musejí tam všichni). Dále jsme poznali některé negativní postavy a jejich názory.

Důraz byl kladen na sdělení, že **vojna je zvládnutelná, že dívky na chlapce počkají**. Pozitivní **vztahy** s divákem se snažil díl vybudovat u Guláše, Tomáše a jeho otce, Hanky a Vlada. Naopak negativní vztah byl za pomoci dialogů, prostředí, chování, symbolů a názorů vybudován u Hančiny matky, rodičů Guláše, Klabana, Krause a Edity. Z hlediska **sociálních statků** je vojna **spojována** s pozitivními konotacemi – na vojně se o chlapce instituce postará, je to příjemné místo, kde si člověk odpočine a dobře se nají. Naproti tomu luxusní podniky jsou místem, kde se sdružují kriminální živly.

Z hlediska **znakových systémů** se v seriálu setkáváme s obecnou češtinou i slovenštinou. Výrazně v mluvené řeči vybočuje anglofonní oslovení „Majkl“, které používají pochybné postavy kolem Michala. Hlavní postavy nenadávají sprostě (nejtvrdší zvolání bylo „do prkenný ohrady“). Nepoužívají se žádné odborné výrazy, které by představovaly pro běžného diváka komplikaci. Seriál po něm vyžaduje pouze znalost zkratk označujících různé instituce.

Lidé ve scénách často dělají **aktivitu** společně. Nemám zde na mysli jen vojnu, kde jsou společné aktivity zcela přirozené, ale například záběry, kdy hlavní postavy jdou do kina. V záběru kromě hlavních postav vchází i mnoho dalších lidí najednou. Přitom je vidět, že předtím ani potom do toho kina nikdo nešel. Stejná situace se opakuje při odchodu ze sportovního tréninku. Toto je jen pár příkladů, které dokládají přítomnost **unifikace a symbolizace jednoty** společnosti.

Díl druhý – *Od budičku do večerky*

Hlavní postavy dorazily do kasáren, kde stráví další dva roky. Divák sleduje vstupní

procesy, které musí povolanci podstoupit včetně obligatorního stříhání vlasů. **Eufemizaci** vojny lze vysledovat jednak v tom, že vojáky stříhá usmívající se žena z místního kadeřnictví, jednak vlasy dotyčným zůstanou téměř identicky dlouhé.

Poprvé se nováčci setkávají s tzv. mazáky – těmi, co jsou na vojně už rok. Vyčnívá mezi nimi svobodník Hasman. S novými branci se setká v jídelně, kde si začne dobírat Ctibora Voříška. Vyžaduje po něm, aby pokračoval v jídle, ten to odmítne. Hasman si na něj zasedne kvůli „neuposlechnutí rozkazu“. Sledujeme zde počátek příběhové linky týkající se šikany. Ze všech mazáků je však toto chování přiřčeno pouze jednomu mazákovi a jeho dvěma přísluhovačům. Vyvolává to tak pocit, že se jedná o ojedinělý případ.

Budování charakteru outsidera Ctibora Voříška pokračuje na prohlídce u doktora, kde mu popisuje všechny své problémy za účelem dostat modrou knížku. Doktor mu ale řekne, že je zdravý, soucítí však s ním, je smířlivý. Opět se tedy setkáváme s **eufemizačním** vyobrazením.

Další novou postavou je svobodník Klouček, který je na vojně taktéž o rok déle, na rozdíl od Hasmana má ale, jakožto velitel družstva, skutečně pravomoc dávat rozkazy. Při setkání s Tomášem vyjde najevo, že se znají ze studií, Klouček však zachovává vojenské dekorum a na Tomáše nereaguje. Po této situaci proběhne následující rozhovor mezi Tomášem a Gulášem:

Tomáš: „Na intru to byl docela hodnej kluk.“

Guláš: „To víš, vojna z něj udělala chlapa!“

V rozhovoru je možné identifikovat jednak **tropy** v podobě personifikace vojny, jednak dochází k **nominalizaci** vojny a také je zde přímo vyřčeno poselství seriálu, že vojna produkuje chlapy.

Michal Hlaváček na vojnu ještě nedorazil, stále je v baru a pije koňak, v pozadí jsou vidět západní značky, např. cigarety Camel. Cílem scény je propojit západní značky a peníze s nezodpovědností a okrádáním. Určující je ve scéně také anglofonní oslovení „Majkle“, které se ve scéně objevuje hned několikrát. Následně Michala na vojnu odveze taxi, což vyvolává otázku, kdo si může zaplatit taxi do 200 km vzdáleného místa. Edita dá navíc Michalovi jen tak 2 000 korun. Je zde využívána strategie **odmítnutí druhých**.

Po příchodu na vojnu je Michal drzý u vstupní prohlídky, nemístnými poznámkami upozorňuje na svou kriminální minulost. Vyše uvedenými scénami začíná být Michal

divákovi nesympatický, věří, že je skutečně kriminálník, že jde na vojnu s nekalými úmysly. Zároveň lze jeho chování vyhodnotit jako klukovské, což by odpovídalo premise, že na vojnu chodí chlapi, nikoli chlapi. Toto vykreslení postavy dává tvůrcům mnoho prostoru pro následnou transformaci osobnosti.

Postupně seriál prezentuje vojáky, kteří budou mít brance na starost, dochází k budování **identit**. Ústřední postavou je **Jiří Ráž**, velitel roty, který je během tohoto dílu povýšen na nadporučíka. Má nováčky přímo na starost a zodpovídá za jejich výcvik. Dále máme možnost za doprovodu hudby sledovat aktivity branců jako vstávání, cvičení, uklízení, pochodování, nástup v uniformách, zkrátka stereotypní obrázky aktivit na vojně, aby divák nabyl dojmu, že se seriál rozhodně nesnaží nic přikrášlit. Jediný, kdo tempu nestačí, je Voříšek, ostatní pokyny zvládají. Seriál sděluje, že **vojna je zvládnutelná**.

V následném projevu podplukovníka Mareše (nadřízený Jiřího Ráže) se to branci dozvědí přímo: „Vojna je těžká, ale zvládnutelná, což dokazují výsledky právě končícího výcvikového roku.“

Tato věta je unikátní v tom, že **eufemizuje** vojnu, a rovnou dochází k **racionalizaci** tohoto tvrzení.

Další **eufemizace** se dočkáme záhy, kdy jsou představováni nadřízení branců jako „zkušený a náročný velitelé a političtí pracovníci, kteří budou vyžadovat plnění úkolů na sto procent, ale zároveň budou citlivě řešit problémy a plně respektovat práva jedince“.

Prostřednictvím seriálu se tak režim snaží **univerzalizovat identitu** vojenských velitelů jakožto citlivých jedinců, kteří jsou v otázce disciplíny nekompromisní, na druhou stranu chápou problémy branců a respektují všechna jejich práva.

Výše uvedené je podpořeno proslovem Jiřího Ráže, kde vyjadřuje svůj soucit a pochopení – nežádá po nově příchozích, aby z nich byli dobří vojáci hned. Chápe, že vše potřebuje čas (zde dochází k **racionalizaci** dvouletého trvání vojny). Dále upozorňuje na veřejnou přísahu, kam zve rodiny a kamarády nováčků, aby „se na vlastní oči přesvědčili, jak jim ta uniforma sluší“. Zde se uplatňuje **disimulace** – dochází k odvracení pozornosti od negativ, naopak je vypíchnutý aspekt prezentován jako pozitivní.

Ráž v jiném dialogu říká:

„Máme tu pár kriminálních, ale i s těma jsme si nakonec **vždycky** dokázali poradit.“

V uvedené větě lze identifikovat **racionalizaci** a **standardizaci** (potřeba instituce za účelem potírání zločinu), **univerzalizaci** (vojna jako celek se podílí na něčem, na čem by se měla podílet celá společnost) a **narativizaci** (slovem „vždycky“ vypráví příběhy z minulosti).

Ráž má náročnou ženu Martu, překladatelku, která jezdí na různé zahraniční kongresy do Vídně, Berlína či Bratislavy, a nemá tak čas na rodinu. Její charakter je vykreslován proslovy typu:

„Potřebuju se osprchovat, jsem z toho vlaku špinavá [...] Máš tu binec [...] Bolí mě hlava.“

Poznáváme zde strategii symbolické konstrukce **odmítnutí druhých**, kdy se vytváří negativní vztah mezi divákem a postavou. Takto představený charakter následně pronáší:

„Ono žít s vojákem není taková sranda, jak na první pohled vypadá.“

Toto tvrzení však odmítá další nová postava – Zuzana, která je přítelkyní Petra Baláše⁵⁰ (kolega Jiřího Ráže, má na starost přípravu branců na spartakiádu) a která může na diváka působit mnohem sympatičtěji. Zuzana tvrdí, že pravá láska tuto překážku překoná.

Další zajímavá scéna se odehrává ve škole mimo ústřední postavy. Vystupuje zde matka Hanky, která diskutuje s plačící starší kolegyní. Ta se před chvílí dozvěděla, že její vnuk si během vojny našel dívku a čeká s ní dítě. Navíc se nechtějí brát. Kolegyně to dává za vinu vojně, mimo jiné také pronese „zatracená vojna“. Vzhledem k cílové skupině seriálu – mladým lidem – to však ideologickému vyznění neodporuje. Zmíněná paní totiž nemusí být svými prudérními názory na rodičovství a manželství mladým lidem příliš sympatická, tudíž ani její názor na vojnu nemusí být akceptován. V osmém díle navíc tato postava dozná proměny – vnuk jí přijede ukázat dceru, a paní se tak promění v hrdou a šťastnou prababičku. Tohoto štěstí dosáhla díky událostem zapříčiněným vojnou. Je zde tak **vyprávěn příběh**, jak se zpočátku zdánlivé negativní události s vojnou spojené nakonec vždy zvrátí k pozitivnímu výsledku.

Ctibor se na konci dílu rozhodne spolykat prášky, Michal ho však donutí se vyzvracet a kryje ho (za to požaduje, aby ho Ctibor učil německy). Jedná se o první situaci, kde je Michal prezentován v pozitivním světle, což může implikovat pozitivní vliv vojny na jeho

⁵⁰ Příjmení postavy se vyskytuje v titulcích seriálu jako Baláš, v *Týdeníku ČST* je však postava nazvána Baláz. Upřednostnil jsem variantu prezentovanou přímo v seriálu.

charakter.

Shrnutí

Druhý díl měl za úkol zprostředkovat divákovi první dny na vojně. Představil nové postavy, opět bylo hned naznačeno, které postavy budou negativní a které pozitivní. Největší **důraz** byl zase kladen na **eufemizační** prvky, ty byly doručeny mnoha promluvami. Docházelo také k racionalizaci instituce. Na druhé straně byly prezentovány záběry **spojující** vojnu s tvrdou rutinou v podobě **aktivit** typu uklízení, cvičení, brzkého vstávání atp., které měly za úkol přidat na reálnosti seriálu. V oblasti **znakových systémů** zde dochází ke střetu běžné mluvy a oficiálního vojenského jazyka, tykání a vykání. Přímý střet se odehrál při setkání Tomáše a Kloučka. Jeden z nich používal tykání, druhý vykání. Můžeme zde sledovat i odkaz na západ opět v podobě anglofonního oslovení „Majkle“, dále také v překladatelském povolání Marty.

Byla představena zápleтка se šikanou, počátek konfliktu mezi Rážem a jeho ženou. Také Michalovy postranní záměry dostávají jasnější obrysy. Zde však divák zůstává v napětí, o co vlastně přesně jde, a zda bude Michal nakonec pozitivní, nebo negativní postava. Ze **sociálních statků** jsou vojně přiřčeny vlastnosti jako ctnost, disciplinovanost, soucitnost, na druhou stranu je to tvrdé místo, kde se mohou objevit nepřijemní lidé.

Díl třetí – *Tak přísaháme*

Děj se vrací k Hance a jejímu konfliktu s matkou, která neschvaluje její vztah s Tomášem. Nakonec ale otec Hanky prozradí, že i on poznal matku těsně před vojnu, a přesto vydržel. Dochází tím k degradaci matčiných názorů. Nedává smysl, že sama nadává na vojnu, přitom i počátek jejího vztahu je s vojnu spojený.

Ve třetím díle se poprvé divák dočká akčních záběrů ze střeleckého cvičení, které sdělují, že vojna je místo plné dobrodružství a vzrušení, člověk si zde může vyzkoušet věci, které by jinde provádět nemohl. Během cvičení Michal schová Ctiborovi samopal, ten začne panikařit, nakonec se ale Michalovi Ctibora zželel a samopal mu vrátí, čímž stoupne v oblíbenosti u diváků. K záběrům z výcviku se díl vrací hned několikrát. Jde o dlouhé scény, kdy kromě střelby sledujeme třeba i prohlídky jednotlivých zásobníků. Tato formálnost má opět přidat seriálu na **autenticitě**.

Jiří Ráž v díle pronese:

„Nadávají mi, že nestíhám školení, nástěnky. Jako by šlo na vojně jenom o tohle.“

Tím dává najevo identitu muže činu, který chápe, že vojna není jenom o teorii a prázdných frázích. **Racionalizuje** tak existenci instituce.

Dále je představeno rozvíjení konfliktu mezi Rážem a jeho ženou Martou, která se za ním nechce přestěhovat do Hrádku v Čechách, kde jsou kasárny:

Marta: „Co budu dělat na Hrádku? Já mám doktorát z filozofie, státnice ze tří jazyků!“

Dále pokračuje v nadávání na vojnu. Po Hančině matce se tak jedná o další, když ne negativní, tak minimálně nesympatickou postavu, která má nějakou spojitost s oborem filozofie. Vzdělání je zde **spojováno** s jakousi nadřazeností, která není přirozená, dochází k **fragmentaci** postav.

Jako ideologicky podstatnou scénu lze hodnotit snahu Kloučka podvádět při zkouškách, kdy udělá díry do terče Ctibora, který se netrefil. Klouček se domnívá, že Ráž toto chování bude kvitovat, ten se však velmi rozhořčí a nařídí mu okamžitě díry zalepit. Později si ho předvolá a vzhledem k jeho záměru pomoci skupině mu odpustí. Scéna kromě budování **identity** Ráže jako poctivého velitele **spojuje** vojnu s poctivostí a spravedlností. Nepotrestáním Kloučka také **eufemizuje** instituci.

Tomáš s Vladem probírají své družky:

Tomáš: „Jaký je to bejt na vojně ženatej?“

Vlado: „Krásné.“

Zde pozorujeme návaznost na první díl, kde byla řešena otázka, co se stane se vztahem během vojny. Dochází zde k **odvracení pozornosti** od problému prostým tvrzením, že to je krásné, které ale nelze opřít o žádnou jinou scénu v seriálu. Divákovi nezbyvá nic jiného než to Vladovi věřit.

Postupně se děj přenesl na ústřední **aktivitu** dílu – slavnostní přísahu. Při cestě na tuto událost pronáší Tomášův otec k rodině:

„Pamatujte si holky, že ten, kdo nebyl na vojně, není žádný chlap.“

Vyjádření této postavy je podpořeno její autoritou, stářím, moudrostí a sympatickým vystupováním. Díky svému charakteru mohou mít tato slova na diváka mnohem větší dopad

než názory negativních postav (ty většinou na vojnu nadávají). Opět se jedná o jinak vyslovenou formulaci názvu seriálu. **Legitimizuje** se tak vojna, **zdůrazňuje** se její pozitivní přínos na běžný život. Vzhledem k charakteru postavy vnímáme v tomto sdělení i prvky **naturalizace** (pro muže je přirozené být chlap, tedy i jít na vojnu) a **eternalizace** (z pozice moudrého člověka s dlouholetými zkušenostmi nabývá toto tvrzení na permanentnosti).

Samotný akt přísahy je zpracován velmi pompézně, jsou tu ukázáni šťastní rodiče a známí vojáků, kteří jsou velmi hrdí na své syny a kamarády. Uznání pozitivního aspektu vojny se dočkáme i od ne příliš pozitivní postavy – otce Guláše. Ten tvrdí, že díky uniformě se velmi líbil ženám. Z hlediska aspektu **sociálních statků** je na vojnu nahlíženo jako na instituci, která spojuje rodiny a dává prostor mužům k tomu, aby na ně mohli být ostatní hrdí. Zároveň se v očích dívek přemění z neatraktivních chlapců na atraktivní vojáky.

Během přísahy si divák musí poslechnout projev jednoho z vojáků. Projev **symbolizuje jednotu** a příslušnost ke státu. Mám pochybnosti, že by tento projev byl zajímavý pro diváka v té době. Každopádně se opět jedná o prvek podporující autenticitu.

Následuje samotný text přísahy čtený podplukovníkem Marešem. Ten v textu přísahy vyzývá k boji proti nepřátelům a k pomoci socialistickým státům. Jsou tu prvky **diferenciace** (my versus oni), **racionalizace** (vojna je potřeba, protože musíme být připraveni bojovat) a **symbolizace jednoty** (pomoc přátelům).

Během přísahy můžeme sledovat Tomášův hrdý obličej. Navádí tak diváka, že i on by měl být v tomto okamžiku hrdý a poslouchat projev. Během následné hymny jsou snímány obličejové příhlížejíci, na kterých je vidět, jak jsou pyšní, některé matky dokonce pláčou.

Na následném rodinném obědě Tomášův otec pronáší:

„Podívej, kluk je pěkně opálenej. To víš, na vojně se musí kmitat. [...] My to taky neměli lehký, ale časem se na to špatný zapomene a zůstane jen legrace a kamarádi.“

Proslov klade **význam** jen na pozitivní aspekty vojny (**disimulace**) – díky ní dojde ke zlepšení vzhledu (opálení), fyzičky (musí se kmitat), nalezneme zde kamarády a zažijeme legraci. Ve vyjádření se nachází **tropy** („musí se kmitat“).

Děj se následně stočí ke Gulášovi, který se snaží zhubnout. I sem se povedlo vtěsnat ideologické sdělení, když Guláš mluví o tom, jak je těžké zhubnout:

„Jako na vojně, tam je taky první měsíc nejtěžší.“

Tady se dozvídáme, že vojna se dá přirovnat k takové banální aktivitě, jako je hubnutí. Zároveň je nejtěžší jenom jeden měsíc, zbylých 23 už je v textu vynecháno (**eufemizace**). V krátké scéně jsou ukázáni ještě rodiče, kteří si vezou auto plné věcí, které sehnali do domu – mimo jiné například italské kohoutky do koupelny. Buduje se zde jejich identita kapitalisty toužícího po majetku, která koreluje i se západním původem vlastněných věcí. Ty by podle nich měly být lepší než ty tuzemské.

Shrnutí

Důraz byl kladen hlavně na akt samotné přísahy. Také byly ukázány akční záběry z cvičení. Nejvíce ideologicky zabarvená vyjádření pronáší Tomášův otec, který má navíc velmi solidně vybudovaný charakter – **identitu** správného otce od rodiny, který si plně uvědomuje důležitost a podstatu povinné vojenské služby. Identity z hlediska hlavních postav jsou dočasně následující:

- Ctibor chce stále domů za matkou, je ve všem neschopný;
- Guláš je odhodlaný zhubnout kvůli dívce, začíná se vzpírat rodičům;
- Tomáš bez problémů plní své povinnosti, žárlí na Hanku;
- Vlado má strach o ženu, která nepřijela, vztah k vojně je neutrální;
- Michal začíná mít pochybnosti o svém plánu, od problému s pozdním nástupem na vojnu žádný další konflikt s vedením neměl.

Díl čtvrtý – *Nový poručík*

Hlavní postavy se po přísaze zařazují do útvarů. Guláš se zapojí do práce v kuchyni. Seznamuje se zde se služebně staršími vojáky, kteří jsou na něj nepřijemní a přehazují na něj práci. Na to Guláš reaguje slovy:

„Mně práce nevadí. Horší je, když není co dělat.“

Charakterizuje tak sebe jako pracujícího člověka, kterého socialistická společnost potřebuje. Později v díle je naznačen první konflikt s kuchyní, kdy vojákům dávají velmi tenké řízky.

Pokračuje také budování negativního charakteru Klabana. Je vyobrazen s kalkulačkou a štosy peněz, které, jak víme z předchozích dílů, získává díky „okrádání“ zákazníků. Jako téměř v každé scéně, kde se objevuje Klaban, Kraus nebo Edita, i zde

postavy pijí koňak.

Výchozí stav nových branců definuje Ráž v promluvě k nadřízeným, kde rotu popisuje jako tu nejhorší se samými nováčky. Tvrdí, že někomu může trvat klidně i půl roku, než se stane vojákem. Vytvořil se zde tak prostor pro příběh, který divákům ukáže, že vojna dokáže vychovat vojáka z každého, i z té nejhorší roty (racionalizace existence povinné vojenské služby). Zároveň sděluje těm, kdo by měli pochybnosti o zvládnutí vojny, že instituce počítá s tím, že to někomu nemusí jít hned, i tak se jich bude jejich velitel zastávat.

I v tomto díle figuruje promluva týkající se atraktivity muže ve vojenském oblečení. Tentokrát domněnku pronese Michal:

„Holky v Praze po těch zelenejch úplně šílej.“

Identifikujeme zde **tropy** a **odvracení pozornosti**. Když tohle řekne Michal, který je vlastně proti vojenskému zřízení, získává tvrzení ještě větší váhu.

V tomto díle je poprvé ukázána příprava roty na spartakiádu pod vedením Petra Baláše. O jeho schopnostech pochybuje podplukovník, Ráž se ho ale zastává.

Ústřední novou postavou dílu je politický pracovník **Milan Bílek**, který je zároveň zástupce Jiřího Ráže. Přichází k rotě přímo z vojenské akademie. Je tedy ještě velmi mladý (blízkost divákovi), vizionářský a bez praxe. Jeho úloha z propagandistického hlediska je vylepšit pohled na politické pracovníky a stranu jako celek pomocí **univerzalizace** jeho postavy. Chce se zajímat o „život kluků nejen tady, ale i doma. Jestli mají holku a píšou si s ní“. Zajímá se o kulturu, požaduje umístění klavíru na rotu a chce založit kapelu. K rotě pak ve svém projevu pronáší, že by s nimi rád „besedoval o životě“. Pokud má někdo nějaký problém, může přijít za ním, protože on „mu hlavu neutrhne“.

Záhy se jeho slova přenesou do praxe, když se přijde svěřit Vladio s problémovým těhotenstvím manželky, o kterém se právě dozvěděl. Bílek jeho jménem žádá o dovolenou u Ráže, ale marně.

Divákovi se zde prezentují důvody, proč jsou političtí pracovníci potřeba. Náplní jejich práce je spíše až psychologická pomoc, dohled na to, aby se povolancům na vojně žilo dobře, zpříjemňují jim pobyt. Dochází tady k **eufemizaci**, **univerzalizaci**, ale také **racionalizaci** této funkce (je podstatná).

Manželka Vladio nakonec potratí. Vladio je zprávou zdrcený, konečně dostává

dovolenou. Bílek vyčte Rážovi, že ho měl poslechnout dříve. Na nádraží Vlado zajde na jedno pivo do hospody, dostane se do konfliktu s místními opilci. Probíhá rozhovor:

Opilci: „Pěkná buzerace (na vojně), co?“

Vlado: „Nestěžuju si.“

Zde jsou před diváka postaveny dva názory. Postoje k jednotlivým přednášejícím jsou ale na opačných pólech. Zatímco s Vladem divák soucítí, nepracující alkoholici, co věčně sedí v hospodě, příliš sympatií nezískají. Je zřejmé, že divák se bude přiklánět k Vladovi, a tedy i k jeho názoru na vojnu. Nakonec situace eskaluje až k bitce. Vlado má kvůli tomu problémy, prý byl opilý. Ráž ho potrestá, ale Bílkovi se to nezdá, a začne na vlastní pěst celou situaci vyšetřovat. Nakonec zjistí, jak to doopravdy bylo. I tak ale neměl Vlado to pivo pít. Scéna sděluje dvě věci:

- 1) pravda na vojně nakonec vyjde najevo (**eufemizace**);
- 2) na vojně je nulová tolerance alkoholu (**legitimizace**).

Symbolizace jednoty je v díle zprostředkována promluvou Jiřího Ráže:

„Vojna je kolektiv.“

V díle byla opět ukázána šikana Ctibora Hasmanem, zatím to nikdo neřeší.

Shrnutí

Hlavní náplní dílu bylo budování **identity** politického pracovníka Milana Bílka. **Kladl se důraz** na jeho empatickou stránku. Jde o člověka, který si zakládá na poctivosti a individuálním přístupu k vojákům. Není lhostejný k jejich problémům. Cílem bylo ospravedlnit a zdůvodnit existenci této funkce a zároveň distribuovat **sociální statky spojené** s postavou na celou stranu. Tvůrci se snaží navázat kladný **vztah** mezi Bílkem a diváky. Jeho zapálenost pro spravedlnost je demonstrována jeho **aktivním** vyšetřováním.

Vzhledem k ukázání šikany, špatného jídla a kritizování nováčků tento díl už tolik neeufemizoval vojenskou službu, naopak jí přidával na tvrdosti. Na druhou stranu došlo v díle k úmrtí dítěte hned po porodu, což představuje mnohem horší zážitek než vojenskou službu. **Eufemizace** se týkala zejména nového poručíka.

Z hlediska **znakových systémů** se nadále střetávají mluvy oficiální a neoficiální, čímž se určuje vážnost projevu a autorita přednášejícího. V díle se objevují slogany a portréty, ale také západní značky (podrobněji rozebráno v kapitole věnující se symbolům).

Díl pátý – *Zelené Vánoce*

V pátém díle pokračuje nacvičování na spartakiádu. Petr Baláš si stěžuje na velikou absenci vojáků při cvičení. Vzhledem ke zpoždění v přípravách navrhuje akci „boj o značky“, která spočívá v tom, že vojáci budou ve svém volném čase chodit cvičit. Odměnou za to jim přislíbil „propuštěáky“ na Vánoce. Vojáci to nadšeně kvitují, posléze se ale divák dozví, že Baláš nemá na nic takového pravomoc. Ráž mu za to vynadá a řekne vojákům, že žádné propustky letos na Vánoce dostat nemůžou. Kromě budování **identity** Baláše jako nedůvěryhodného nadřízeného dostává divák sdělení, že z vojny nelze jezdit pořád domů, a to ani během Vánoc. Divák je informován, že vojna je místo s pevným řádem, který si nelze uzpůsobovat podle přání jednotlivce. Následně ale vojáci dostávají informaci od Bílka, že pokud budou vzorní, dostanou propustku příští Vánoce. Pro diváky, kteří mají nějaké námítky ohledně tohoto postoje, je ihned připraveno tvrzení Bílka:

„Vzorného vojáka dostanete až po roce služby.“ (Opět **racionalizace** délky služby).

Vyvíjí se i zápletka v kuchyni. Vojáci si stěžují Gulášovi na kvalitu jídla, ten následně zjistí, že starší vojáci v kuchyni si nechávají dobré maso pro sebe. Jejich počínání neschvaluje, nicméně nic nehlásí. Později si kuchaři uspořádají soukromé hody, kde je přítomen i Hasman a jeho kumpáni. Guláš je sleduje, ale nepřipojí se, protože to podle něj není férové vůči klukům. Následuje scéna, kdy se podvádějící kuchař ptá Guláše, jestli v civilu neokrádá, když je řezník. Guláš mu odpoví:

„Jo, ale kamarády ne.“

Postava zde přiznává nekalosti, na rozdíl od svých rodičů není ale tak zkažená, že by šidila i své kamarády.

Při plánování Vánoc v kasárnách je Bílek upozorněn vedením:

„Hlavně musíte pamatovat na nové vojáky. Jsou to jejich první zelený Vánoce.“

Eufemizuje se zde tak skutečnost z úvodu, kdy se vojáci dozvěděli, že nemohou odjet na Vánoce domů. Zároveň je zde vojna **spojena** s ohleduplným a soucitným přístupem k nováčkům. Spojení je následně podpořeno situací, kdy podplukovník Mareš zajistí nocleh matce Ctibora poté, co jí ujel poslední vlak. I přes zamítnutí propustek se ale hlavní postavy se svými blízkými setkávají, když za nimi přijedou do Hrádku.

Poprvé se v seriálu objevuje otec Jiřího Ráže. Jeho **identita** je založena na vojenské

minulosti, teď však pracuje na OPBH⁵¹. Má na starosti podřízené, kteří však nemají vůbec žádnou disciplínu, stále jen vysedávají v hospodě a nepracují. Je z toho nešťastný. Jiří se ho ptá, proč stále pracuje, když přece po 35 letech u útvaru musí mít skvělou penzi. Ten však odsekne, že „o prachy mu nikdy nešlo“. Divák se zde dozvídá, že pokud by se rozhodl pro kariéru vojáka, bylo by o něj ve stáří postaráno. Opět je tak zdůrazňován pozitivní element armády bez zmínění negativních dopadů.

Když se Tomáš dozví, že s jeho rodinou nedorazila Hanka, začne prosit otce o odvoz za Hankou, ten to však odmítne, protože ví, že Tomáš nesmí Hrádek opustit. Tomáš ho však neposlechne a uteče. Hanku najde na diskotéce, kde se baví se svým trenérem inženýrem Luděkem Součkem. Začne žárlit a uteče. Probíhá tu přitom zajímavá **konfrontace vojáka s nic nedělající mládeží**, která jen chodí na večírky a je drzá na autority. Vystává zde otázka, proč chlapani přibližně stejného věku jako Tomáš nejsou také na vojně (**diferenciace**). Tomáš se navíc dostane do problémů, když mu ujede poslední vlak na Hrádek. Jde tedy za otcem, který mu sice pomůže, ale zároveň vynadá. Chápe jeho pobláznění láskou, ale zdůrazňuje, že on, když byl zamilovaný, „takové blbosti nedělal“.

Jako čistě účelovou scénu pro podpoření **identity** negativních charakterů lze označit návštěvu rodičů Guláše, kteří se opět ukázali s autem plně naloženým různých doplňků do budované vily. Gulášovi vypráví, co, kde a jak výhodně nakoupili.

Při hádce Michala s Editou padnou z úst Michala slova:

„Z blbosti jsem na vojně vyrost.“

Toto tvrzení potvrzuje divákovi postupnou transformaci charakteru, **význam** za zásluhy je zde přitom explicitně **připisován** vojně. Sledujeme zde přerod z neposlušného chlapce na rozhodného chlapa.

Ke konci dílu se odehrává v kasárnách všeobecné veselí spojené s koncem roku. Bílek hraje na klavír, všichni si zpívají a jsou spokojení. Do toho vstoupí Michal převlečený za ženu. Bílek na něm pozná, že je opilý, a začne tuto situaci nekompromisně řešit. Podá dokonce oficiální hlášení. Za to se dočká kritiky od Jiřího Ráže, který mu říká, že tohle měl tolerovat, vyřešit bez eskalace na vyšší místa. Ráž následně pronese:

„Na vojně neexistuje pojem voják, přinejmenším bojová jednotka.“

⁵¹ Okresní podnik bytového hospodářství (toho času velmi kritizovaný pro délku vyřizování požadavků).

Svým sdělením **symbolizuje jednotu** armádních příslušníků.

Zde se divák může přidat na obě strany. Buď bude sympatizovat s Bílkem, který netoleruje jakékoli porušení kázně a morálky, nebo ho budou pojit sympatie k Rážovi, který chce situaci spíše přejít. Seriál zde nedává jasný příkaz, kterou stranu si vybrat, jen konstatuje, že obě varianty jsou možné. Zda Michal nakonec dostal nějaký trest, není v ději nijak zdůrazňováno.

Podstatnou informaci dostává divák, který by si myslel, že v armádě jsou Vánoce obdobím klidu. To mu je vyvráceno při dialogu mezi Tomášem a Kloučkem. Tomáš se během Vánoc chystá na stráž a Klouček ho varuje, aby byl obezřetný, protože nepřítel nikdy nespí, a zrovna minulé Vánoce se nějací civilisté pokusili vyloupit sklad, protože si mysleli, že stráž nebude v pozoru. Dochází zde tak k **diferenciaci** dobrých od špatných, zároveň je **racionalizována** potřeba tohoto institutu.

Shrnutí

Postavy si během dílu prošly těžkým obdobím Vánoc, kdy bývá stesk po blízkých největší. Dostaly však naději, že propustku obdrží další rok, pokud budou na vojně tvrdě pracovat. Nakonec se většina postav s blízkými stejně setká, když za nimi přijedou na Hrádek, takže je celá vánoční deprese odlehčena. V rámci **vztahů** diváka k postavám je budován ten pozitivní k podplukovníkovi Marešovi, poručíku Bílkovi a otci Tomáše. Naopak negativně jsou vyobrazováni matka Hanky, inženýr Souček, Edita, Hasman a starší kuchaři.

V oblasti **znakových systémů** pozorujeme zajímavý konflikt mezi Bílkem a Rážem. Ráž vyčítá Bílkovi, že mluví moc potichu, Ráž mu zase vyčítá, že moc křičí (a že má smutný obličej). Bílek projevuje svůj kulturní charakter prostřednictvím hudby (umí hrát na klavír).

Díl šestý – Supermazák

V úvodu je představena vojenská technika v akci, aby diváka připoutala k obrazovce. Zároveň se nemusí během začátku divák ještě plně soustředit, proto zde jsou zařazeny jednoduché scény. V díle se tvůrci museli delikátně vypořádat se zápletkou šikany Ctibora starším vojínem Hasmanem. Aby bylo zřejmé, že sympatie diváka budou na straně Ctibora, odehraje se nejdříve scéna, kdy Ctibor jde poslat telegram Hance jménem Tomáše, aby za ním přijela (Tomáš o tom nemá tušení). Zároveň Ctibor provádí **aktivitu**, která už zcela

nekoreluje s jeho výchozím stavem – můžeme sledovat vývoj na ose chlapec – chlap.

Šikana je ukázána hned v několika scénách, šikaneje jen Hasman, naštěstí někdo vždy zasáhne. Nutno přiznat, že šikana je skutečně tvrdá, lidsky velmi ponižující. Hasman například kvůli příjmení Voříšek po Ctiborovi chce, aby se choval jako pes – štěkal, aportoval ručník atp. Hasman zjistí, že se Ctibor líbí prodavačce v kantýně – Venuši. Donutí ho, aby si s ní domluvil rande, na které jde místo něj. Když Venuše dorazí na schůzku, okamžitě odejde, Hasman ji ale pronásleduje a pokusí se o znásilnění. Tomu zabráni Michal, kterému se Ctibor se vším svěřil. V rámci příběhu se tak buduje i pozitivní **identita** Michala.

Hasman následně zbije Ctibora za to, že ho prozradil. Ctibor má rány v obličeji, čehož si všimne poručík Bílek a začne to vyšetřovat. Ctibor odmítá cokoli říct. Bílek s tím jde za Rážem:

Ráž situaci zlehčuje: „Vy toho naděláte. Kluci se porvou o holku a vy tomu hned říkáte šikanování.“

Bílek: „To myslíte vážně?“

Ráž si nakonec Ctibora zavolá, ale ten stále mlčí. Ráž se naštvě:

„Šikanování tady trpět rozhodně nebudeme!“ (Tím ujišťují také diváka).

Šikana ze strany Hasmana dále pokračuje. Vzbudí v noci Ctibora, odvede ho do koupelny, donutí ho svléknout se a dělat kliky na jedné ruce. Při tom ho nachytá Bílek s ujištěním, že teď už mu to neprojde.

Následně se celá věc začne vyšetřovat na úrovni celého pluku. Podplukovník Mareš se ptá, proč to nechali zajít tak daleko, načež Bílek s Rážem reagují, že kluci nechtěli nic říct, a to ani, když to dostali rozkazem. Následně Mareš pronáší:

„Ani na vojně nejde všechno jenom rozkazem. [...] Co uděláme pro to, aby se takový případ už nikdy neopakoval?“

Ráž odpovídá:

„Poučení je víc se jim věnovat. [...] Poznat jejich starosti, mít na ně víc času.“

Z popsaného vývoje události si divák odnese několik zjištění:

- šikana na vojně existuje, je ale nakonec odhalena (**eufemizace**);
- **klade se význam** na sdělení směrem k divákovi, že vedení dělá vše pro to,

aby jí zabránilo, a dělá opatření, aby se už nikdy situace neopakovala (**eufemizace, univerzalizace**);

- řešení by mělo spočívat ve věnování se více problémům vojáků (**racionalizace**);

- kdo šikanuje, je rovnou i násilník (**odmítnutí druhých**);

- kdyby vojáci spolupracovali, mohlo být vše odhaleno mnohem dříve (chyba tedy není jen ve vedení).

Kromě hlavní dějové linky dílu sledujeme i další postavy. Rážova žena se ho při stěhování do nového bytu ptá, jestli by na stěhování nemohl povolat „ty svoje vojáky“. Ráž to razantně odmítá: „Nemoh.“ Je zde sděleno, že vojáci nejsou na vojně, aby pomáhali velitelům s jejich soukromými záležitostmi. Takovéto zneužívání vojáků k osobním potřebám je nepřipustné (**legitimizace**).

Pokračuje budování identity Marty jako namyšlené ženy, které není nic dost dobré. Vypráví o konferenci v Bratislavě, kde s kolegy chodila na luxusní večere, Ráže to ale příliš nezajímá. Ten posléze odjíždí za svým otcem do Prahy, najde ho v hospodě, jak se snaží své podřízené přinutit pracovat, nakonec se ale s nimi napije. Následně Rážův otec sděluje synovi:

„Tady rozkaz neplatí.“

Divák zde přitom sympatizuje s otcem, který je z daných poměrů nešťastný. Divák si může říkat, že je škoda, že tam ten rozkaz neplatí, protože tito povaleči by potřebovali více disciplíny. Dochází tu k **racionalizaci** vojny a **diferenciaci** dobrých a špatných.

Během návštěvy Prahy dostane Ráž nabídku práce v Praze, což by ale znamenalo opuštění své roty.

Na pozadí dílu se vyvíjí Michalova **identita**. Dozví se, že mu zemřel otec. Při setkání s rodinou tvrdí matce:

„Mami, já vím, že jsem dělal klukoviny, ale teď už to bude jiný, uvidíš.“

Postava si uvědomuje, že její chování před vojnu nebylo správné, chce se na vojně vyvíjet správným směrem. Implicitně je zde naznačeno, že za toto nastavení správného směru může postava děkovat právě povolání do vojenské služby (**racionalizace**).

Shrnutí

Tvůrci se vypořádali s problémem šikany, která byla konečně odhalena. Zatím nechávají diváka čekat, jaký trest Hasman dostane. Nejdůležitější poselství pro diváka je, že když už se takový exces jako šikana objeví, vedení se k tomu nestaví zády, naopak je celá situace eskalována a řešena na vysokých místech. Následně je představeno poučení do budoucna více se vojákům věnovat.

Méně prostoru už bylo věnováno dalším postavám, jen Michal se na ose chlapec – chlap posunul více doprava. Ráž řeší problémy se ženou, která není spokojená s přestěhováním na Hrádek, a problémy s otcem, který si neví rady s nedisciplinovanými podřízenými. Zároveň je Ráž postaven před dilema, zda se podřídí ženě a vzít práci v Praze, nebo zachovat loajalitu svému oddílu a zůstat v Hrádku.

Z hlediska **znakových systémů** je zajímavé, že téměř v každém díle se objeví nějaký socialistický slogan či portrét prezidenta. V tomto problematickém díle se nikde žádný podobný symbol neobjeví, byť se problém šikany řeší v kanceláři, kde v jiných dílech slogany vidět jsou.

Díl sedmý – *Zimní zkoušky*

Zřejmě k největší demonstraci síly a ukázkám vojenské techniky dochází v sedmém díle, kdy se děj odehrává na vojenském cvičení mimo kasárny.

Na začátku dílu sledujeme Hanku, která tajně odjede za Tomášem do Hrádku, a to díky telegramu, který poslal Ctibor. To však zjistí její matka a Hanka dostane domácí vězení. Je jí ale pak dovoleno jet na lyže s inženýrem Součkem. Jsou tím tak vyjádřeny pozitivní **vztahy** matky k inženýru Součkovi. Matka by si přála pro Hanku tohoto člověka, ne vojáka Tomáše. Jak inženýr, tak matka jsou přitom prezentovány jako záporné postavy.

V díle je opět krátce ukázána příprava na spartakiádu. Baláš si stěžuje, že kvůli čtrnáctidenním zimním zkouškám nabere nacvičování nezanedbatelnou ztrátu.

Ctibor se už dříve seznámil s místní knihovnicí Annou Březinovou a teď ji pozval na schůzku. Zjistí tam však, že Anna je svobodná matka. Toho se zalekne a odejde. Není tedy ještě skutečný chlap, aby dokázal přijmout takovou zodpovědnost. Děj je ale taky teprve v sedmém díle a Ctibor už alespoň překonal svoji fixaci na matku a dokázal oslovit ženu.

Marta nemá čas starat se o syna, ani Ráž se o něj nemůže postarat kvůli odjezdu na cvičení, hlídání se tak ujme Rážův otec. Neodpustí si ale poznámku:

„Velíš 300 chlapům a nedokážeš si poradit s jednou obyčejnou ženskou.“

Snaží se zde tak o vybudování negativního **vztahu** mezi divákem a Martou, která ale není ani přítomna. To je přitom její největší chyba. Je zde naznačováno, že žena by se měla starat o domácnost a přizpůsobit se práci muže.

Ideologicky zatíženou scénu pozorujeme, když otec Ráže vezme vnuka podívat se na nakládání vojenské techniky. Chce z něj mít vojáka. To je následně podpořeno v dialogu, kde se ptá žena Petra Baláše Zuzana (je učitelka ve školce), jestli nechce otec Ráže něco uvařit:

Otec Ráže na vnuka: „My vojáci si musíme umět poradit sami.“

Vnuk: „Jasně! Vojáci žádný ženský nepotřebují.“

Tvůrci se zde snažili diváka ovlivnit roztomilostí sdělovatele, nicméně jeho slova mají velmi vážný dopad. Je zde zpochybňována úloha ženy, případně muže, který vojnu neabsolvoval. Zároveň se zde dozvídáme další informaci **racionalizující** existenci vojenské služby – voják se o sebe dokáže postarat sám.

V noci před odjezdem na cvičení Guláš kontroluje vybavení polní kuchyně. Zjistí, že nefunguje hořák. Snaží se v noci situaci obětavě řešit i přesto, že mu starší kolega z kuchyně nepomůže. Nakonec vzbudí nadpraporčíka, který jediný má klíče od skladu. Ten je i přes pozdní hodinu usměvavý a ochotně pomůže. Z postavy jsou tak **přenášeny** pozitivní konotace a **univerzalizovány** na celý institut armády. Symbolizuje zde jednotu (vojín má právo kvůli opodstatněné věci v noci budit člena armády jakékoli hodnosti).

Děj se následně přenesse na cvičení v zasněžených lesích a bahně. Vojáci si povídají o tom, jak budou mrznout, jsou zde vyobrazeny těžké podmínky. Vojáci pobíhají ve sněhu, plazí se, kopou zákopy atp., přenášejí dřevo ve sněhové vánici při 25 stupních pod nulou. Během práce se Ctibor propadne ledem a začne křičet o pomoc, je vytažen, ale začne z této události bláznit a utíkat. Záběry mají za cíl přidat seriálu na důvěryhodnosti a zároveň pobavit diváka.

I na cvičení se autorům povedlo zařadit ideologicky zbarvené promluvy:

Ráž k Bílkovi při práci ve sněhové vánici: „Koukám, že vám to jde pěkně od ruky.“

Bílek: „Myslel jste si, že politici uměj akorát kecat?“ (Následuje smích všech zúčastněných).

Bílek zde reprezentuje celou stranu KSČ. Když je tedy vyobrazen jako tvrdě pracující, dochází k **univerzalizaci** a **přemístění** jeho **aktivit** na celou stranu.

Největší problém při zimních zkouškách potká Vlada, který má neovzvládnutelné bolesti v břiše. Dozvídáme se, že problémem je pravděpodobně prasklé slepé střevo. Ostatní mu pomůžou a zajistí rychlou lékařskou pomoc. Divák je zde tak ujištěn, že na vojně je zaručena stoprocentní bezpečnost a maximální lékařská asistence, a to i při takto nečekaném problému odehrávajícím se na odlehlém místě. Po odvezení Vlada chybí rotě jeden řidič, role se zhostí samotný Ráž, který tak **vyjadřuje jednotu** se svou rotou bez ohledu na hodnost.

Večer po náročném dni na cvičení Tomáš pronáší monolog o Rážovi:

„Stejně je to divnej chlap. Nespí, mrzne tady s náma. Přitom by vůbec nemusel. Moh by klidně dělat něco jinýho.“

Jeho názory jsou nechány bez odpovědi, aby se nad tímto tvrzením mohl divák zamyslet sám. Buduje se zde **identita** Ráže jakožto hrdinného velitele, který je maximálně loajální své rotě, nevadí mu ani mráz, ani ztížené podmínky.

Díl končí scénou, kdy Michal opět schová Ctiborův samopal, ten ho zoufale prosí o pomoc. Zda samopal Michal Ctiborovi vrátí, už není ukázáno.

Shrnutí

V dílu se příliš neposunuly linie vztahů, spíše sloužil k prezentaci techniky a názorné ukázce, jaké akční **aktivity** se na vojně odehrávají. Je budována především **identita** nadporučíka Ráže, který se v očích vojáků stává až jakýmsi polobohem, který nepotřebuje spánek, podstupuje strasti cvičení, i když by nemusel. Straně je prostřednictvím postavy Bílka distribuován pozitivní **sociální statek**, když je ukázán jako člověk, který se neštítí práce.

V kontextu znakových systémů se opět střetává oficiální a běžná mluva. Uvedme si to na příkladu:

Ráž po udělení několika rozkazů: „A dobře se vyspěte.“

Bílek: „Provedu.“

Obě postavy se tomu začnou smát. Jde o **eufemizaci** celého cvičení, dojde k uvolnění atmosféry a snížení oficiálnosti celého projevu.

Díl osmý – *Samopal*

Na začátku dílu se Tomáš dozvídá, že čeká s Hankou dítě. Poprosí o půldenní propustku Bílka, ten mu ji dá (**eufemizace** – zřejmě nebylo tak lehké propustku dostat).

Po odmlce se seriál vrací k dořešení záležitosti se šikanou. Hasman nastoupí před vojenský soud. Všechno je velmi oficiální a vážné, je obviněn ze svých činů, vypovídá i Ctibor. Hasman nakonec potvrdí, že je vše pravda. Obhajuje se pouze tím, že i on byl během prvního roku šikanován. Nakonec dostane nepodmíněný trest vězení na 3,5 roku. Propagandistický příběh je tak dokončen. Sdělení směrem k divákovi je zřejmé – **šikanu netolerujeme, odhalíme a tvrdě potrestáme**.

Když Tomáš přijede domů, potká se tam se starší sestrou. Ta pochopí, že čeká dítě, a reaguje tvrzením, ve kterém je vojně opět připisována zásluha za transformaci z chlapce na chlapa:

„Ta vojna z vás vážně dělá chlapy.“ (**Tropy** v podobě personifikace).

Zápletka osmého dílu se točí hlavně kolem Michala, který pravděpodobně ukradl Ctiborovi samopal a schoval ho svým kumpánům v lese. Sledujeme scénu, jak Michal popisuje Klabanovi a Krausovi, kde samopal schoval. Ti ho ale nenajdou. Za Michalem následně přijede Edita a nachystá na něj léčku – Michala zbijí. Michal totiž Editě přizná, že **samopal nakonec neukradl**:

Michal: „Chtěl bych žít tak nějak normálně. Tady to mám dobrý. Udělám si svý a nikdo mi nepřipomíná, co se mnou kdy bylo.“

Po návratu chce Michal začít pracovat a splatit své dluhy Klabanovi a už je nikdy nepotkat. Pozitivní vliv vojny je zde prezentován jako nezpochybnitelný. Dokonce explicitně pronáší, že na vojně je to dobré. Na oblouku vývoji této postavy (Aronsonová, 2014: 78) je demonstrován pozitivní dopad vojny na kriminální živly. Je tak **legitimizován** přínos vojny, příběh je **univerzalizován** na podobné případy.

Zmlácený Michal se z lesa dopotácí do Hrádku, kde se o něj postará Ctibor s Annou. Když ho u Anny ošetřují, její kamarádka pronese:

„Co by člověk neudělal pro naši armádu.“

Promluvou **naturalizuje** tento přístup. Měl by si z něj vzít příklad každý divák. Ctibor se přirozeně vyptává Michala, co se stalo. Ten mu všechno řekne a prohlásí, že s těmi

lidmi už nechce mít nic společného. Michal je následně na stráži a podaří se mu chytnout zloděje patřící ke Klabanovi. Za to dostane vyznamenání a propustku. Té využije k tomu, aby se vypořádal s minulostí, jede splatit své dluhy. Tento ideologicky významný příběh je dokončen právě při přebírání vyznamenání, kdy Michal hrdě pronese:

„Sloužím socialistické vlasti.“

Děj se následně vrací k otázce přestěhování Jiřího Ráže do Prahy. Ten k tomu nakonec svolí, Mareš to však bere jako podraz a odmítá to povolit. Nakonec mu ale řekne, ať si jde, kam chce.

Identita bezchybného člověka je stavěna u Bílka:

Ráž: „Nepijete, nekouříte, jaké máte vlastně chyby?“

Bílek: „Moc smutný obličej a málo silný hlas.“

Bílek tak reaguje na výtky, které k němu měl Ráž na začátku. V podstatě ale kvituje skutečnost, že **žádné jiné chyby tento politický pracovník nemá**.

Krátce se v díle objevuje také dějová linka Vlada a jeho ženy. Ta se doma hádá se svojí matkou, která jí brání v návštěvě nemocného Vlada. Důvod zde není úplně zřejmý, nicméně matka je silně nábožensky založena – Mária prý „slíbila pánu Bohu“, že už za ním nepojede. Autoři tímto způsobem **kritizují církve**.

Guláš potká novou kadeřnici, které nevdá, že je tlustý. Nabídne jí pomoc se stavbou domu, na které pracuje.

Na konci se děj stáčí k otázce spartakiády. Cvičení bylo kvůli zimním zkouškám přerušeno. Neví se tedy, zda rota stihne skladbu nacvičit. Na záběrech jsou vidět hlavní postavy, jak s úsměvem nacvičují. Jde to i z počátku nemotornému Ctiborovi.

Shrnutí

Díl přinesl samé pozitivní události a uzavřel některé dlouhé příběhy. Šikana byla potrestána, Michal díky vojně prozřel, dokázal se oprostít od minulosti, čeká ho světlá budoucnost, má tak zcela novou **identitu**. Otevřenými příběhy zůstává těhotenství Hanky, spartakiáda a otázka, zda Ráž skutečně opustí rotu.

Význam je přiřazován důslednému potrestání šikany. Z hlediska **aktivit** probíhá oficiální soud včetně důkladného vyslechnutí svědků a zohledňování práv jedince.

Církev je v díle **spojována** s bláhosťmi a nesmyslnými zákazy. Ti, co se snaží o útěk z vlasti, jsou **spojováni** s kriminalitou, násilím a penězi.

Díl devátý – Trápení

Ústředním motivem dílu je spartakiáda v roce 1985. V Hrádku probíhají přípravy na odjezd do Prahy, do toho se ale Petr Baláš dozví, že budou jen náhradní prapor. Důvodem je zanedbaná příprava kvůli zimním zkouškám. To v důsledku pro vojáky znamená nacvičení úplně nové skladby, kvůli čemuž nebudou mít v Praze žádné volno. Jediné známky vzdoru na tuto frustrující zprávu lze identifikovat v bučení při oznámení, Tomáš reaguje slovy:

„A je to všechno v prdeli, pánové.“

Vojáci prvního ročníku jsou tím prezentováni jako vcelku umírnění lidé, kteří dokážou zvládnout i tuto složitou situaci, aniž by se bouřili. Je zde tak demonstrován pozitivní přínos vojny na chování. Tomáš si sice uleví, ale pro sebe, neprotestuje nahlas.

Souběžně se spartakiádou se rozvíjí děj na hudební soutěži, kam odjela kapela pod vedením Bílka, účastní se také Vlado a Venuše. Soutěží s písní o mládeži, kde je vyřčena žádost, aby byla mládež chápána. **Zdůrazňuje se** tak kulturní složka vojny – i hudebně založení lidé tu najdou své uplatnění. Posune se tu i vztahová linie Vlada a Márie, která za ním na hudební soutěž přijede. Vlado žárlí, pohádají se a Mária pronese:

„Chlapi by se před vojnou neměli ženit, protože to ještě nejsou chlapi.“

Opět zde došlo k připomenutí základního poselství seriálu.

Hanka sdělí své matce, že je těhotná, ta ji vyhodí z bytu. Hanka jede za Tomášem, ten s ní jde pozdě večer k Rážovi do bytu. Ráž, v souladu s dříve vybudovanou **identitou**, má pochopení a dá mu do rána propustku. Jedou k Tomášovým rodičům, kde bude Hanka dočasně bydlet. Tomášův otec se tak opět prokáže jako velmi schopný muž, který dokáže aktivně řešit problémy.

Byť by se zdálo, že Michalův příběh byl dokončen, opět bude muset projít zkouškou. Objeví se totiž nová dívka, která ho láká na diskotéku. Michal na to kývne a uteče v noci ze spartakiádního tábora. Ostatní z roty ho kryjí (**symbolizace jednoty**), ale Ráž požaduje, aby se za ním Michal dostavil. Tomáš tak velmi zariskuje a vydá se Michala hledat. Michala nakonec přivede, ale Ráž prohlédne, že byl pryč a slibuje mu po návratu na Hrádek trest:

Ráž: „Samovolné opuštění prostoru v žádném případě neodpustím.“

Divákovi je zde předávána informace, že takováto **závažná porušení pravidel nejsou na vojně tolerována a vždy jsou odhalena**. Divák navíc pro Michalovo jednání nemusí mít pochopení, protože důvod pro opuštění tábora byl velmi povrchní. Seriál nám tu tak nabízí dvě situace, které jsou si podobné, jedna je schvalována, druhá nikoli (Tomášova žádost o propustku je vzhledem ke správnému postupu a závažnému důvodu schválena, Michalovo nerozvážné tajné opuštění tábora kvůli diskotéce je potrestáno).

Ctibor se po delší době setkává s matkou, ta má nového přítele, který nikdy nebyl na vojně. Jeho vystupování je nesmělé, nechová se vůbec jako chlap. Postava je zde představena, aby si diváci mohli utvořit představu, jak vypadá starší muž, který nikdy nebyl na vojně (**univerzalizace**). Navíc má možnost ho porovnat s takovými formáty, jako je charismatický otec Tomáše (**diferenciace**).

Matka Ctibora pronese:

„Ono to vůbec strašně utíká.“

Po delší době se tu **eufemizuje** délka vojny. Divák má také pocit, že vojna rychle utíká. Seriál se vysílá dvakrát týdně, za měsíc tak prožil společně s postavami celý rok na vojně.

Zuzana přijede Baláše překvapit do Prahy, odhalí však jeho nevěru. **Identita** Baláše jako lháře je tak potvrzena.

Jiří Ráž se setkává s otcem a prosí ho o radu ohledně rozhodnutí o přestěhování do Prahy. Otec mu odpoví:

„Já, když nevěděl kudy kam, tak jsem se zavrtil do práce jako pštros hlavou do písku.“ (**Tropy**).

Postava zde sděluje, že když se člověk dostane do složité životní situace, měl by začít pracovat, ostatní věci se vyřeší sami. Opět je **kladen důraz** na pracovitost.

Na konec dílu jsou zařazeny autentické záběry ze spartakiády 1985.

Shrnutí

V kontextu **znakových systémů** je zajímavé užití autentických záběrů ze spartakiády, které působí velmi monumentálně. Původní hudební sestava je nacvičována i

vojáky na Hrádku se stejným hudebním podkresem, což seriálu přidává na autenticitě. Hudba jako prvek sblížení a **spojení** s mladými diváky je použita i v dějové lince s hudební soutěží.

U Michala dojde ke zpochybnění jeho **identity** správného převychovaného vojáka. Dává to divákovi signál, že stát se chlapem trvá, proto je potřeba dalšího výcviku. V díle byl budován pozitivní vztah k Tomášovi, jeho otci, Bílkovi, otci Ráže a Zuzaně. Naopak negativním směrem se posunuli Michal, Baláš, matka Hanky a Marta.

Díl desátý – Řádná dovolená

V předposledním díle se divák dozví, že na vojně je možné dostat několikadenní dovolenou. Opustit Hrádek bylo z hlavních postav umožněno Tomášovi, Ctiborovi a Gulášovi. V rámci linie vztahů a vnitřního vývoje protagonistů je potřeba postavy konfrontovat s domácím prostředím, aby bylo možné demonstrovat jejich vývoj. Divák si ještě vzpomene, jaké vztahy panovaly před začátkem vojny, a může je porovnat s aktuálním stavem.

Díl začíná opět na bojovém cvičišti, jsou ukázány tanky a střelba. Do toho mluví v podkresu Tomáš směrem k Hance. Říká, že když si na ni vzpomene, „je to najednou všechno jedna velká legrace“. Náročnost vojny se tím opět **zlehčuje**. Stačí jen mít někoho blízkého, na koho si může člověk vzpomenout.

Tomáše doma souběžně brání Hanka:

„Snad se na vojně taky nefláká.“

První domů dorazí Ctibor. Zjistí ale, že tam bydlí i matky přítel. Uvědomí si, že už je dospělý, a v noci odjede zpět do Hrádku za Annou. Celou dovolenou pak stráví u ní, stará se i o její dceru. Z plachého kluka fixovaného na matku se tak **na vojně stal muž**, který si našel ženu a dokáže se lehce postarat o dítě. Nebojí se zodpovědnosti.

Guláš se setkává s rodiči na zahradě u téměř hotové vily, která je vskutku veliká. Sděluje jim, že tu vilu nechce, plánuje se totiž přestěhovat za dívkou do Hrádku. Rodiče to rozzlobí, ale v momentě, kdy jim sdělí, že dotyčná je vedoucí kadeřnictví, a navíc také staví dům, rodiče, kteří slyší na peníze, otočí a začnou ho chválit. Otec mu pak nabízí bony, ale za cenu vyšší, než za kterou je kupuje. Proběhlo zde tak opětovné potvrzení **identity** kapitalisty ženoucího se za penězi.

Tomáš doma řeší těhotenství Hanky. Její matka je vezme na milost a začne plánovat svatbu. Na řadu přijde také otázka bydlení po vojně, pravděpodobně se jim totiž nepodaří sehnat byt. Východisko Tomášovi zpět na Hrádku nabídne Ráž, když mu navrhne, aby se **stal vojákem z povolání**, protože k tomu má všechny předpoklady. Tím by se vyřešil i problém s bytem, Ráž však nechce, aby to Tomáš dělal jen kvůli tomu. Tomáš zmiňuje různá negativa spojená s životem vojáka (stěhování, málo volného času), na to Ráž reaguje:

„Já taky neříkám, že byste to měl lehký, ale máte pro to veškerý předpoklady.“

Za Michalem přijede do Hrádku dívka, kvůli které se dostal v Praze do problémů. Vypráví jí svůj příběh, jak kradl a plánoval emigraci. Opětovně se spojuje kriminální činnost a emigrace. Následně dochází k **přemístění** na skutečné emigranty, když dívka na jeho vyprávění reaguje slovy:

„Ten životopis mi někoho připomíná.“

Stráví spolu noc, ona mu ráno ukradne rádio a uteče. Michal ji najde na nádraží a dožaduje se navrácení rádia. Dívka mu však sdělí, že jí je čtrnáct a že ho nahlásí, pokud jí rádio vezme. Michal tak dostává další lekci, že s podobnými lidmi nemá cenu si něco začínat. Zklamal se v dalším člověku, **jedinou jistotou pro něj zůstává vojna a kolektiv roty**, který drží pohromadě.

Ráž s Bílkem už se připravují na prověrky, které první ročník čekají. Ráž chce znát politickou připravenost vojáků. Bílek mu popisuje stav:

„Někteří jenom bifuljou, ale nemaj na věci vlastní názor.“

Je zde vyřčena premisa, že režim žádá po lidech, aby měli vlastní názor na věci politické, a to i na vojně.

Následuje sled stříhů, kde Ráž kontroluje vojáky při různých **aktivitách** – natírání plotu, uklízení, cvičení, čištění techniky; kontroluje ubikace, stav uniforem a další věci. Není slyšet, co říká, jelikož celý zhruba čtyřminutový úsek na pozadí hraje hudba. Sledujeme jen zuřivé gestikulace Ráže a jeho věčnou nespokojenost se stavem věcí. Křičí na vojáky a vyčítá jim i drobnosti typu špatně zastrčené prostěradlo na posteli. Na závěr tohoto úseku Michal na Rážovu adresu pronese:

„Zřejmě zešílel.“

Po náročném dni přijde Ráž pozdě domů, kde na něj čeká Marta. Ptá se ho, proč tam

musí být s vojáky tak dlouho, Ráž reaguje:

„Všechno, co vyžaduju od svých vojáků, jim chci nejdřív předvést.“

Vyjadřuje tak jednotu se svým týmem, buduje **identitu** správného velitele.

V tomto díle vyvrcholí zápletka se schováváním masa v kuchyni. Kritiky se ujme Tomáš, který odhalí, že jeden z řízků je ve skutečnosti jen obalená houska. Apeluje na Guláše, jakožto řezníka z povolání, aby mu odpověděl, jestli v tom je maso. Guláš už nevydrží krýt starší kuchaře a přinese všem ukázat tajné zásoby. Následně je sděleno, že Guláš za krytí podvodu dostal vězení, ale starší kuchaři na tom jsou hůře. Guláš tak nakonec dostojí své povahy poctivého člověka, utvrdí pozitivní **vztah** s divákem. Nekalost na vojně byla opět odhalena a potrestána. Nekompromisně trest dostal i Guláš, bez protestů ho však přijme.

Shrnutí

Při návratech domů byly prezentovány posuny postav, kterých díky vojně doznaly. **Význam byl kladen** na Rážův nekompromisní přístup k nedbalostem a jeho starost o to, aby prověrky dobře dopadly. Neštítí se přitom ani dlouhých přesčasů. Tomáš je postaven před důležité životní rozhodnutí. Zatím divák neví, jestli si vybere kariéru vojáka. Byl vyřešen problém v kuchyni a po Hasmanovi tak došlo k potrestání dalších negativních postav.

Díl jedenáctý – Prověrky

V posledním díle by mělo dojít k uzavření všech příběhů a dokončení vnitřních vývoju protagonistů. Děj začíná na pionýrském táboře, který vede Zuzana. Ráž jí přislíbil účast vojáků každou neděli. O děti se stará Michal, Tomáš a Ctibor. Už se tedy jedná o chlapy schopné převzít zodpovědnost a předávat zkušenosti mladším.

Večer začne hořet chatka s malým klukem uvnitř. Ráž ho zachrání, sám však skončí s těžkými popáleninami v nemocnici. Jeho **identita** je obohacena o prvek hrdinství. V důsledku zranění ale Ráž nestihne účast na prověrkách, předá tedy velení Bílkovi. Při rozhovoru Ráž pronáší:

„Žádná práce není zbytečná. Zbytečnej je jenom člověk, co nedělá.“

Prostřednictvím promluvy Ráž používá strategii **odmítnutí druhých**. Nepracující lidé nejsou pro socialistickou společnost žádným přínosem.

Ohledně zástupu má Bílek pochybnosti, Ráž ale snižuje svoji důležitost:

„Jeden člověk na vojně nic neznamená.“

Symbolizuje tak jednotu instituce armády.

Ráž ještě Bílka informuje:

„Aspoň poznáte, že vojna je víc než jen dělat nástěnky.“

Tímto prohlášením **racionalizuje** přínos armády, dementuje pochybnosti, že by vojna byla jen o planých řečech.

V nemocnici Ráže navštíví i žena Marta. Sama řekne Rážovi, aby zůstal na Hrádku. Ví, že by byl v Praze nešťastný. Divák tak získá jistotu, že Ráž nakonec u útvaru zůstane.

Následují samotné prověrky, kde vyvrcholí akční ukázka bojové techniky. Michal se opět pokusí podvádět, když předstoupí ke střelbě namísto Ctibora. Bílek na něj začne křičet, že podvádění na vojně v žádném případě tolerováno nebude. Je zde ukázáno, že na **vojně není možné jakkoli porušovat předpisy či falšovat výsledky**, žádná manipulace není přípustná.

Výsledek prověrek ukázal, že mají rezervy. Opět se tu ospravedlňuje dvouletá délka základní vojenské služby – rok nestačí.

Po návratu z nemocnice si Ráž s Bílkem začnou tykat, z hlediska **znakového systému** tato skutečnost přináší smíření postav, jejich vztah už je bližší než jen profesní.

Ctibor seznámí matku s Annou a dcerou. Matka je nešťastná, protože ji opustil muž. Tomu se však Ctibor nediví, protože dotyčný nikdy nebyl na vojně, takže je takových věcí schopen.

Tomáš se ožení s Hankou a na následné veselce oznámí svůj plán stát se vojákem z povolání. Hanky matka a Tomášova starší sestra (negativní postavy) toto rozhodnutí nedokážou přijmout. Naopak Hanka s tím nemá žádný problém.

Stále nebyl dořešen vztah mezi Vladem a Márií. Vlodo za ní přijede a začne velmi žárlit. Na vesnici se totiž dozví, že ho Mária údajně podvádí s místním doktorem. Vlodo řekne, že ji už nikdy nechce vidět a odjíždí zpět do Hrádku. Mária ho doprovází slovy:

„Ty teda ještě nejsi chlap, Vlodo.“

Mária to však nevzdá, protože ho nikdy nepodvedla. Vydává se za ním na Hrádek a

čeká na něj před kasárnami. Vlado za ní ale nechce jít. Tomášovi se to nelíbí, a dokonce se s Vladem popere, aby ho donutil za Márií přijít. Teprve poté dochází ke smíření postav a dokončení vývoje postavy Vlada, který přemůže svoji chorobnou žárlivost.

Na vojnu přichází nový ročník branců, hlavní postavy se tak automaticky stávají mazáky. Na nováčky pokřikují, dělá to i Ctibor, který byl původně šikanovaný. Opakuje se scéna v jídelně, namísto Hasmana přijde ale obtěžovat nováčky právě Ctibor. Včas ale zakročí Tomáš, který Ctiborovi řekne, aby šel pryč. Následně promlouvá k nováčkovi:

„Nikdo nemá právo se na tebe povyšovat [...] To platí tady i v civilu.“

Univerzalizují se tady tak pravidla platící na vojně na celou veřejnost. Je **kladen význam** na práva vojáků, na skutečnost, že jsou si všichni rovni. Dochází k **eufemizaci**.

Bílek pronáší k Rážovi:

„Poručík není od slova poroučet, ale být po ruce.“

Divákovi tu je vysvětlen význam slova, který by si mnoho lidí mohlo plést. Identifikujeme zde **tropy**, **eufemizuje** se vojenské vedení.

Ráž se baví se Zuzanou, je tu naznačeno, že se dají dohromady.

Celý seriál směřuje ke klíčovému dialogu, kde Ráž diskutuje s Tomášem o jeho budoucnosti. Ráž pronáší o vojně:

„**Že to nebudeš mít lehký, už jsem ti říkal. Nakonec jsi to poznal sám. Kolik holek nechce jít tancovat s vojákem, kolik matek nechce dát své dcery klukovi v zeleném, kolika manželkám vadí vojenský povinnosti svých mužů důstojníků. Lidi se na nás vůbec dívaj různě. Někdo v nás vidí příživníky, někdo nás prostě nebere na vědomí, ale většinou si lidi uvědomují, proč tady ještě musíme být. S tím vším se konečně setkáš. A budeš mít dost času na to, abys o tom přemýšlel.**“

Tomáš: „Já přece vím, že v civilu je to jednodušší. Ale třeba mě baví mít všechno kapánek složitější.“

Tento dialog obsahuje zamýšlené poselství celého seriálu. **Ukázat lidem, že je vojna sice náročná, její úloha je ale nezastupitelná.** V projevu je vyjádřen i souhlas většiny s tímto tvrzením („většinou si lidi uvědomují“). V projevu Ráže jsou shrnuty konflikty, do kterých se postavy dostávaly v průběhu celého seriálu. V Tomášově odpovědi je obsaženo ujištění, že takové drobnosti vojáka nemůžou zastavit.

Argument příživnictví je vyvrácen obecně prospěšnými činy, které vojáci během seriálu činili: spartakiáda, ochrana před zloději, ochrana západní hranice, výchova mládeže, učinit rodiče hrdé, ale především stát se chlapem.

V dialogu identifikujeme **racionalizaci**, **tropy** („kluk v zeleném“), **diferenciaci** (my vs. oni) a **naturalizaci**.

Poslední scéna seriálu **eufemizuje** pobyt na vojně. Všechny hlavní postavy sedí v odpočívárně, kde běží televize, nic nemusí dělat, vesele se baví. Vlado je vděčný Tomášovi, že ho donutil jít za Márií. Tomáš píše Hance, řeší jméno a pohlaví dítěte. Hanka mu na to odpovídá:

„Víš, co se říká, když se rodí víc děvčat než kluků? Že nebude válka.“

V záběru je přítom u stolu s květinou a šťastně se zadívá do dále. V ten moment se obraz zastaví a začne hrát závěrečná znělka. Seriál tak nakonec chce v divákovi zanechat pocit, že byt' **režim lpí na povinné vojenské službě a investuje do armády, za každou cenu chce zachovat mír**.

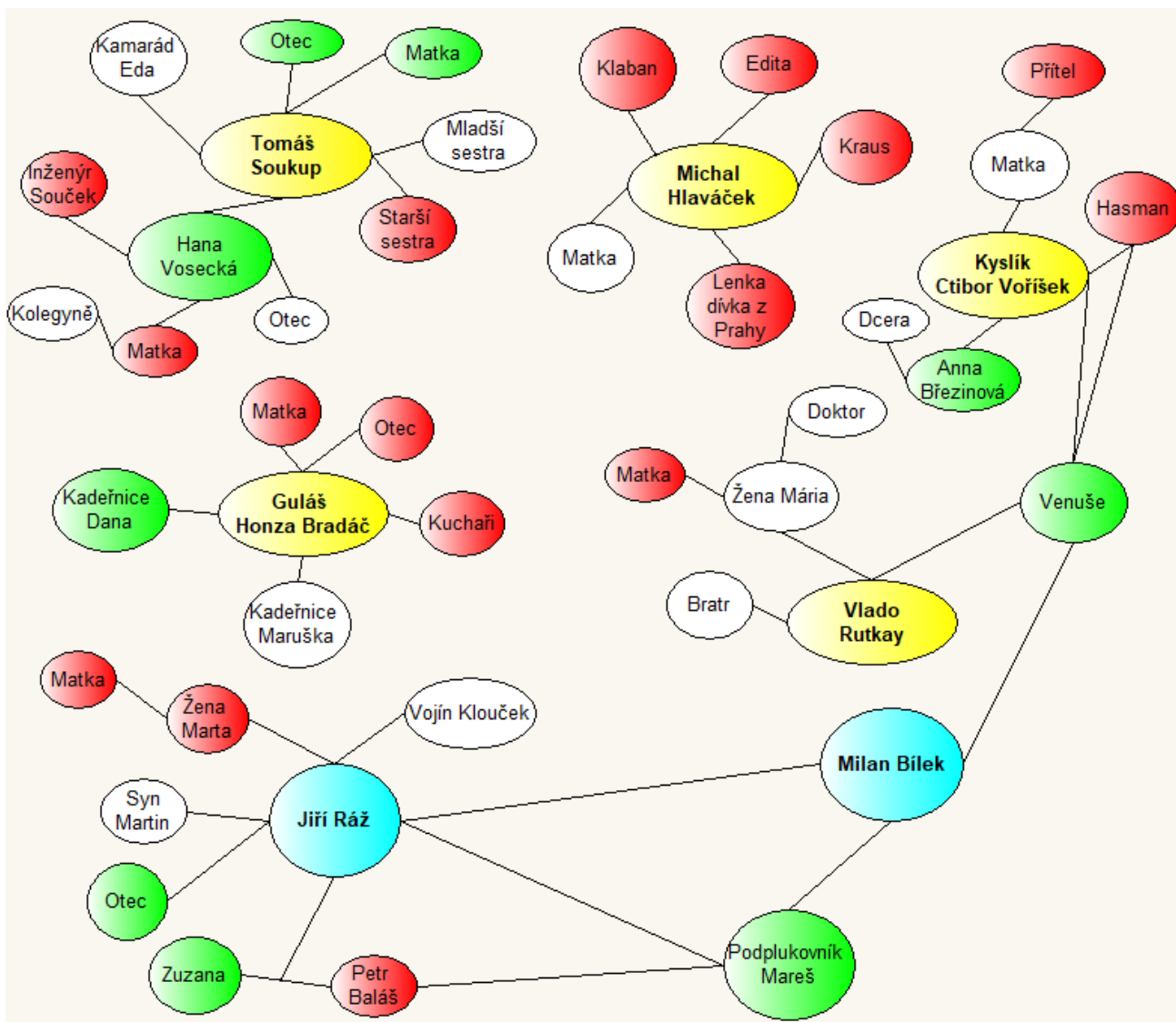
Shrnutí

V posledním díle bylo potřeba zachovat maximálně pozitivní dojem z vojny. Na závěr dílu už jsou všichni šťastní, problémy byly vyřešeny, negativní postavy byly po zásluze potrestány. Divák byl informován o podstatě a důležitosti vojenské služby a jejím přínosu.

Proběhlo zhodnocení celého roku prostřednictvím prověrek. Vojáci mají ještě rezervy, proto je délka vojny nastavena na dva roky. Tomáš se rozhodl stát se profesionálním vojákem. Rovnou se začal starat o nováčky. Jeho přístup je diametrálně odlišný od přístupu Kloučka či Hasmana. Transformace na chlapa byla téměř dokončena u všech pěti hlavních postav. Příchodem nového služebního roku je instituce pro tento koloběh **eternalizována**. Armáda je **spojována** s pozitivními **sociálními statky**, snaží se zachovat mír a chrání společnost. V rámci posledního dílu se tvůrci snažili navázat **vztah** i s odpůrci vojny, Ráž je vyjmenoval ve svém projevu představeném výše. Měli by se zamyslet nad tím, zda po tom všem, co viděli v seriálu, není potřeba svůj přístup přehodnotit. Z hlediska znakových systémů bylo zajímavé sledovat dialogy, kde mezi sebou mluvili lidé různých hodností. Tykání se střídalo s vykáním – např. podle oslovení „Jirko“/ „nadporučíku“. Zabarvení projevu tím bylo vždy posunuto.

3.2 Postavy – ideologický záměr, vývoj, poselství

Postavy jsou vystavěny velmi jednoduše, schematicky. Pro lepší orientaci přikládám vlastní schéma důležitých postav v seriálu. Z důvodu lepší grafické přehlednosti jsem v diagramu vynechal zřejmé vazby mezi hlavními postavami.



Legenda:

Vytvořeno pomocí Diagram Designer

Žlutá: Hlavní postavy – povolanci (všechny v závěru kladné)

Modrá: Hlavní postavy – velitelé (všechny v závěru kladné)

Červená: Záporné postavy

Zelená: Kladné postavy

Tomáš Soukup



Tomáše definujeme jako hlavní postavu, protože je na něj navázáno nejvíce dalších postav a příběhů. Nese si s sebou silný emotivní, ale také ideologický příběh, dostává ve scénách mnoho prostoru.

Ve výchozí pozici se jednalo o mladého kluka bláznivě zamilovaného do své přítelkyně. Byl nešťastný z toho, že ji musí opustit, chtěl se s ní nerozvážně oženit ještě před odchodem. Byl také velmi žárlivý.

Během jednoho roku na vojně se z něj stal uvědomělý člověk, který čeká dítě, oženil se, rozhodl se stát se vojákem z povolání. Dokáže se postarat o děti, umí převzít zodpovědnost za své činy. Nejsou mu lhostejné příběhy ostatních – pomohl Vladovi se ženou, Michalovi při problému s útekem ze spartakiádního tábora. Když byl Guláš zavřený, tak šel pomoci jeho dívce se stavbou, Ctibora bránil proti Hasmanovi.

Postava nabízí pro diváka odpovědi, pokud se ptá, zda se dá zvládnout dvouleté odloučení od přítelkyně.

Michal Hlaváček



Postava byla napsána s účelem ukázat divákovi, s čím vším si vojna dokáže poradit. Oblouk vývoje postavy je nejradiálněji právě u Michala.

Ve výchozím stavu se jedná o odsouzeného kriminálního, který se přátelí se zloději, navíc jim dluží peníze. Pořád pije alkohol, kouří, chová se velmi nezodpovědně. Plánuje utéct z republiky a na vojně ukrást samopal – zradit systém. Neuznává autority.

Na vojně se však rozhodne pomoci kolegovi Ctiborovi. Vráti mu samopal, byť ho k tomu nikdo nenutí, jedná se o jeho vnitřní pohnutku. Navíc se dozví tragickou zprávu o úmrtí svého otce, to ho donutí přestavět svůj hodnotový systém. Nakonec se rozhodne ukončit vztahy s negativními postavami, dokonce proti nim začne bojovat (chycení zloděje). Nadobro ho vyléčí zrada Lenky (dívka z Prahy) od toho, aby s lidmi, kteří ho svádějí na scestí, nadále svůj život spojoval. Když dostane vyznamenání za chycení zloděje, hrdě pronese, že slouží socialistické vlasti. Vojna z něj tak dokázala udělat nejen chlapa, ale i disciplinovaného vojáka.

Spíše než promítnutí sebe sama divákovi tato postava přináší příběh, který popisuje, jak vojna dokáže být pro společnost prospěšná, když dokáže převychovat bývalého kriminálního.

Ctibor Voříšek (Kyslík)



Že vojna udělá z chlapce chlapa, je velmi viditelně ukázáno na postavě Ctibora. Ten byl před vojnou pořád nemocný, nebo to alespoň tvrdil. Životem ho provázela silná fixace na matku, nikdo v práci ho nebral vážně.

Během vojny pozná dívku, vzepře se matce, je ochoten postarat se o malé dítě, zajímá se o kulturu, nakonec zvládne i náročné zimní zkoušky. Když na to přijde, je schopný postarat se o kolegu Michala, kterého zbili zloději. Je dost statečný na to, aby u soudu vypovídal o šikaně. Stane se z něj muž chystající svatbu, otec, usmíří se s matkou a postará se o ni.

Divákům obávajícím se vojny právě kvůli její náročnosti seriál sděluje, že pokud vojnu zvládnul Ctibor, pak to zvládnou i oni. Zároveň je divák upozorněn, že nemá cenu snažit se bezdůvodně získat modrou knížku. Taková varianta není možná.

Vlado Rutkay



Postava je z hlediska znakových systémů bližší Slovákům, všechny ostatní postavy jsou z Česka. Jeho odchod na vojnu je prezentován jako slavnost pro celou vesnici. Vlado je s odchodem na vojnu smířený, vypadá už jako chlap, který má ženu a čeká dítě. Vystává zde proto otázka, proč tento hotový muž musí jít na vojnu. On sám to chápe, nakonec se jeho vady objeví – jde o přílišnou výbušnost a žárlivost. Na konci seriálu přichází smíření, vypadá to, že tyto Vladovy vady byly na vojně odstraněny.

Postava sděluje divákům, že i ženatí muži musí na vojnu, aby se jejich charakter vylepšil. I přes problémy manželství nakonec vojnu přežije.

Honza Bradáč (Guláš)



Postava přináší komický element do děje. Svým přátelským vzezřením a obézním tělem je divákům sympatický. I pro ne zrovna fyzicky zdatné je na vojně místo, velmi eufemizačně je tato postava zařazena do kuchyně. **Fyzické schopnosti postavy nejsou podrobeny zkoušce za celý seriál ani jednou.** Naopak je testována jeho povahová vyspělost.

Postava generuje mnoho proslavů týkajících se poctivé práce. Nedokáže okrádat své kamarády. Nakonec vše řekne a přijme trest. Během vojny se dokáže oprostít od rodičů, najde si dívku a má motivaci zhubnout.

Postava slouží divákům jako vzor chování a přístupu k práci. Dodává také komický prvek a zpříjemňuje prostředí kasáren.

Nadporučík Jiří Ráž



Také voják z povolání Jiří Ráž projde v průběhu sledovaného období změnou. Začne více naslouchat problémům vojáků a zajímat se o jejich životy. Je před něj položena otázka, zda upřednostnit loajalitu k rotě, či rodinu. Jelikož je voják, rozhodne se pro první variantu, respektive to za něj rozhodne jeho manželka, aby mu toto potenciálně negativní rozhodnutí nepoškodilo u diváků reputaci.

V postavě se koncentrují všechny pozitivní vlastnosti, které by si v ideálním případě měl divák spojit s celou armádou. Ráž je nebojácný, disciplinovaný, loajální, ohleduplný, tvrdý, má pochopení a poslouchá rozkazy.

Poručík Milan Bílek



Agitovat za stranu, to byla úloha postavy Milana Bílka. Jakožto mladý politický pracovník, který nově nastoupil do praxe, je plný ideálů. Má plány, jak se bude o mladé vojáky zajímat a naslouchat jejich problémům. Postava je prezentována jako jakýsi psychologický poradce pro případ, kdy si branci nebudou vědět rady. Nezajímají ho jen problémy na vojně, ale i v osobním životě.

Bílek představuje záruku toho, že na vojně budou dodržována práva jednotlivců, dohlíží na spravedlivé vyšetření každého incidentu, žádá po vojácích, aby měli vlastní názor. Vnáší na vojnu také kulturní vyžití. Hned na začátku žádá o přidělení klavíru na rotu, následně založí hudební skupinu, se kterou se účastní soutěže.

Politický pracovník tedy v seriálu vůbec neřeší politiku, naopak se zabývá osobními životy vojáků a stará se o kulturu.

3.2.1 Pozice a úloha žen

Z vybraných 46 důležitých postav v diagramu je hned 21 postav ženských, tedy skoro polovina. Svědčí to o záměru tvůrců oslovit široké televizní publikum. Seriál by měl bavit i ženy. Proto jsou do seriálu zakomponovány romantické vztahové linie.

6 ženských postav je kladných, 8 záporných. Pozitivně jsou vyobrazeny ty ženy, které do děje příliš nezasahují a nemluví mužům do jejich práce. Vhodným příkladem je Tomášova matka nebo Zuzana. **U žen je zdůrazňována jejich úloha matky, mají se postarat o dítě.** To je podpořeno u Zuzany jejím zaměstnáním ve školce.

Hned tři negativní postavy jsou matky přítelkyň (Tomáš, Vlado, Ráž). Neschvalují vztah dcer s muži, žádají po nich, aby si našly jiného muže, nadávají na vojnu. U Michala jsou negativní ženy jeho přítelkyně, které ho pokaždé nějakým způsobem podrazí. Žijí nezodpovědný život, mezi jejich hodnoty rodina nepatří.

Specifickým případem je Marta, Rážova žena. Stejně jako Ráž klade i ona důraz na svoji pracovní kariéru. Její práce je však překládání, často do západních jazyků. Kvůli tomu nemá čas na své dítě, a vzniká tak konflikt. Přesvědčí manžela, aby se přestěhovali do Prahy, čímž by jí Ráž ustoupil. To se nakonec nestane, protože samotná Marta prozře, a přestane to po něm vyžadovat.

3.2.2 Kladné postavy

Kladné postavy mají v závěru pozitivní nebo neutrální vztah k vojně. Mezi vyzdvihované hodnoty a vlastnosti patří čest, pracovitost, disciplína, poctivost, jednota, nasazení, zájem o kulturu, láska, rodina a mužnost. Pozitivních je všech 7 hlavních mužských postav a 9 vedlejších postav – 6 žen, 3 muži.

Důležitou roli hrají otcové Tomáše a Ráže. Oba jsou bývalí vojáci a z pozice rady starších pronášejí **eternalizující** stanoviska o vojně. Vzhledem k věku a vojenské minulosti budují dojem oprávněnosti pronášet taková stanoviska.

Z hlavních postav je ze začátku problematický Michal, kde se zprvu zdá, že půjde o postavu negativní. Delikátně museli tvůrci přistupovat k postavě Jiřího Ráže, coby velitele. Bylo potřeba, aby si získal sympatie diváků. Proto je u něj kladen důraz na poctivost, empatii a důsledné řešení problémů.

Milan Bílek reprezentuje celou politickou stranu, proto i tato postava musela být vyobrazena pozitivně. Byl zvolen mladý herec, který bude divákům cílové skupiny bližší. S politickými věcmi nakonec vůbec spojován nebyl, jeho agendou bylo naslouchání problémům vojáků a jejich kulturní vyžití. Očekávaná problematika politiky se tak stočila na zcela jiné téma, došlo k odvedení pozornosti od původního problému (**disimulace**).

3.2.3 Záporné postavy

Téměř všechny záporné postavy spojuje jejich negativní názor na vojnu nebo dokonce na celé státní zřízení. Z důležitých 46 postav jsem jich 17 zařadil mezi negativní (8 žen a 9 mužů).

Akcentovanými hodnotami a vlastnostmi jsou podlost, podvádění, lenost, alkoholismus, slabost, neuznávání autorit, touha po penězích, náboženská víra, a dokonce také humanitní vzdělání (filozofická fakulta).

Často v záběru negativních postav existuje nějaká spojitost se západem. Jde třeba o anglofonní komolení českého jména, povolání překladatelky, prodej bonů nebo užívání západních značek. Postavy například několikrát za seriál pijí koňak. Jde hlavně o Klabana, Krause a Editu, koňak konzumuje i inženýr Souček. Ten v jiném záběru pije Coca-Colu. Jezdí autem značky Ford.

Hančina matka po ní neustále požaduje, aby šla na filozofickou fakultu. O fakultě není nic negativního sděleno, nicméně je spojována s touto velmi nesympatickou postavou.

Touhu po penězích a okrádání druhých spojuje postavy Klabana, Krause, Edity, rodiče Guláše, Lenku a starší kuchaře.

Za nejvíce nenáviděnou postavu lze pravděpodobně považovat vojína Hasmana, který v seriálu posloužil jako názorná ukázka, jak je šikana na vojně vždy odhalena a exemplárně potrestána.

3.3 Další výrazové prostředky

V předchozím textu jsem se zabýval především promluvami postav a jejich chováním. Propaganda může být však zakomponována i v dalších složkách, ze kterých se následně skládá celé dílo. Stručně některé postřehy ze seriálu představím v této části.

3.3.1 Symboly (vlajky, portréty, slogany, značky)

Typ symbolu	Díl	Podrobnosti	Strategie symbolické konstrukce
Slogan	2, 5	Znění: <i>Západní hranici ubráníme</i> Umístění: vchod do kasáren	Tropy, symbolizace jednoty, standardizace, odmítnutí druhých
Slogan	2,4,5,8, 9,10	Znění: <i>V jednotě neporazitelní</i> Umístění: dvůr kasáren, kde se cvičilo	Symbolizace jednoty
Slogan	3	Znění: <i>Odkaz dukelských hrdinů zachováme</i> Umístění: přísaha	Eternalizace, narativizace
Slogan	4	Znění: <i>Náš cíl: úspěšné splnění pětiletky</i> Umístění: nádraží Hrádek	Tropy, symbolizace jednoty
Slogan	4,5,9,10	Znění: <i>V čele s KSČ za další úspěchy při budování a obraně socialismu</i> Umístění: společenská místnost v kasárnách	Symbolizace jednoty, eternalizace, eufemizace („obrana“)
Slogan	9	Znění: <i>Za další rozvoj zájmové umělecké činnosti, za splnění závěrů XVI. Sjezdu KSČ</i> Umístění: hudební soutěž	Symbolizace jednoty, eternalizace
Slogan	9	Znění: <i>Za socialismus, za mír</i> Umístění: spartakiáda 1985	Symbolizace jednoty, eufemizace
Slogan	10	Znění: <i>Varšavská smlouva, záštita míru a socialismu</i>	Racionalizace, eufemizace
Hymna	3	<i>Československá hymna při přísaze</i>	Symbolizace jednoty
Portrét	2,4,5,7, 8,10,11	<i>Portrét Gustáva Husáka</i> Umístění: pracovna Ráže	Symbolizace jednoty
Vlajka	více dílů	Vlajka ČSSR, občas se objevila i SSSR	Symbolizace jednoty, naturalizace (je přirozené mít vyvěšenou i sovětskou vlajku)
Západní značky	více dílů	Značky <i>Camel, Ford, Coca-Cola, Ballantines</i> Vždy spojeny se zápornými postavami	Diferenciace

3.3.2 Hudba

Seriál má stálou úvodní a závěrečnou znělku. V úvodu hraje píseň *Dva roky prázdnin* od Ladislava Štáidla a Zdeňka Borovce. Zpívá Iveta Bartošová:

„Říkals, já se hned vrátím,
dva roky prázdnin nic víc.
Náš song jen z pásku si hraj.
Krásně se přehoupne zatím
říjen, únor, máj.

Říkals, já se hned vrátím,
dva roky přejdou jak nic.
Jak je však zvládnem, kdo ví.
Vzpomínej, šeptej si zatím
jméno, jméno můj.“

Zvolení interpreta, stylu a obsahu textu není náhodné. Úkolem písně bylo zaujmout mladé diváky. Jedná se o popovou píseň zazpívanou populární zpěvačkou, která tehdy byla na vrcholu kariéry – 1986, 1990 a 1991 byla Zlatou slavící (Výsledky ankety Český slavík za rok, 2018). Důraz je kladen na lásku mezi mladými. Popisuje odloučení, které je zapříčiněno vojnou. Odloučení a jeho délka je však velmi **eufemizováno**. Vojna je označena za „**dva roky prázdnin**“. Čas na vojně rychle uteče – „**krásně** se přehoupne zatím říjen, únor, máj“, „já se hned vrátím, dva roky **přejdou jak nic**“.

Závěrečné titulky každého dílu doprovází píseň Michala Penka *Má daleká*:

„Má daleká,
jakpak se máš?
Netušíš, jak rád bych znal,
jestli jsi opravdu dál.
Malá má, tak mi vzkaž,
že to tak zůstává.

Má daleká,
mý týdny znáš,
dneska mráz a zítra hic,
a já chci jen jedno říct.

Ke štěstí mi vážně schází
oči tvý, ruce tvý, nic víc.

Jinak se nemusíš bát,
už jsem dny zelený zvlád,
už to na žádný stesky a tak nevypadá.
Za pár dní stopnu si vlak,

přijedu na opuštěný,
ať si ten, kdo chtěl by tvůj skalp, bacha dá.

Zkrátka jsi má, jediná,
kterou mám rád,
ta, co odmítá frajerů houf,
ta, s kterou bych klidně si trouf
do dešťů a psot a vánic.

Taková, taková,
no prostě a jasně má.“

Text akcentuje romantickou dějovou linku. Popisuje stesk vojáka po své milé. V textu jsou použity tropy („dny zelený“, „tvůj skalp“). Text sděluje, že není problém na vojně dostat propustku (eufemizace).

Často se postavy v seriálu baví hraním na kytaru, hrají známé písně. Důraz na hudbu je kladen ve Vladově příběhu. Před odjezdem se účastní veselky, kde se hraje například čardáš, podobná hudba ho doprovází, i když je vyprovázen na autobus. Tvůrci tak mysleli i na starší diváky, u kterých je tato hudba pravděpodobně oblíbenější.

Další písní, která zazní v seriálu několikrát, je ta, kterou Bílek se svou vojenskou kapelou cvičí na soutěž⁵²:

„Prý že dneska mládež za moc nestojí,
nač si lhát, nač si lhát,
komfort mám na zpěv akorát.

Co prý nutí nás jen věčně tryskem hnát,
ó kdo ví, ó kdo ví,
lákavý jsou pásy cílový.

Chápej nás, chápej nás,
kdo chce neprohrát, má šlápnout na pedál.

⁵² 9. díl, zpívá Vlado a Venuše.

Chápej nás, chápej nás,
nám spěch nevadí, vždyť dostat chcem se dál.

Ve všem ženem prý se tempem bezhlavým,
v lásce zvlášť, v lásce zvlášť,
zkrátka chlapče červenat se máš.

Je však zákonem všech velkých formulí
jízda fér, jízda fér,
s tímhle krédem sáhнем na startér.“

Píseň reaguje na předpokládanou kritiku mládeže, která jedná bezhlavě. Text schvaluje cílevědomost mládeže, klade však důraz na sdělení, aby přitom jednala férově, čímž je zřejmě myšleno dodržování disciplíny a zákonů.

Při cvičení na spartakiádu a následných autentických záběrech z ročníku 1985 je použita hudba, na kterou vojáci skutečně předcvičovali⁵³.

V seriálu se pak objevuje několik hudebních podkresů stále dokola. Hudba na motivy úvodní znělky hraje při romantických scénách (např. Tomáš píše Hance), akční hudba s elektrickou kytarou doprovází střelbu, cvičení na bojišti atp. Scény s negativními postavami, kde se děje něco nekalého, bývají také podkresleny společným hudebním motivem. Hudba tak pro diváka působí návodně – signalizuje, co může v následující scéně očekávat.

3.3.3 Humor

Aby si divák oddechl od propagandistických sdělení, čas od času se tvůrci komické prvky snažili zařadit. Důkazem je postava Guláše, kde se tvůrci patrně pokoušeli odkazovat na Švejka. Při prvním dni na vojně se mají vojáci hlásit ke službě „přesně tak, jak je to na dveřích“. Na dveřích je použit příklad hlášení se jménem Josef Novák. Guláš uposlechně rozkaz a zahlásí se přesně tak, jak je to na dveřích – včetně jména Josef Novák.

Následně Guláš dostane od Kloučka vynadáno, že se neoholil. Vráti se tedy do

⁵³ Autoři: Zdeněk Brtník, Miroslav Jirík, Karel Klečka Mojmir Marek, hudba Zdeněk Křížek, na Strahově vystoupilo 13 824 cvičenců (Spartakiáda, 2018).

koupelny, namočí si obličej a jde zpět. Klouček ho pochválí, že už je to lepší. Tímto Kloučka zesměšní.

Postavy se často přehnaně smějí při nějaké situaci, která ale ve skutečnosti není nijak zvlášť vtipná (třeba při výše uvedeném příkladu v díle *Zimní zkoušky*, kdy se Bílek ptá, jestli si myslí, že „politici uměj jenom kecat“).

Spíše než skutečně vtipné situace se tak postavy křečovitě snaží divákům dát najevo, kdy se mají smát, samy definují vtipnost.

3.4 Poselství seriálu

Předcházející analýza představuje dostatečné množství materiálu pro zodpovězení otázek 1 a 2.

1) Jaká propagandistická sdělení jsou zakomponována v modelových situacích seriálu a jaké vyznění má seriál jako celek?

Primárním cílem seriálu bylo doručit veřejnosti poselství, že **povinná vojenská služba není nic, čeho by se měli lidé bát. Její úloha je nenahraditelná**, jelikož vychovává z chlapců skutečné muže a dokáže napravit kriminálníky. Kromě přínosu pro společnost je **vojna prospěšná i pro jedince** – mohou na ní zažít legraci a dobrodružství, najdou si tam kamarády a možná i životní lásky. Navíc učiní své rodiče hrdými.

Divákovi bylo sděleno, že **velitelé na vojně jsou pracovití chlapi**, kteří jsou sice nekompromisní v otázce disciplíny, **mají ale také lidskou tvář**, jsou velmi empatictí a umí naslouchat problémům vojáků. Seriálu bylo využito také ke **zlepšení vnímání politických pracovníků**. Těm totiž podle seriálu nejde vůbec o politiku, na vojně se zhošťují úlohy animátora, který se stará o kulturní vyžití vojáků, **umí řešit jejich problémy**, dokonce po nich žádá, aby v politice měli vlastní názor.

Dějová linka se **šikanou** může diváka šokovat, že se na vojně může taková nepřístojnost vůbec stát. Následně je však **exemplárně potrestána**. Zazní ujištění, že se pověření lidé postarají o to, aby se taková věc už nikdy na vojně neopakovala.

Autoři prostřednictvím seriálu odpovídali na **pochybnosti mladých ohledně vojny**. Pokud se někdo bál o vztah se svou partnerkou, v seriálu obdržel hned několikrát ujištění, že skutečná láska dva roky odloučení přežije. Navíc se postavy na vojně a doma velmi často setkávají. Obavy z fyzické náročnosti vojny se nakonec také ukážou jako liché, protože ji

zvládne i Ctibor.

2) Jakými prostředky naplňoval seriál politické zadání?

Z hlediska Thompsonovy analýzy ideologie byly v seriálu použity téměř všechny popsané strategie. Nejčastěji seriál využíval strategii **eufemizace**. Zmírňovaly se obavy z vojny, její průběh, délka odloučení a charakter velitelů. Další hojně užívanou strategií byla **racionalizace**. Ta sloužila k ospravedlňování existence povinnosti chodit na vojnu a také instituce armády jako celku. Racionalizovala se i participace strany na vojně v podobě politického pracovníka a jeho aktivit.

Důležitým prvkem bylo **přenášení** charakteristik z jednotlivých postav a jejich následná **univerzalizace**. V případě vyobrazení negativních charakterů bylo používáno modu operandi **fragmentace**. Docházelo ke **zdůrazňování rozdílů** mezi poctivou pracující společností schvalující povinnou vojenskou službu naproti pochybným postavám, které chtějí zradit systém, a tak i celou společnost.

Z hlediska toho, jaké prostředky k prezentování sdělení tvůrci používali, se jednalo především o dialogy mezi postavami – **přímé řeči**. V rámci nich byla sdělení přímo obsažena. Kromě toho se divák mohl setkat se slogany, vlajkami, portréty a dalšími **symboly** nesoucími ideologickou zátěž. Specifickou úlohu sehrála v seriálu **hudba**, která jednak přinášela propagandistická sdělení (zejména ty eupemizující), jednak měla za úkol přiblížit seriál cílové skupině. Kromě hudby měla ztraktivnější seriálu zajistit také ukázka **bojové techniky**.

Neopomenutelný prostředek představovaly **hlavní postavy a jejich příběhy**, v rámci nichž se výrazně vnitřně vyvíjely. Každá z pěti hlavních postav měla jiný výchozí stav, všechny se však díky vojně dočkaly pozitivních změn.

3.5 Dobová reflexe v tisku

V závěrečné sekci praktické části se věnuji příspěvkům v tisku, které o něm v době premiérového vysílání seriálu referovaly. Analýze jsou podrobeny dvě periodika – *Rudé právo* a *Týdeník ČST*. Je potřeba zjistit, jak, s jakou frekvencí a v jakých konotacích bylo o seriálu psáno. Po získání těchto poznatků bude možné odhalit případnou přítomnost zpětné formulace politického zadání, což by potvrdilo jeho existenci.

3.5.1 *Rudé právo*

Seriál se vysílal od 2. října do 4. listopadu 1988. Pro potřeby této analýzy jsem prozkoumal vydání *Rudého práva* od 30. září téhož roku do 30. listopadu. Celkem byly v tomto období vydány **dva články týkající se seriálu**. Během vysílání seriálu nicméně nebyl v *Rudém právu* uveřejněn žádný příspěvek týkající se seriálu. Objevovaly se však **články týkající se armády**, a to v souvislosti s 6. říjnem – *Dnem Československé lidové armády*.

3. října byla na druhé straně umístěna fotka vojáka, který ukazuje vojenskou techniku dětem, doplněná reportáží z místa přehlídky (Vojáci a svazarmovci zaujali, 1988: 2). Dále se jednalo například o příspěvek z 5. října, kde na straně 3 armádní generál Milan Václavík psal v článku *Odpovědný přístup k obraně socialismu a míru* o historii armády, jak je armáda aktuálně potřebná, a že je potřebné zachovat bdělost (Václavík, 1988: 3). Další články o armádě se objevily 7., 8., 17., 19. a 22. října⁵⁴.

V kontextu denní agendy tak seriál zaujímá **pozici jednoho z důležitých prostředků k budování pozitivního náhledu na armádu**. Výše uvedené příklady svědčí o tom, že denní tisk byl k tomuto účelu používán.

Dalším zajímavým tématem, které se v implicitní souvislosti s obsahem seriálu v RP objevovalo, byla **problematika kriminality mládeže**. V těchto člancích z 18. října (Walter, 1988a: 3) a 11. listopadu (Walter, 1988b: 3), sice není zmíněna vojna, ale text podsouvá čtenáři myšlenku, že je tu nezbedná mládež, která provádí kriminální činnost a nepracuje, s čímž je potřeba něco udělat. V tomto ohledu RP nastoluje agendu⁵⁵. Odpověď na

⁵⁴ Podrobné odkazy na umístění článků jsou uvedeny v seznamu literatury.

⁵⁵ Do jaké míry byla problematika kriminality mládeže tehdy závažná, mi není známo. Nicméně načasování vydání článků s problematikou do druhé poloviny seriálu a jeho konce, kdy probíhala intenzivní proměna Michala Hlaváčka z kriminálního živlu na hrdého příslušníka armády, je pro režim velmi příhodné.

problematiku může nabídnout pak právě seriál, který ukáže, že vojna si dokáže poradit i s kriminálníky.

Články pojednávající o seriálu vyšly až po jeho ukončení. První byla recenze Josefa Holého z 8. listopadu v kulturní sekci na páté straně (Holý, 1988: 5). Holý v recenzi zdůrazňuje, že seriál byl pro všechny občany, protože vojna nějakým způsobem zasáhne do většiny životů. V pasáži o vojně píše:

„Dotýká se nás přece i hlubší podstatou své existence – jde o samo naše bytí ve světě, který ještě vůbec není bezpečný.“

Holý tu **racionalizuje** důvody, proč je potřeba stále vyžadovat povinnou vojenskou službu. Upozorňuje na existenci nepřítele, **legitimizuje** existenci armády a **přiřazuje** této instituci **význam**.

Zpětné formulace politického zadání se dočkááme v pasáži: „Vždyť je báječné, že se vojna a vojáci stali rázem tak populární.“ Zde je explicitně popsán záměr, se kterým byl seriál vysílán. Vzhledem k masové sledovanosti seriálů bylo zřejmé, že se stane populárním, lidé si o něm začnou povídat a budou prožívat příběhy hlavních postav.

Následuje však překvapivě kritická pasáž. Ta má za úkol přidat kritice na věrohodnosti. Kritika se samozřejmě netýká zakomponované ideologické propagandy, seriálu je vyčítána primitivní typizace postav, neobratný jazyk, špatná dramatická výstavba a další spíše odborné názory umělce, které nejsou pro běžného diváka podstatné. Těžko soudit, zda je to tak záměrně, ale recenzent článkem působí na čtenáře dojmem, že je vzdělanější a seriál pro něj není dost dobrý z důvodů, které jsou pro televizního diváka zcela pomíjivé. Těmito svými odbornými názory autor sám sebe **diferencuje** od masové skupiny a může tím na sebe vrhat negativní pohled.

č-
rsy
ant
fa-
ak-
vní
la-
lá-
ru,
dle
Sb.
eb-
fa-
ové
va-
vy-
bo-
ady
11/
od-
sis-
a
UP
ho-
on-
pra-
ed-
šky
ské
ady
do-
pře-
do
dro-
řátu
Dlo-
hění

pa
zá-
pru-
žete
lístí
do-
ace.
vy-

NA OKRAJ OBRAZOVKY

Seriál je seriál...

Nejspíš už tu anekdotu také znáte.

Otázka: Víš, proč je v Praze (nebo jinde) tolik smogu?

Ne.

Odpověď: Protože Kyslík je na vojně!

Ano, televizní seriál *Chlapci a chlapi* se stal takhle populárním. A dá se říci, že populárním takto dobroně. Všichni vědí, že to nebylo tak úplně ono, že tu leccos skřípalo, leccos se vleкло, ale nakonec se většina pokaždé stejně před televizory zase sešla. Inu, seriál je seriál.

A tenhle, který napsali Jiří Bednář a Karel Štorkán, dramaturgoval Aleš Košnar, snímal Alois Nožička a režíroval Evžen Sokolovský (poslední z jeho jedenácti děl jsme viděli v pátek 4. listopadu), se navíc alespoň nějak dotýkal všech — většina z mužských vojnu poznala na vlastní kůži (nebo ví, že je to stejně nemine); ženy všeho věku s ní mají také své zkušenosti, i jim dokáže pěkně zamotat život. To je ale jenom jedna stránka toho, jak se nás vojna všech dotýká. Dotýká se nás přece i hlubší podstatou své existence — jde o samo naše bytí ve světě, který ještě vůbec není bezpečný. Věřím, že i to se dalo ze seriálu vycítit. Byl tu však i pro většinu neznámý úhel pohledu na život důstojníků naší armády, pohled do jejich soukromí, ale také nahlédnutí do vzájemných vztahů. I ukázka nejedné ze zlých podob mazáctví. A samozřejmě lásky, touhy, zklamání, zrání... Prostě seriál. O nás k tomu — tak proč se divit tomu velikému zájmu i oblibě? A nakonec i shovívavosti — zvlášť když šlo o nevšední a na umělecké

zpracování tak citlivé téma? Vždyť je báječné, že se vojna a vojáci stali rázem tak populární.

Přesto si myslím, že pro diváky i tvůrce nebude na škodu připomenout i některé vady díla. Ono totiž sice platí, že seriál je seriál, ale stejně tak i to, že umění je umění. A navíc si myslím, že divákům ani tvůrcům neřeknu vůbec nic nového, když vyslovím názor, že například typizace postav byla až neúnosně primitivní, průhledná, že děj byl neuvěřitelně řídký, jazyk mnohdy velmi neobratný, dramatická vynalézavost opravdu jen průměrná a režijní nápady takřka žádné. Věřím, že toho si všiml snad každý. V průběhu vysílání se třeba nad tím vším podivil, pousmál, co chvíli ho zlobily zdlouhavé scény a nenápadité, stále se opakující záběry, ale nakonec nad tím mávl rukou, protože děj se hnul a něco se přece jen událo, atmosféra domova byla vlídná, tak co si přát víc.

A přitom to všechno bylo jako nedopečený chleba či rychle zezelenalý salám, prostě bez pořádně odvedeného řemesla. Je ale zvláštní, že na špatný chleba, salám, jogurt, boty, auta, na to všechno se nadává...

Ale seriál je jen seriál.

□

Já bych ho tak dobroně ale opravdu nebral. Člověk si zvyká a může se stát (a už se myslím i stalo), že každé jen trochu složitější umění (tedy vskutku umění) bude lidem na obtíž. A to by byla veliká škoda. Pro umění — jistě, ale zejména pro lidi.

Ona totiž i odpovědnost je odpovědnost.

JOSEF HOLÝ

(Holý, 1988: 5)

K recenzi se po 15 dnech vrací RP opět v kulturní sekci na páté straně. Je zde uveřejněno 5 z údajně 16 zaslaných ohlasů diváků na recenzi, přičemž většina ohlasů se prý postavila za seriál (Ohlas na články v Rudém právu: *Seriál je seriál*, 1988: 5). Hned v první reakci Jindřicha Urbance se setkáváme s výše nastíněnou **diferenciací** kritika — čtenář ironicky hodnotí povýšenost pana Holého:

„Neznám také žádné skvostné dílo od kritika Josefa Holého, které by mohlo konkurovat seriálu *Chlapci a chlapi*.“

Hned další ohlas souhlasí s kritikou seriálu. Autorka zde vyčítá hercům, že mluví nespisovně. Opět se kritika zaměřuje na něco, co čtenáře příliš nezajímá. To, že herci mluví nespisovně na nějaké besedě, skutečně nebude většině čtenářů vadit. **Diferenciace** kritiků se tak prohlubuje.

Následuje hlas lidu zprostředkovaný Helenou Němcovou, která mluví za všechny své známé a zákazníky. Prezentuje se jako obyčejný divák, který dříve uvedené výtky sice akceptuje, ale nepovažuje je za důležité, protože mnohem důležitější byl velmi zajímavý děj seriálu. Dochází zde k **eufemizaci** kritiky a **unifikaci** společnosti, které se seriál líbil.

Za seriál se postavil i Jaroslav Kuča. Ten svými názory **legitimizoval** obsah seriálu. Potvrdil čtenářům, že to, co viděli, odpovídá skutečnosti. To podle něj byl jediný účel seriálu – zprostředkovat reálné prostředí vojny. Nebylo proto tedy potřeba vymýšlet složité postavy či se zabývat dramatickou složkou. **Naturalizuje** a **standardizuje** tak obsah seriálu.

Skutečně kritické postavení zaujala k seriálu Eva Rolečková z Prahy, která by podle svých slov v kritice seriálu ještě přitvrdila. Tvrdí, že seriál je brak ne nepodobný západní produkci. Seriál hodnotí jako bezduchou zábavu, která je na hony vzdálená od skutečnosti. Jde však o příspěvek od ženy, což by v očích mužů mohlo obsah této recenze shazovat. Na druhou stranu je nutné konstatovat, že tento ohlas propagandě vůbec nepomáhá, a je možné na něj pohlížet jako na reprezentanta počátku změn budoucích.

OHLAS NA ČLÁNKY V RUDÉM PRÁVU

Seriál je seriál

Osmého listopadu jsme zveřejnili pod titulem *Seriál je seriál* recenzi Josefa Holého na televizní seriál *Chlapci a chlapi*. Seriálu vyčítala zejména femeslnou, profesionální povrchnost. Reagovalo na ni stejně jako na seriál šestnácti čtenářů. Jejich názory se rozdělily: většina se postavila za seriál, menšina za recenzi. Několik dopisů citujeme:

MUDr. Jindřich Urbanec z Prahy:

»Nesouhlasím s názory Josefa Holého, který snad ze závidění či jiného zlého úmyslu chce zdiskreditovat autory oblíbeného seriálu nemístnou kritikou — neoprávněnou, nepravdivou. Neznám také žádné skvostné dílo od kritika Josefa Holého, které by mohlo konkurovat seriálu *Chlapci a chlapi*.«

Eliška Horelová z Prahy například napsala:

»Myslím si, že jste klepli hřebíček na hlavičku, vnímám to velmi intenzivně právě teď, kdy TKM je plný chvály na onen seriál. Nekazíme vkus mladých? A ještě z této besedy něco, co mne šokovalo. Moderátor prohlásil, když mluvil o dvou hostech-hercích: Berme je jako hosté! Ne jako hosty, ale jako hosté. Hrůza. A další perlička z této besedy. Martin Zounar, herec, prohlásil: Já bysem se taky lek. Zamrazilo mne, když herec něco takového řekl v pořadu pro mladé lidi.«

Helena Němcová z Kamenice u Jihlavy soudí:

»Možná že malé chybičky byly, ale pochybuji, že byly prostými diváky zaregistrovány, neboť děj dokázal diváky dokonale upoutat. V tom se se mnou shodly jak spolupracovnice a rodina, tak i desítky lidí, se kterými jako prodávačka denně přicházím do styku. Ani od jednoho člověka jsem neslyšela tak kritický názor, jako je Váš. Člověk si po celodenní práci potřebuje odpočinout jak fyzicky, tak duševně, což takové náročné umění, jako snad Vy máte na mysli, těžko dovolí. Snad jenom těm, kteří po těchto stránkách mohou relaxovat v zaměstnání.«

Eva Rolečková, Praha:

»Josef Holý v Rudém právu recenzoval televizní *Chlapce a chlapy*. Správnější výraz než recenzuje by byl omlouval. Pouze v závěru upozorňuje na nebezpečí devalvace umění na úroveň laicných barvotisků. Ale to jen tak na okraj, vždyť „seriál je seriál“, dozvídáme se překvapení. Takový postoj mě udivuje zejména v kulturní rubrice Rudého práva. Patřím totiž ke generaci, kterou učili ve škole, že naše televize dbá na uvádění děl,

kteřá odrážejí problematiku současnosti, zatímco západní televizní společnosti chrlí brak a omamují diváky pozlátkem, které se je snaží vzdálit od často neutěšené reality. Nejen že seriál *Chlapci a chlapi* přesně odpovídal charakteristice takto bezduché zábavy, na honu vzdálené od skutečnosti, ale trpěl i řadou femeslných nedostatků, které se v seriálech mamutích televizních společností zase tak často nevyskytují. Vybavilo se mi i pár našich zdařilejších seriálů. Takže bych spíš řekla, že „není seriál jako seriál“ a měli bychom oddělit zrno od plev, zejména v kulturní rubrice našeho předního listu.

Jaroslav Kuča z Libhoště mimo jiné píše:

»Mně osobně se na seriálu líbilo to, že byl zrovna takový, jaký byl, primitivní a pravdivý, prostě zobrazující současnou skutečnost opravdu takovou, jaká je, ze života našich vojáků, že nebyla ničím přikrášlována. Proč taky? Vždyť mnoho lidí, zejména našich žen, na vojné vůbec nebylo, proč by se tedy neměli dovídat o vojenském životě způsobem, který nic nezveličuje, ale pravdivě jej ukazuje.«
(red)

RUDÉ PRÁVO • 5
Středa 23. listopadu 1988

(Ohlas na články v Rudém právu: *Seriál je seriál*, 1988: 5)

3.5.2 Týdeník ČST

Analýze jsem podrobil ročníky z roku 1988 od čísla 40 (26. 9.-2. 10.) až do konce roku (číslo 53), celkem tedy 14 čísel. V nich jsem ve spojitosti se seriálem našel

- 1 rozhovor s tvůrci,
- 11 upoutávek,
- 1 titulní stranu,
- 3 příspěvky věnované ohlasům diváků,
- 2 články s vojenskou tematikou bez spojení se seriálem (např. Broumský, 1988).

Rozhovor s tvůrci

Ve 40. čísle, které těsně předcházelo vstupu seriálu na televizní obrazovky, byly

strany 8 a 9 věnovány rozhovoru s tvůrci seriálu – režisérem Evženem Sokolovským a scénáristy Karlem Štorkánem a Jiřím Bednářem.

Článek čtenáři sděluje, že autoři se snažili o **maximálně věrohodné zachycení atmosféry vojny**. Důraz kladli na autenticitu. Seriál se prý připravoval přes čtyři roky, samotní tvůrci kasárny navštívili a strávili čas s vojáky za účelem vyprodukovat seriál odpovídající co nejvíce reálným poměrům. Na autenticitu je kladen důraz celý rozhovor téměř v každé otázce. Dovolím si připojit jednu z odpovědí Jiřího Bednáře:

„Tvůrčí účast autorů neskončila odevzdáním scénáře, procházela od první klapky do poslední spolupráce. I pak jsme řadu věcí ve scénáři měnili, prepisovali, i po poslední verzi, poněvadž jsme pochopili, že **čím blíže budeme pravdě**, tím větší zájem a porozumění u diváka získáme. To byla i otázka sémantická, protože když jsme stážovali před natáčením a později i v jeho průběhu, měli jsme možnost odposlouchávat dialogy, které normálně autor nemůže vymyslet. I tento prvek jsme se tam snažili v řadě míst uplatnit, neboť jsme **akcentovali naši touhu po autenticitě**.“ (Chlapci a chlapi, 1988: 9).

Několikrát je v článku použito sousloví „apriorní bariéra“, kterým autoři označují předsudky, které k vojně a armádě obecně někteří občané mají. **Cílem seriálu bylo tyto bariéry zbourat**.

Proto se snaží čtenáře, potažmo diváka přesvědčit o tom, že všechno v seriálu odpovídá skutečnosti. Díky jejich popisovanému zodpovědnému přístupu k nastudování realit by měl divák vnímat seriál jako **legitimní** odraz skutečnosti na vojně. Když se jim povede přesvědčit čtenáře, že to, co v následujících týdnech uvidí na obrazovkách, maximálně odpovídá skutečnému stavu, může pravděpodobně dojít ke zbourání těch „apriorních bariér“.

Vidíme zde jednak **zpětně formulované politické zadání** (zlepšit obraz armády v očích veřejnosti vyvrácením negativních představ o vojně), jednak to, jak **propaganda fungovala napříč médii**. Před spuštěním seriálu bylo potřeba diváka informovat, že to, co uvidí, odpovídá skutečnosti. Argumentují důrazem na pravdivost, spoluprací s mnoha vojenskými veliteli, dlouholetou přípravou seriálu, dvěma měsíci stáže v benešovském útvaru, během kterých sledovali životy vojáků včetně problémů, se kterými se potýkali. Autenticitu podpořili i argumentem, že hlavní postavy jdou k motostřelcům, kteří sice zdaleka nejsou tak efektní oddíl, zato ale nejrozšířenější a s nejtěžšími podmínkami.

Zařazení tématu šikany mělo taktéž potvrdit realistické zpracování seriálu. Ta byla zařazena, protože si prý vojnu nechtěli idealizovat. Tímto tvrzením autoři **racionalizují** obsah seriálu – ten podle nich rozhodně idealizovaný není; kdyby byl, přece by tam nemohla být zařazena šikana.

Sokolovský v rozhovoru zmiňuje, že do seriálu byli vybráni mladí neznámí herci, aby podpořili autenticitu seriálu. Dále se zde potvrzuje mé zjištění, že hlavní postavy byly záměrně zasazeny do různých prostředí, aby se v nich dokázalo identifikovat co nejvíce diváků. Zmiňují, že vojnu prezentují pohledem „zdola očima mladých kluků“. Vrcholným bodem v celém rozhovoru z hlediska propagandistických sdělení je pasáž, kdy Jiří Bednář popisuje, jak se snažil vyvarovat toho, aby se ze seriálu stal publicistický dokument. Tímto tvrzením nepřímou divákovi sděluje, že seriál *Chlapci a chlapi* je tak realistický, že to je téměř dokument.

Tvůrci dále kladou důraz na sdělení, že vojna je stále potřeba za účelem zajistit bojeschopné lidi, kteří mohou **zabránit válce**. To koreluje se závěrečnou scénou v seriálu, kdy Hanka mluví o tom, že nebude válka. Zmiňují také přínosy vojny – ta dle nich dotváří formování světového názoru, dává lidem pocit sounáležitosti v životě a podílí se na životních zkušenostech (jinými slovy – dělá z chlapců chlapy) (*Chlapci a chlapi*, 1988: 8-9).

Upoutávky

Každému z 11 dílů byla dedikována krátká textová upoutávka v sekci *Týdeníku ČST*, kde byl program na celý týden. Pravidelně byly tyto upoutávky na stranách 10 (pátek) a 12 (neděle) a poslední dva vysílací týdny také na straně 6 (středa).

I zde je možné v některých případech identifikovat propagandistické sdělení v podobě návodu, jak se na díl dívat. V upoutávce na třetí díl se **eufemizuje** délka vojny, kdy se zmiňuje, jak rychle ten první měsíc utekl. Text zdůrazňuje, jak slavnostní akt v životě muže představuje přísaha. Díl nabádá k tomu, aby si čtenáři vzpomněli na své družky a matky, které jim v životě pomáhají. Seriál se tak snaží na svou stranu získat i ženské publikum (*Chlapci a chlapi: Povolanci*, 1988: 12).

Upoutávka na *Zelené Vánoce* upozorňuje, že ne každý může dostat na Vánoce „opuštěák“. Zdůrazňuje však, že velitelé jsou na vojně empatictí – je potřeba myslet na city nováčků, kteří toto odloučení prožívají poprvé (*Chlapci a chlapi: Zelené Vánoce*, 1988: 12).

V upoutávce na díl *Supermazák* se čtenář dozví, že „šikanování je jako vřed“ a že

samotná armáda si prostřednictvím seriálu přála na tento problém upozornit za účelem vymýcení tohoto nešvaru (Chlapci a chlapi: Supermazák, 1988: 10).

Postava Michala je **pasivizována** v upoutávce na díl *Samopal*. Je zbavován zodpovědnosti za své špatné činy a úmysly, když si čtenář v textu přečte „kumpáni Michala nutí“ (Chlapci a chlapi: Samopal, 1988: 6).

V textu upoutávky na poslední díl *Prověrky* čtenář nalezne i krátké vyjádření scénáristy Jiřího Bednáře. Díky seriálu se prý divák dozvěděl, že vojna rozhodně nejsou „dva roky prázdnin“ (důraz na autenticitu). Bednář ve výpovědi zmiňuje, že vojna představuje jedno z nejdramatičtějších období v životě muže, během kterého si začne vážit citových vztahů („myslí na své děvče, nalézají vztah ke své matce“). Uvádí, že osudy v seriálech jsou sice smyšlené, ale **velmi podobné těm ze života** (Chlapci a chlapi: Prověrky, 1988: 10).

Ohlasy diváků

Výňatky z dopisů diváků jsou k nalezení v číslech 47, 48 a 49. Všechny měly společné téma – diváci si v nich pochvalovali, jak reálně byla vojna v seriále vyobrazena. Jediný rozhořčený příspěvek byl ve 49. čísle od divačky Filipové z Prahy, která byla překvapená, jaká zvěrstva se na vojně dějí (šikana). Apelovala, aby se tato věc řešila ještě důrazněji, než jak je to vyobrazeno v seriálu (Dopisy diváků: Chlapci a chlapi, 1988c: 3).

3.5.3 Zjištění

Analýza textů ve výše uvedených periodických poskytuje odpověď na otázku číslo 3:

3) Jaká byla dobová reflexe ideologické náplně seriálu v tisku? Potvrzují obsahy mediálních výstupů politické zadání seriálu?

V *Rudém právu* byla dobová reflexe mnohem méně intenzivní, než jsem očekával. Během seriálu nevyšel žádný článek, až po jeho skončení se čtenáři v sekci *Kultura* na páté straně dočkali krátké recenze. V rámci ní **došlo ke zpětné formulaci politického zadání**, recenze byla překvapivě kritická. Kritika však byla po několika dnech zmírněna vybranými ohlasy čtenářů, kteří s ní většinou nesouhlasili (prostor ale dostal i souhlas s kritikou).

V *Týdeníku ČST* jako stěžejní prvek propagandistické skládačky identifikují rozhovor s autory seriálu, jehož publikace předcházela jeho samotnému uvedení. Autoři zde předem ujišťují diváka, jak moc **autentický ten seriál bude**. Díky tomu bude **možné**

zbourat „apriorní bariéry“, které společnost vůči armádě má. Jedná se o formulaci politického zadání seriálu, navíc je **racionalizovaná neustálým zdůrazňováním prvkem authenticity.** Nejsilnějším argumentem pro reálnost je zřejmě údajná dvouměsíční stáž scénaristy Bednáře u benešovského útvaru.

Analýza dvou uvedených periodik vedla ke zjištění, že **propaganda postupovala součinně napříč médii.** Zároveň jsem v obou periodicích **dokázal identifikovat vyslovené politické zadání seriálu.**

Závěr

Ve své diplomové práci jsem čtenáře seznámil s teorií propagandy, ideologie a výstavby příběhu. Neméně důležité bylo zmínit teorii diskurzu a metody, které teorie nabízí. V rámci představení seriálu jsem se zabýval politickým a kulturním vývojem v tehdejší ČSSR od roku 1968 až po dobu vysílání seriálu (1988). Mým cílem bylo nejdříve popsat tehdejší společenské poměry, aby si čtenář následně mohl analýzu seriálu zařadit do dobového kontextu. Pro analýzu jsem následně zvolil kombinaci teoretických přístupů Jamese Paula Geeho a Johna Thompsona.

V praktické části jsem identifikoval propagandistická sdělení v seriálu a prostředky, kterými byly divákovi doručeny. Z analýzy seriálu vyplynulo, že se tvůrci prostřednictvím seriálu snažili zlepšit vnímání armády i strany a utišit obavy budoucích povolanců. Chtěli divákovi sdělit, že vojna představuje nenahraditelnou instituci, která nepřináší benefity jen konkrétnímu jedinci, ale také celé společnosti. Existence politického zadání byla následně potvrzena analýzou dvou tištěných periodik z doby vysílání seriálu.

V teoretické části jsem popisoval Carrièreho 4 figury, které mohou nastat ve vztahu k obsahu díla mezi autory a diváky. V rámci nich bych na seriál aplikoval figuru:

„My víme, oni také vědí“ (Carrière, 2014: 164),

ovšem s důležitou výhradou: vědění diváka, byť třeba odpovídalo reálnému stavu na vojně, se autoři snažili pomocí propagandistických sdělení změnit. Dovolil bych si tak upravit výše uvedenou figuru na:

„My víme, oni také vědí, ale chceme, aby věděli jinak“.

Summary

In my diploma thesis, I introduced the theory of propaganda, ideology and story telling. Equally important part was to introduce the theory of discourse and its methods. During the introduction of the series I also dealt with the political and cultural developments in the former Czechoslovakia in years 1968-1988. I wanted to present the society of that time, so the reader would be able to perceive the analysis within the given historical context. In the end I chose a combination of the theoretical approaches of James Paul Gee and John Thompson.

In the practical part, I identified the propaganda messages in the series and the means by which they were delivered to the audience. The analysis of the series revealed that the creators tried to improve the perception of the army and of the communist party through the series, and to mitigate the fears of future soldiers. They wanted to tell the audience that the compulsory military service is an irreplaceable institution which brings benefits not only to a particular individual but also to the society as a whole. The existence of the political assignment was subsequently confirmed by the analysis of two printed periodicals from the time when the series was broadcasted.

In the theoretical part, I described Carrière's four figures which can occur in relation between authors and viewers. I would like to apply one of the figures to the series:

"We know, they also know" (Carrière, 2014: 164),

but with an important adjustment: the audience's knowledge may have corresponded to the real state of the army however, authors have tried to change that by the propaganda messages. I would like to adjust the above figure to:

"We know, they also know, but we want them to know otherwise."

Použitá literatura

Archiv ČT24: Nemáme, nemáme, nemáme. ČT24 [online]. Praha: Česká televize, 2016, 26.12.2016 [cit. 2018-02-17]. Dostupné z:

ARONSONOVÁ, Linda. *Scénář pro 21. století.* Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2.

BEDNAŘÍK, Petr. *Seriály Československé televize v období přestavby.* In KOPAL, Petr. *Film a dějiny.* Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016. ISBN 9788087292334.

BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti.* Praha: Grada, 2011. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

BRABCOVÁ, Jitka. *Konstrukce každodennosti v seriálech Žena za pultem a Vyprávěj.* Olomouc, 2013. Diplomová. Filozofická fakulta – Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Mgr. Jakub Korda, Ph.D

BREN, Paulina. *Zelinář a jeho televize: kultura komunismu po pražském jaru 1968.* Praha: Academia, 2013. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2322-3.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Vyprávět příběh.* Vyd. v ČR 2. Praha: Limonádový Joe, 2014. ISBN 978-80-905624-2-4.

CYSAŘOVÁ, Jarmila. *Československá televize v období zániku komunistického režimu a vítězství demokratické revoluce (1985-1990).* Praha. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1999. 65 s.

ČSFD: *Jaroslav Dietl.* ČSFD.cz [online]. Praha: POMO Media Group, 2018 [cit. 2018-02-22]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/51336-jaroslav-dietl/>

ČSFD: *Třicet návratů.* ČSFD.cz [online]. Praha: POMO Media Group, 2018 [cit. 2018-03-25]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/298113-tricet-navratu/komentare/>

DRDA, Adam a Karel STRACHOTA, ed. *Naše normalizace.* Praha: Člověk v tísni, 2011. ISBN 978-80-87456-11-8.

Filmová místa: Chlapci a chlapi. Filmová místa [online]. Praha: Filmovamista.cz, 2018 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <https://www.filmovamista.cz/563-Chlapci-a-chlapi>

FTOREK, Jozef. *Public relations a politika: kdo a jak řídí naše osudy s naším souhlasem*. Praha: Grada, 2010. ISBN 9788024733760.

GEE, James Paul. *An introduction to discourse analysis: theory and method*. 2nd ed. New York: Routledge, 2005. ISBN 9780415328609.

HALL, Stuart. *Encoding and Decoding*. In HALL, Stuart a kol. (eds.). *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980. [cit. 2018-03-08]. Dostupné z: <https://spstudentenhancement.files.wordpress.com/2015/03/stuart-hall-1980.pdf>

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016. ISBN 9788026209829.

HOFFMANNOVÁ, Jana. *Stylistika a současná situace stylistiky*. Praha: Trizonia, 1997. Jazykové příručky (Trizonia). ISBN 80-85573-67-9.

Chlapci a chlapi. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2018 [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Chlapci_a_chlapi

Ideové politické úkoly ČST do roku 1980. In *Kvantifikace potřeb Československé televize*. 1973. ČT APF. F. VE 2, a.j. 612.

JANOŠEK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika*. Praha: Grada, 2007. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-1594-0.

JAROŠ, Jan. *Recenze (ne)přestavby české kinematografie*. In KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016. ISBN 9788087292334.

JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-717-8697-7.

JIREŠ, Jan. *Reflexe Slovenska a Slováků v českých nekomunistických denících během krizového roku 1947*. Jičín, 2012. Diplomová. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce PhDr. Pavel Večeřa, Ph.D.

JØRGENSEN, Marianne a Louise PHILLIPS. *Discourse analysis as theory and method*. Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications, 2002. ISBN 0761971122.

KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016. ISBN 9788087292334.

KRAUS, Jiří. *Vyjadřování polemičnosti a významových opozic v politickém diskurzu*. In ČMEJRKOVÁ, Světlá a Jana HOFFMANNOVÁ, ed. *Jazyk, média, politika*. Praha: Academia, 2003. ISBN 80-200-1034-3.

KRESS, Gunther. *Linguistic processes in sociocultural practice*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1989. ISBN 9780194371568.

Ladislav Štáidl. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2018 [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Ladislav_%C5%A0taidl

LEHOCKÁ, Johana. *Třicet případů majora Zemana: vybrané ideologické motivy očima mladého diváka*. Brno, 2014. Diplomová. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Volek, Ph.D.

Malá československá encyklopedie, 2. díl, Praha, 1985.

MATONOHA, Jan. *Psaní vně logocentrismu: (diskurz, gender, text)*. Praha: Academia, 2009. Literární řada. ISBN 978-80-200-1749-9.

Michel Foucault. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2017 [cit. 2017-12-29]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Michel_Foucault

Obnovené premiéry. Filmový přehled. 1988. Číslo 12.

Perestrojka. ČT24 [online]. Praha: Česká televize, 2011, 2011 [cit. 2018-02-17]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/archiv/1283943-perestrojka>

POTTER, Jonathan a Margaret WETHERELL. *Discourse and social psychology: beyond attitudes and behaviour*. Newbury Park, Calif.: Sage Publications, 1987. ISBN 0803980558.

Před konferencí komunistů v ČST Praha, Zpravodaj ČST, 1, 1988. Interní zpravodaj tiskového oddělení ČST, Praha 1988.

REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 8071789267.

RŮŽIČKA, Daniel. *Perestrojka v Československé televizi. Byla, či nebyla?*. In KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák – Casablanca, 2016. ISBN 9788087292334.

RŮŽIČKA, Daniel. *Období normalizace: jednotlivé směry dramatické tvorby: MOTTO: Televize byla vizitkou režimu*. Totalita.cz [online]. Praha: Tomáš Vlček, 2018, 2018 [cit. 2018-02-25]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/norm/norm_kult_tt_07.php

Spartakiáda. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2018 [cit. 2018-03-25]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Spartaki%C3%A1da>

SUK, Jaroslav. *Chozrasčot aneb Vykořisťování člověka člověkem*. Paměť a dějiny. Ústav pro studium totalitních režimů České republiky, 2009, 3(4), 121-123. ISSN 1802-8241. Dostupné také z: <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad0904/121-123.pdf>

ŠTEFEK, Martin. *Proces přestavby a proměny nedemokratického režimu v ČSSR*. Člověk (časopis pro humanitární a společenské vědy). 25. 2012 [cit. 2018-03-03]. Dostupné z <http://clovek.ff.cuni.cz/view.php?cislocclanku=2015060802>

THOMPSON, John B. *Ideology and modern culture: critical social theory in the era of mass communication*. Cambridge: Polity Press, 1990. ISBN 07-456-0082-4.

VANĚK, Miroslav a Přemysl HOUDA, ed. *Střípky mozaiky: každodenní život české společnosti v období normalizace a transformace z pohledu orální historie*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, 2016. ISBN 978-808-7398-975.

VESELKOVÁ, Zuzana. 2014a. *Diskurz*. Encyklopedie lingvistiky, ed. Kateřina Prokopová. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. <http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Diskurz>

VESELKOVÁ, Zuzana. 2014b. *Diskurz: Foucaultovské pojetí diskurzu*. Encyklopedie lingvistiky, ed. Kateřina Prokopová. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. http://oltk.upol.cz/encyklopedie/index.php5/Diskurz:_Foucaultovsk%C3%A9_pojet%C3%AD_diskurzu

VLČEK, Tomáš. *Propaganda: 7 hlavních kategorií působení propagandy*. Totalita.cz [online]. Praha: Tomáš Vlček, 2018a [cit. 2018-02-22]. Dostupné z: http://www.totalita.cz/vysvetlivky/propaganda_7kp.php

VLČEK, Tomáš. *Propaganda*. Totalita.cz [online]. Praha: Tomáš Vlček, 2018b [cit. 2018-03-04]. Dostupné z: <http://www.totalita.cz/vysvetlivky/propaganda.php>

Výsledky ankety Český slavík za rok. Český slavík Mattoni [online]. Praha: Český slavík Mattoni, 2018 [cit. 2018-04-15]. Dostupné z: <http://www.ceskyslavikmattoni.cz/minule-rocniky/>

Záznam ze schůze ideologické komise ÚV KSČ (Zelenka). 6. října 1980. NA ČR ÚV KSČ. f. 10/10, a. j. 10, bod 0/b.

Články z Rudého práva (řazeno chronologicky):

NAVARA, Miroslav. *Diváci a Rodáci*. 1.2.1988. Ročník 68. Číslo 25. Strana 5.

Vojáci a svazarmovci zaujali. 3.10.1988. Ročník 69. Číslo 233. Strana 2.

VÁCLAVÍK, Milán. *Odpovědný přístup k obraně socialismu a míru*. 5.10.1988. Ročník 69. Číslo 235. Strana 3.

Také příslušníci armády aktivněji v přestavbě. 6.10.1988. Ročník 69. Číslo 236. Strana 1-2.

Oslavy Dne ČSLA v Bratislavě. 7.10.1988. Ročník 69. Číslo 237. Strana 2.

Uctění památky hrdinů. 10.10.1988. Ročník 69. Číslo 239. Strana 2.

Brannou výchovu zaměřit zejména na mládež. 17.10.1988. Ročník 69. Číslo 245. Strana 1.

WALTER, Karel. *Na co čekáme?* 18.10.1988a. Ročník 69. Číslo 246. Strana 3.

Životní důležitost součinnosti armád spojeneckých zemí. 19.10.1988. Ročník 69. Číslo 247. Strana 1.

Před vojenskou přísahou. 22.10.1988. Ročník 69. Číslo 250. Strana 2.

HOLÝ, Josef. *Seriál je seriál*. 8.11.1988. Ročník 69. Číslo 263. Strana 5.

WALTER, Karel. *Nářky nic nevyřeší*. 11.11.1988b. Ročník 69. Číslo 266. Strana 3.

Ohlas na články v Rudém právu: Seriál je seriál. 23.11.1988. Ročník 69. Číslo 276. Strana 5.

Články z Týdeníku ČST (řazeno chronologicky):

Chlapci a chlapi. 26.9.1988. Ročník 24. Číslo 40. Strana 8-9.

Chlapci a chlapi: Povolanci. 26.9.1988. Ročník 24. Číslo 40. Strana 12.

*Chlapci a chlapi: Od večerky do budičku*⁵⁶. 3.10.1988. Ročník 24. Číslo 41. Strana 10.

Chlapci a chlapi: Tak přísaháme. 3.10.1988. Ročník 24. Číslo 41. Strana 12.

BROUMSKÝ, Miloslav. *Na obranu vlasti.* 10.10.1988. Ročník 24. Číslo 42. Strana 2-3.

Chlapci a chlapi: Nový poručík. 10.10.1988. Ročník 24. Číslo 42. Strana 10.

Chlapci a chlapi: Zelené Vánoce. 10.10.1988. Ročník 24. Číslo 42. Strana 12.

Chlapci a chlapi: Supermazák. 17.10.1988. Ročník 24. Číslo 43. Strana 10.

Chlapci a chlapi: Zimní zkoušky. 17.10.1988. Ročník 24. Číslo 43. Strana 12.

Chlapci a chlapi: Samopal. 24.10.1988. Ročník 24. Číslo 44. Strana 6.

Chlapci a chlapi: Trápení. 24.10.1988. Ročník 24. Číslo 44. Strana 12.

Chlapci a chlapi: Řádná dovolená. 31.10.1988. Ročník 24. Číslo 45. Strana 6.

Chlapci a chlapi: Prověrky. 31.10.1988. Ročník 24. Číslo 45. Strana 10.

Dopisy diváků: Chlapci a chlapi. 14.11.1988a. Ročník 24. Číslo 47. Strana 3.

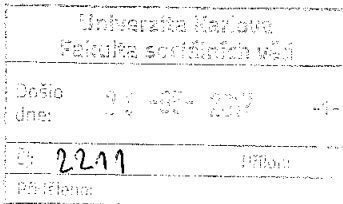
Dopisy diváků: Chlapci a chlapi. 21.11.1988b. Ročník 24. Číslo 48. Strana 3.

Dopisy diváků: Chlapci a chlapi. 28.11.1988c. Ročník 24. Číslo 49. Strana 3.

⁵⁶ Díl se jmenuje *Od budičku do večerky*, v Týdeníku ČST tedy zřejmě došlo k chybě.

Teze diplomové práce

Schustera JK

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce	
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:	
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Štorman Ondřej	Razítko podatelny: 
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2016	
E-mail diplomantky/diplomanta: ondra.star@volny.cz	
Studijní obor/forma studia: Mediální studia, prezenční	
Předpokládaný název práce v češtině: Prvky propagandy v normalizačním seriálu Chlapci a chlapi	
Předpokládaný název práce v angličtině: Signs of Propaganda in the normalization TV series Boys and men	
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezi) LS 2017/2018	
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Televize představovala mocný nástroj komunistického režimu. Kromě přímých propagandistických sdělení obsažených zejména v publicistických pořadech a zpravodajství se propaganda objevovala také v dramatické tvorbě. U některých seriálů se dokonce jednalo o jejich primární cíl - například 30 případů majora Zemana - seriál, který vyobrazoval dřívější významné události v Československu v souladu s tehdejší ideologií. Jiným směrem se vydávaly seriály, které zobrazovaly běžný život občanů. Jejich hlavním cílem bylo odvést pozornost od společenských problémů a vyobrazovat běžné trable občanů. Jednalo se o tzv. eskapistickou propagandu. Klasickým příkladem dramatické tvorby je v tomto ohledu seriál Žena za pultem (1977). Šlo svým způsobem o "pohádky", tedy o idealizovanou představu života v socialismu. Výše zmíněné seriály byly však v odborné literatuře mnohokrát zpracovány. Rozhodl jsem se proto zanalyzovat československý seriál Chlapci a chlapi z roku 1988 (režie Evžen Sokolovský) z hlediska propagandistických sdělení, které v něm mohly být zakomponovány, a to v různých úrovních - od samotného zadání, přes konkrétní provedení. U zkoumaného seriálu Chlapci a chlapi bylo ze strany armády požadováno, aby díky seriálu byla armáda vnímána více pozitivně. Dáme-li si tuto skutečnost do historického kontextu, zjistíme, že seriál tak šel proti proudu tehdejšího období tzv. perestrojky.	
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Předpokládaným cílem práce je pomocí diskurzivní analýzy detekovat a charakterizovat propagandistická sdělení, která vyplývají ze seriálu jednak jako celku, jednak z jeho konkrétních dílů, potažmo jednotlivých scén a situací. Analýze podrobím konkrétní modelové dramatické situace, které jsou většinou vystavené prvoplánově, což však nutně nemusí znamenat nižší účinnost propagandy. Dalším cílem práce je pomocí kvalitativních metod (pravděpodobně hloubkovými rozhovory s respondenty) zjistit, jakým způsobem je propaganda vnímána v dnešní době a zda by stále byla účinná. Výzkumné otázky: Jaká propagandistická sdělení jsou zakomponována v modelových situacích v seriálu? Jakými prostředky seriál naplňoval politické zadání? Jaká byla dobová reflexe (např. v tisku) ideologické náplně seriálu? Dokáže dnešní divák tyto propagandistické prvky seriálu rozklíčovat a jakým způsobem je interpretuje?	
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): 1. Úvod TEORETICKÁ ČÁST	

<p>2. Normalizace Vysvětlení tohoto pojmu</p> <p>3. Propaganda V jednotlivých podkapitolách této kapitoly podrobně popsat význam, účel a typy propagandy, její historii a význam pro tehdejší režim</p> <p>4. Scénování Vysvětlení tohoto pojmu</p> <p>5. Možnosti interpretace (aktivní divák, kódování, dekodování)</p> <p>6. Seriál Chlapci a chlapi Charakteristika seriálu z hlediska produkce, kdo za ním stál, jakým způsobem byl vystavěn scénář (za využití odborné literatury, odborných scénářistických postupů), obsazení herci</p> <p>7. Dobová reflexe seriálu Za pomoci historických pramenů popsat, jakým způsobem byla veřejnost o seriálu tehdy informována, a to za využití archivu ČST (zejména Týdeník ČST) a periodického tisku (např. Rudé právo, Záběr)</p> <p>METODOLOGICKÁ ČÁST</p> <p>8. Výzkumný problém, cíl výzkumu a výzkumné otázky, popis diskurzivní analýzy, teorie kvalitativního výzkumu</p> <p>PRAKTICKÁ ČÁST</p> <p>9. Diskurzivní analýza seriálu, rozbor konkrétních modelových situací s důrazem na obsažená propagandistická sdělení, přítomnost konkrétních typů propagandy</p> <p>10. Kvalitativní výzkum - hloubkové rozhovory, nahlížení na ně v kontextu získaných zjištění prostřednictvím diskurzivní analýzy</p> <p>11. Závěr</p>
<p>Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období): Chlapci a chlapi [seriál]. Režie Evžen Sokolovský. Československo, Filmové studio Barrandov, 1988. Respondenti, kterým bude promítán vybraný díl seriálu Chlapci a chlapi Rudé právo. Vybraná čísla z let 1987 - 1989. Dostupné z: http://archiv.ucl.cas.cz/?path=RudePravo</p>
<p>Metody (techniky) zpracování materiálu: Diskurzivní analýza Hloubkové rozhovory s respondenty</p>
<p>Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků): ARONSON, Linda. Scénář pro 21. století. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. ISBN 978-80-7331-314-2. Kniha se věnuje psaní filmových scénářů. Autorka na základě klasických scénářistických příruček a studie filmů, které zavedená pravidla s úspěchem porušují, vytvořila komplexní příručku pro scenáristy. Podrobně se věnuje scénáři klasického i uměleckého filmu. Nalezneme zde rady věnované aspektům tvůrčího psaní. Kniha může být užitečná ve všech oblastech, v nichž se využívá práce s příběhem, ve scénaristice, dramaturgii i dokumentárním filmu, od televize a rozhlas až po počítačové hry.</p> <p>CARRIÈRE, Jean-Claude. Vyprávět příběh. Vyd. v ČR 2. Přeložila Tereza BRDEČKOVÁ, přeložil Jiří DĚDEČEK. Praha: Limonádový Joe, 2014. ISBN 978-80-905624-2-4. Autor, držitel Oscara za celoživotní dílo, v knize uvažuje o scénářistické tvorbě, přičemž tyto úvahy prokládá vtipnými postřehy, osobními reminiscencemi a vzpomínkami na slavné osobnosti světového filmu.</p> <p>HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace. 2. Praha: Portál, 2005. ISBN 978-80-7367-485-4. Příručka slouží jako standardní učebnice kvalitativních metod. Ukazuje, z jakých zdrojů metody kvalitativního výzkumu vycházejí, a představuje hlavní výzkumné plány užívané v této oblasti. Popisuje</p>

kvalitativní metody sběru dat, jejich kódování, vyhodnocování a interpretaci. Pozornost věnuje i počítačovým nástrojům sloužícím kvalitativnímu výzkumu, psaní zprávy o výzkumu a hodnocení jeho kvality.

KOKEŠ, Radomír D. Teorie seriálové fikce: možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (ed.): Intermediální poetika příběhu. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2011. s. 228-257.

V předloženém návrhu původní teorie seriálové fikce autor představuje funkčně-analytickou koncepci, jejíž ambicí je navrhnout efektivní nástroje k výzkumu fikce a vyprávění v televizním seriálu (příčemž pod pojmem série shrnuje význam pojmů série i seriál).

KOPAL, Petr. Film a dějiny 5: Perestrojka/Přestavba. 1. Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. ISBN 978-80-87292-33-4.

Knihla se zaměřuje na film a televizi po roce 1985. Publikaci po úvodní historické kontextové studii uvozuje oddíl věnovaný dějinám sovětské „filmové“ perestrojky jako předobrazu, podle nějž měly probíhat změny i u nás. Další dva oddíly se věnují samotné situaci v českém hraném filmu a televizi, a to zejména otázce, jakou povahu měla česká „filmová přestavba“, zda v československých audiovizuálních médiích opravdu probíhaly procesy srovnatelné s těmi sovětskými, a tedy zda se dá v česk(oslovensk)ém prostředí vůbec o přestavbě mluvit.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

ANDRÝSKOVÁ, Petra. Dominantní a alternativní zakódování televizního seriálu Žena za pultem. Brno, 2015. Diplomová. Fakulta sociálních studií - Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Volek, Ph.D.

BRABCOVÁ, Jitka. Konstrukce každodennosti v seriálech Žena za pultem a Vyprávěj. Olomouc, 2013. Diplomová. Filozofická fakulta - Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Mgr. Jakub Korda, Ph.D.

FOGLOVÁ, Barbora. Normalizační seriály E. Sokolovského realizované podle dochovaných scénářů J. Dietla ve Spisovém archivu České televize. Komparativní a ideologická analýza. Olomouc, 2013. Diplomová. Filozofická fakulta - Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce doc. Mgr. Zdeněk Hudec, Ph.D.

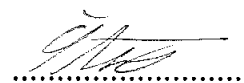
LEHOCKÁ, Johana. Třicet případů majora Zemana: vybrané ideologické motivy očima mladého diváka. Brno, 2014. Diplomová. Fakulta sociálních studií - Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Jaromír Volek, Ph.D.

SLUNEČKOVÁ, Karin. Nástup normalizace v Československé televizi. Praha, 2017. Diplomová. Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy. Vedoucí práce doc. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

VLČEK, Matěj. Presentace vybraných televizních seriálů v časopisech Československá televize a Televízia v období normalizace. Praha, 2013. Bakalářská. Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy. Vedoucí práce PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Datum / Podpis studenta/ky

23. 5. 2017



TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.
23. 5. 2017

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga



TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.