

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Bakalářská práce

2020

Eliška Peřinová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut Sociologických studií

Katedra Sociologie

**Proměny v zobrazování Sametové revoluce v rámci české
filmové tvorby**

Bakalářská práce

Autor práce: Eliška Peřinová

Studijní program: Sociologie a sociální politika

Vedoucí práce: Mgr. Barbora Spalová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2020

Prohlášení

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

V Praze dne 21. května 2020

Eliška Peřinová

Bibliografický záznam

PEŘINOVÁ, Eliška. *Proměny zobrazování Sametové revoluce v rámci české filmové tvorby*. Praha, 2020. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut sociologie. Katedra sociologie. Vedoucí práce Mgr. Barbora Spalová, PhD

Rozsah práce: 170 059 znaků

Anotace

Tato práce je zaměřena na výzkum obrazu Sametové revoluce v rámci české filmové tvorby. Na tuto problematiku nahlížím skrze teorii kolektivní paměti. Konkrétně se z metodologického hlediska nejvíce opírám o studii *Kulturní paměť a film: Jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*, kterou provedla Irena Řehořová. Pomocí kvalitativní obsahové analýzy se na třech vybraných filmových zpracováních, z nichž každé reprezentuje určité časové období, snažím identifikovat, skrz jaké dominantní výrazové prostředky je koncept Sametové revoluce v jednotlivých časových obdobích reprezentován a jaký obraz této historické události se tvůrci jednotlivých filmových zpracování snaží divákům předat. Zároveň se zajímám i o to, jakého přijetí se těmto filmům dostává u kritické i divácké veřejnosti, abych si tímto způsobem ověřila, jak česká společnost na filmy prezentovaná ztvárnění Sametové revoluce nahlíží. Má práce je rozdělena na pět částí. V první, teoretické části se věnuji teorii kolektivní paměti s přihlédnutím k českým specifikům a nedokumentárnímu filmu jako médiu kolektivní paměti. Následuje kapitola stručně popisující historický kontext Sametové revoluce a její dnešní postavení v diskurzu české společnosti. Poté je zde metodologická část, zabývající se metodologickým zpracováním mého výzkumu. Dále výzkumná část, tedy můj vlastní výzkum. Práci uzavírá komparace porovnání filmových obrazů přelomových národních událostí.

Annotation

My thesis is focused on exploration of the portrayal of the Velvet Revolution within Czech Cinematography. I am examining this problematic through the theory of the collective memory. In particular I am using a methodological concept developed by Irena Řehořová in her study *Cultural Memory and Film: How the Image of Post-War Displacement in Czech Film Has Changed*. I have chosen three films - each representing one period of time and by conducting a qualitative content analysis I am trying to identify the key means of expression that are used to represent the concept of the Velvet Revolution during each of those particular periods of time and what overall image of the Velvet Revolution creators of the movies are trying to show to their viewers. At the same time, I am focusing on the reaction of professional critics and regular viewers to check how the Czech public reacts to the representations of the Velvet revolution shown in the films. My thesis is divided into four parts. The first, Theoretical Chapter is based on the theory of the collective memory with a

focus on the Czech specifics and non-documentary movie as medium of collective memory. Following is a description of the historical context of the Velvet Revolution and its today's position in the Czech public discourse. Then there is the Methodological Chapter where I am explaining a methodological process of my research. Following there is the Research where I am conducting my own research. The thesis is concluded by the comparison of film portrayals of the most important national in the national history.

Klíčová slova

Kulturní paměť, film, Sametová revoluce, česká historie, kvalitativní studie, vizuální analýza, vizuální médium, sociologie

Key words

Collective memory, movie, The Velvet revolution, Czech history, qualitative study, content analysis, visual medium, sociology

Title/Název práce

Changes in the Portrayal of the Velvet Revolution within the Czech Cinematography

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především Mgr. Barboře Spalové PhD. za odborné vedení mé bakalářské práce a veškerou pomoc, kterou mi v průběhu psaní poskytla. Dále bych zde chtěla souhrnně poděkovat i všem ostatním, kteří mi poskytli cenné rady a informace ať už z metodologického hlediska zpracování výzkumu, nebo například při výběru zkoumaných filmových zpracování.

Obsah

ÚVOD	1
1. TEORETICKÁ ČÁST.....	2
1.1 KOLEKTIVNÍ PAMĚŤ	2
1.2 HISTORICKÝ VÝVOJ TEORIE KOLEKTIVNÍ PAMĚTI	2
1.2.1 Pre-teorie kolektivní paměti	2
1.2.2 Kolektivní paměť podle Maurice Halbwachse.....	2
1.2.3 Místa paměti Pierra Nory	4
1.2.4 Kulturní a komunikační paměť podle Jana Assmanna	5
1.1 ČESKÁ KOLEKTIVNÍ PAMĚŤ	6
1.3.1 Kolektivní paměť a vztah Čechů ke komunismu (Françoise Mayer).....	6
1.3.2 Kolektivní paměť a historické vědomí.....	8
1.3.3 Kolektivní paměť a nová média	9
1.3 FILM JAKO MÉDIUM KULTURNÍ PAMĚTI.....	10
1.3 FILM JAKO VIZUÁLNÍ MÉDIUM.....	13
2. HISTORICKÝ KONTEXT	16
2.1 PŘED REVOLUCÍ.....	16
2.2 PRŮBĚH SAMETOVÉ REVOLUCE.....	17
2.3 DNEŠNÍ POHLED ČECHŮ NA SAMETOVOU REVOLUCI.....	19
3. METODOLOGICKÁ ČÁST.....	21
3.1 CÍLE VÝZKUMU	21
3.2 VÝZKUMNÉ OTÁZKY	21
3.3 METODICKÉ ZPRACOVÁNÍ VÝZKUMU	22
3.3.1 Prostor filmového díla.....	22
3.3.2 Společensko-historický prostor	23
3.3.3 Prostor recepce	24
3.4 DATA	24
3.4.1 Vybraná filmová díla.....	24
3.4.2 Další zdroje dat	26
3.5 LIMITY PRÁCE.....	27
4. VÝZKUMNÁ ČÁST.....	29
4.1 PROSTOR FILMOVÉHO DÍLA	29
4.1.1 Filmová forma.....	29
4.1.2 Témata a příběhy: ohniska zájmů.....	36
4.1.3 Sociální svět filmu	42
4.2 SPOLEČENSKO-HISTORICKÝ PROSTOR	48
4.2.1 Kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce.....	48
4.2.2 Viditelné/neviditelné.....	52
4.3 PROSTOR RECEPCE	56
5. KOMPARACE FILMOVÝCH OBRAZŮ PŘELOMOVÝCH NÁRODNÍCH UDÁLOSTÍ	69
ZÁVĚR	71
SUMMARY	74
SEZNAM ZDROJŮ.....	76
ZKOUMANÉ FILMY	80
ČESKOSLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE	80
TEZE BAKALÁŘSKÉ PRÁCE.....	81

Úvod

V loňském roce Česká republika oslavila třicáté výročí pádu socialistického režimu v listopadu 1989, který bývá díky svému relativně poklidnému průběhu častěji nazýván jako Sametová revoluce. Průzkumy ukazují, že Češi tuto historickou událost stále považují za významnou a vítěznou součást svých dějin. Zároveň však vychází najevo, že postoje Čechů k Sametové revoluci se v závislosti na čase určitým způsobem proměňují (Červenka 2019: 1-4).

Ve své práci se postoje české společnosti vůči Sametové revoluci a jejich případné proměny snažím zmapovat skrze českou filmovou tvorbu. Na třech vybraných filmových zpracováních: *Corpus Delicti (1991)*, *Kolja (1996)* a *Něžné vlny (2013)*, z nichž každé reprezentuje určitou éru, se snažím identifikovat, jaký (a pomocí jakých prvků sestavený) obraz Sametové revoluce svým divákům nabízí a zda v tomto ohledu docházelo k nějakým proměnám či posunu vnímání. Zároveň analyzuji i přijetí filmů diváckou i odbornou veřejností, abych si tímto způsobem ověřila, zda česká společnost s filmem předkládanou reprezentací Sametové revoluce souhlasí, nebo se proti některým jeho aspektům naopak vymezuje.

K nedokumentárním filmům ve svém výzkumu přistupuji jako k vizuálním médiím, která přenáší a napomáhají konstruovat kulturní paměť národa. Téma kolektivní paměti je aktuálním tématem speciálně v post-komunistických zemích, kde dochází ke znovu-utváření, lze říci i přepisování vlastní národní identity (Mayer 2009: 30). V posledních desetiletích také sílí pozice vizuální sociologie, tedy přístupu, který k vizuálním médiím, mezi něž mimo jiné samozřejmě patří i filmy, přistupuje nikoliv jako k předmětům výzkumu, ale naopak je používá jako nástroje pro výzkum, což ve své práci dělám i já (Řehořová 2018: 11).

1. Teoretická část

V této kapitole představím klíčové teoretické koncepty, z nichž ve své bakalářské práci vycházím. Konkrétně se bude jednat o teorii kolektivní paměti, mnou preferované Halbwachsovo i některá další významná pojetí. Dále se pak budu zabývat speciálně studiemi, jež se věnují české kolektivní paměti. V závěrečném oddíle této kapitoly představím film coby paměťové a vizuální médium a vysvětlím jeho souvislost s konceptem kulturní paměti.

1.1 Kolektivní paměť

Kolektivní paměť (může být nazýváno i jako kulturní či sociální paměť) si lze definovat jako skupinovou rekonstrukci minulosti - jedná se tak o určitý proces selekce a interpretace, jenž je silně ovlivněn sociálním okolím jedince (Burke 2006: 50-51). „Kdo si pamatuje, je sice v doslovném, fyzickém smyslu jedinec, ale kdo určuje, co je pamatovatelné a také, jak to bude pamatováno, je sociální skupina“ (Burke 2006: 51).

1.2 Historický vývoj teorie kolektivní paměti

1.2.1 Pre-teorie kolektivní paměti

Za předchůdce teorie kolektivní paměti můžeme považovat Émila Durkheima, který rozlišuje mezi individuální a kolektivní úrovní vědomí. Jednotlivec je ve svém jednání ovlivněn společností, jejíž je součástí, tudíž jako člen určité skupiny jedná jinak, než by jednal pouze sám za sebe. Dále Durkheim představil také pojem kolektivní představy, jenž sloužil „k vyjádření spontánních, neregulovaných a emocionálně zbarvených obecných věr a idejí“ (Šubrt, Pfeiferová 2010: 12). Durkheim kolektivní vědomí označuje za podstatu či nejdůležitější složku kolektivního života společnosti, avšak zároveň uznává, že společnost je postavená na jednotlivých individuích, bez nichž by nemohla existovat (Šubrt, Pfeiferová 2010: 12-13).

1.2.2 Kolektivní paměť podle Maurice Halbwachse

Zkoumání sociálního rámce paměti se později ve dvacátých letech dvacátého století věnoval francouzský sociolog, antropolog a Durkheimův žák Maurice Halbwachs, kterého zde můžeme považovat za prvotního autora konceptu kolektivní paměti (Burke 2006: 51).

Halbwachs paměť dělí na individuální a kolektivní, avšak za individuální paměť považuje pouze okamžité vjemy. Vzpomínky, včetně těch čistě osobních, s kterými jsme se nikomu dalšímu nesvěřili, spadají pod kolektivní paměť, protože jejich vznik je neodmyslitelně spojen se skupinou a referenčními rámci sociálního uspořádání, jehož je jedinec součástí. Podle Halbwachsovy teorie tedy lidská paměť vzniká až jako součást procesu socializace a jedinec, který by vyrůstal ve zcela izolovaném prostředí, by podle této logiky tedy žádné paměťové dispozice mít neměl, protože ty se tvoří až na základě kontaktu se společností (Šubrt, Pfeiferová 2010: 13).

Sociální skupina, ve které se individuum právě aktuálně nachází, silně formuje to, které vzpomínky si jedinec uchovává a jakým způsobem si je vybavuje. Pokud člověk změní své sociální okolí, staré vzpomínky mu nejsou nikým připomínány, a tak blednou, či se jejich interpretace může s odstupem času proměnit. Procesy vzpomínání i zapomínání jsou tak pevně vázány k referenčním rámcům (Halbwachs 2009).

V kapitole zabývající se individuální a kolektivní pamětí Halbwachs poukazuje na fenomén, kdy si člověk určitou vzpomínku vybavuje jen díky vyprávění ostatních - tato vzpomínka je tak vytvořena pouze ze zprostředkovaných vjemů od ostatních členů skupiny, nikoliv svých vlastních. Toto je typické pro vzpomínky z dětství, kdy například autor uvádí příklad, že za svou úplně první vzpomínku považoval příjezd své rodiny do Paříže. Dokonce si dokáže i spolehlivě vybavit obraz osvětleného schodiště, po kterém tehdy šli, ale nakonec si uvědomuje, že tato vzpomínka vznikla spojením opakovaného vyprávění rodičů a později do paměti uložených obrazů, kdy stejnou cestu po osvětleném schodišti absolvoval ve svém pozdějším životě tolikrát, že se mu tyto obrazy slily dohromady. On sám si na žádné vjemy z prvního příjezdu do Paříže nevzpomíná, vzpomínka, kterou má, vznikla rekonstrukcí z vyprávění autora sociálního okolí a pozdějších dobře známých obrazů (Halbwachs 2009: 65-66).

Okolní vlivy v některých případech dokážou člověku zprostředkovat vzpomínky i na události, které on sám neprožil. V tomto kontextu Halbwachs zdůrazňuje historické události, jimž sice osobně nebyl přítomen a nijak se v daném dění neangažoval, či je dokonce třeba ani sám nezažil. Přesto si na tuto historickou událost pamatuje, utvořil si na ni vzpomínky, jednak tím, co mu předali příbuzní/pamětníci, ale obdobnou měrou například i televizní či rádiové zpravodajské programy, nebo novinové články (Halbwachs 2009: 94). Můžeme tedy pracovat

s konceptem, že na základě Halbwachsovy teorie i filmy dokáží takto ovlivňovat, formovat a reprodukovat kolektivní paměť v rámci určité společnosti.

Historii od kolektivní paměti ovšem Halbwachs striktně rozlišuje. „Historie obecně začíná tam, kde končí tradice a rozkládá se kulturní paměť“ (Halbwachs 2009: 124). Historie má podle Halbwachse jedinou neměnnou objektivní podobu zakládající se na faktech. Naproti tomu kolektivní paměť není jen jedna, lze říci, že každá společnost má svou. Kolektivní paměť nemusí být objektivní a je do určité míry závislá na pamětnících, kteří onu historickou událost prožili. V momentě, kdy přestávají existovat ta generace lidí, kteří si onu historickou událost pamatují a předávají své vzpomínky svým potomkům, případně vnoučatům stává se podle Halbwachse z kolektivní paměti historie (Halbwachs 2009).

Když se do kontextu Halbwachsova pojetí kolektivní paměti nyní pokusím postavit Sametovou revoluci jako historickou událost, lze říci, že se z tohoto hlediska stále jedná o událost poměrně nedávnou, procento pamětníků v české společnosti je stále dost vysoké k tomu, abychom Sametovou revoluci mohli pokládat za živou součást kolektivní paměti národa, o níž si mladší generace mohou utvořit obraz pomocí sdílených vzpomínek svých rodičů či starších příbuzných, nebo i s využitím paměťových médií, mezi která, jak dále hlouběji rozebereme, můžeme řadit i hraný film.

Zároveň zde zohledňuji i pozici tvůrců filmu, jenž jsou sami pamětníky Sametové revoluce, ale zároveň jsou i součástí společnosti a ovlivněni v dané době dominantním paradigmatem nazírání na tuto historickou událost skrz kolektivní paměť. To, zda filmem prezentovaný obraz Sametové revoluce opravdu koresponduje s většinovým společenským diskurzem kolektivní paměti doby vzniku filmu i dnešní zkoumám skrz Řehořovou definovaný prostor recepcce, tedy dobové i dnešní reakce diváků a profesionálních filmových kritiků (Řehořová 2018: 161-162).

1.2.3 Místa paměti Pierra Nory

Na Halbwachsovo pojetí kolektivní paměti později v sedmdesátých letech dvacátého století navázal Pierre Nora (Šubrt, Pfeiferová 2010: 18). Nora rozvíjí Halbwachsem stanovenou myšlenku, že každá vzpomínka je zakotvena v prostoru a čase, a přichází s pojmem místa paměti. Nora je přesvědčen, že jevy spojené s modernizací, kam můžeme zařadit například globalizaci, zmasovění, medializaci a demokratizaci, poškozují kolektivní paměť. Vliv

tradičních institucí jako církev, škola, nebo rodina, jež se nejmórazněji podílely na předávání kolektivní paměti dalším generacím slábne, Nora dokonce předpovídá jeho úplný zánik. Moderní doba je zrychlená, neustálý příval aktuálních novinek zastiňuje paměť, tento jev byl nazván jako zrychlení historie (Nora 2010: 40-41).

Místa paměti jsou pak podle Nory mohou být určité stavby, místa, památky, předměty, symboly, listiny nebo například i rituály (jako třeba pohřby), které v sobě uchovávají zbytky kolektivní paměti a dokáží ve skupinách či národu znovu probudit touhu vzpomínat na významné události s nimi spojené. Dochází tak k materializaci kolektivní paměti (Nora 2010: 46-47). Kolektivní paměť má sílu spojovat a stmelovat skupiny, jež z ní čerpají (Nora 2010: 42).

Nora také souhlasí s Halbwachsovou myšlenkou, že historie se v přeneseném významu snaží paměť nahradit, vytěsnit. Paměť Nora definuje jako cosi živého, proměnlivého a aktuálního, zatímco historie představuje problematickou a neúplnou rekonstrukci čehosi minulého, nenávratně ztraceného v čase. Paměť má silnou citovou složku, obraz minulosti, kterou reprezentuje, je vždy svým způsobem zaujatý, zatímco historie se snaží o objektivnost a kritický diskurz. Paměť není jedna jediná- každé lidské společenství má svou, historie usiluje o jednotnost a univerzálnost. Paměť je spojená s konkrétním prostorem, gestem, obrazem a předmětem, historie oproti tomu vychází z časových kontinuit a vztahů mezi věcmi. Paměť je absolutní a činí vzpomínky posvátnými, zatímco historie je naopak relativní a jejím vlivem dochází k jakémusi „odkouzlení“ (Nora 2010: 42).

Norův koncept míst paměti má přímou spojitost s mým vlastním výzkumem, protože i historický film se podle Řehořové řadí mezi místa kolektivní, popřípadě kulturní paměti (Řehořová 2018: 15).

1.2.4 Kulturní a komunikační paměť podle Jana Assmanna

Německý vědec Jan Assmann Halbwachsův koncept kolektivní paměti ještě dále štěpí, konkrétně na paměť komunikativní a paměť kulturní (Assmann 2013: 37).

Komunikační paměti se rozumí onen neinstitucionalizovaný proces každodenních interakcí, kdy si je kolektivní paměť předávána z jedné generace na druhou- díky jejich vzájemnému

kontaktu a přímé komunikaci. Obdobně jako Halbwachs i Assmann uvádí, že komunikativní paměť předávanou touto formou přes pamětníky lze udržet naživu přibližně v časovém rozpětí tří generací. S komunikativní pamětí je spojen termín orální historie (Assmann 2013: 37).

Kulturní paměť je podle Assmannovy definice (podobně jako Norova místa paměti) institucionalizovaná a ukrytá v rituálech, symbolech, pamětních míst či věcných artefaktech, které určitou sociální skupinu motivují ke vzpomínání na minulé události (Assmann 2013: 37). Kulturní paměť má v porovnání s tou komunikativní více zakonzervovanou a neměnnou podobu. Jejími nositeli jsou, dá se říci, určití specialisté (př. učitelé, umělci, náboženští hodnostáři atd.) (Assmann 2013: 39).

Assmann ve svém pojednání také upozorňuje na jev tak zvané „plynoucí mezery“, jehož autorem je antropolog Jan Vansina. Vansina odhalil, že orálně tradovanou historii lze rozdělit do tří fází. Nejvíce poznatků v lidské společnosti koluje o té nejčerstvější a pak té nejvzdálenější historii. Mezi těmito dvěma etapami se nachází období, o němž se toho ve skupinově sdílené paměti zachovalo poměrně málo. Toto hluché období se s plynutím času a střídáním generací neustále posouvá dopředu, proto „plynoucí mezera“ (Šubrt, Pfeiferová 2010: 19). Assmann zároveň poukazuje na to, že tato „plynoucí mezera“ tvoří i určitou hranici mezi komunikativní a kulturní pamětí (Assmann 2013: 38).

Assmannova definice kulturní paměti je poněkud odlišná od té, s kterou později pracuje Řehořová, na niž budu se svou vlastní prací navazovat. Sametová revoluce by se dle Assmannova rozmezí tří generací stále ještě řadila do komunikační paměti. Podobně jako u Nory bychom však film i zde mohli prohlásit za místo paměti, které bude podávat určitou formu svědectví o Sametové revoluci i v budoucnu, kdy již nebudou naživu její pamětníci a tato část národní historie se přesune do sféry Assmannovy kulturní paměti.

1.1 Česká kolektivní paměť

1.3.1 Kolektivní paměť a vztah Čechů ke komunismu (Françoise Mayer)

Ze zahraničních autorů původem francouzská autorka Françoise Mayer ve svém díle *Češi a jejich komunismus: paměť a politická identita* pojednává o období transformace, kdy se v devadesátých letech česká společnost vyrovnávala s pádem komunistického režimu a

přerodem země v demokratickou společnost. Definuje model typický pro země střední Evropy, kdy v rámci odmítání minulosti v porovnání s jinými bývalými satelity nedochází k externalizaci odpovědnosti, tedy přenesení odpovědnosti na určitou vnější sílu (Sovětský svaz), jiné problematiky oživené pádem komunismu spojené se starším kulturním dědictvím zastávají ve sdíleném paměťovém prostoru svým způsobem upozaděnou pozici a dochází zde také k jednoznačnějšímu odsouzení komunismu než v zemích, kde je komunismus do určité míry oslavován coby vítěz nad nacismem během druhé světové války (Mayer 2009: 10).

Nejvýraznějším podkladem pro výzkum jsou autorce rozhovory se známými osobnostmi zastupujícími jak „vítěznu“, tak i „poraženou“ stranu, tedy zohledňuje například paměť zástupců českého disentu, ale i normalizačních politiků tehdy zastupujících KSČ. Osobnosti, jejichž rozhovory ve své práci analyzuje, jsou vždy zařazeny do určité škatulky, z nichž každá představuje jiný prostor kolektivní paměti. Vasil Mohorita, Jaroslav Ortman a Jiří Svoboda zde například zastupují skupinu, již autorka nazývá „reformní nekomunisté“, tedy určitou iniciativu, která se svého času neúspěšně snažila vývoj strany modernizovat. Po pojmenování „nekomunisté“ sáhla autorka z toho důvodu, aby zdůraznila jejich snahu zřít se po revoluci své komunistické minulosti (Mayer 2009: 86).

Mayer uvádí, že Češi se s pádem komunismu v národním měřítku vyrovnávají určitým přepisováním své kolektivní paměti. Lidé se leckdy zdráhají veřejně vzpomínat na dobu před rokem 1989 v dobrém, protože cítí, že v tomto směru došlo k určitému posunu vnímání, a obávají se, aby za svou verzi paměťového obrazu nebyli odsouzeni (Mayer 2009: 20). Nebo dalším motivem k přepisování paměti může být snaha o to, aby byl zapomenut určitý aspekt z vlastní minulosti vzpomínajícího (například členství v KSČ, podpis Anticharty, spolupráce s StB), který by mu z dnešního pohledu mohl uškodit (Mayer 2009: 21). Stejně tak se někteří normalizační politici po Sametové revoluci distancují od svých minulých projevů a naopak se snaží sami sobě připsat zásluhy za reformu a politickou transformaci, aby tak vytvořili konstrukci, která by legitimizovala jejich komunistickou zkušenost (Mayer 2009: 109-110).

Po převratu v roce 1989 se v České republice a obecně v zemích střední Evropy objevuje fenomén individualizace odpovědnosti. V rámci procesu národního zodpovídání se ze své vlastní minulosti tak dochází k hledání a veřejnému pranýřování viníků- kolaborantů, kterým je přisuzována velká míra osobní odpovědnosti (Mayer 2009: 10). Konkrétně se jedná například o apel na zveřejňování seznamů spolupracovníků StB (Mayer 2009: 215). Ovšem

identifikace viníků ve společnosti je poměrně ošemetná, protože z určitého pohledu mají kompromitující minulost všichni, kteří tiše přijali normalizační režim (Mayer 2009: 22). Tento jev poměrně komplikuje formování nové národní identity z toho důvodu, že vytahování různých afér z minulosti brání procesu obnovy elit a místa hrdinů v paměti. Osobnosti, jež aspirují na to stát se novými národními elitami, tak musí mít kontrolu nad veřejnou interpretací vlastní minulosti (Mayer 2009: 11).

Kromě rozhovorů s významnými osobnostmi autorka ve svém díle za médium, skrz které lze sledovat individuální vnímání komunistické minulosti, označuje například autobiografické publikace (Mayer 2009: 258). Vyjadřuje se i k filmům z devadesátých let, které podle ní období komunismu zobrazují banálně, naivně, nedostatečně kriticky, dochází zde i k určitému zlehčování či přímo zesměšňování. Na dobu minulou je zde nazíráno nepoliticky, skrz příběhy obyčejných lidí. Tyto obrazy nabízené divákům v rámci kolektivní paměti národa probouzí spíše nostalgii, vzpomínky na vlastní mládí než apel na nutnost rozchodu s minulostí. Skrz nostalgii a apolitický nádech Mayerová vysvětluje i po Sametové revoluci neklesající popularitu některých televizních seriálů, či umělců jako Karla Gotta nebo Jiřího Korna (Mayer 2009: 258).

Ve svém vlastním výzkumu se soustředím na to, jakým způsobem je v kulturní paměti Čechů zapsaná Sametová revoluce, tedy okamžik přelomu, pádu tehdejšího komunistického režimu. V tomto tématu se však do jisté míry odráží i vztah Čechů k socialismu samotnému, zda Sametovou revoluci považují za okamžik vítězství/osvobození, nebo zda u nich ve vztahu k minulému režimu převažuje například právě v minulém odstavci zmíněný prvek pozitivní nostalgie.

1.3.2 Kolektivní paměť a historické vědomí

Otázka české sociální paměti je také hlavním tématem sborníku *Česká paměť: Národ, dějiny a místa paměti*, na jehož vzniku se podílel kolektiv autorů především z řad významných historiků a politologů a hlavními editorkami byly Radka Šustrová s Lubou Hédlovou. Recenzi k tomuto dílu pro časopis *Biograf* zpracovala Lucie Berg (Berg 2016: 63-64).

V úvodu tohoto sborníku psaném Miroslavem Hrochem autor stanovuje, že by vztah minulosti a současnosti neměl být redukován pouze na místa paměti a kolektivní paměť a nabádá proto k upřednostňování termínu historické vědomí, které si můžeme definovat jako

„souhrn všech představ, poznatků i předsudků o minulosti“ (Hroch in Berg 2016: 2. odst.). Kolektivní paměť je podle Hrocha vzniká nejprve na základě historického výzkumu, který byl poté aktualizován určitým subjektem v rámci historického vědomí. Mezi tyto aktualizující subjekty se řadí například i kulturní média, jakými je televize nebo výuka na školách. Kolektivní paměť tedy plní funkci prostředníka mezi historickým vědomím a požadavky dané společnosti- pokud určitá aspekt historického vědomí není „oživován“ za pomoci kolektivní paměti, upadá v zapomnění. Kolektivní paměť může být používána jako mocenský nástroj, jenž má napomoci udržování národní pospolitosti (Berg 2016: 2. odst.).

Za zmínku v kontextu mé práce také stojí kapitola, věnující se tématu, jakým je český komunismus připomínán v muzeích. Autor této části Jakub Jareš dochází k závěru, že místa paměti jako muzea nebo třeba památníky připomínají v podstatě pouze represivní stránky minulého režimu. Ovšem vzápětí dodává, že v české společnosti v dnešní době dochází k vytrácení společného konsenzu na dobu komunismu i na to, jakým směrem by měl vývoj dále směřovat (Berg 2016: 9. odst.). Předpokládám, že by se tato rozpolcenost vztahu české společnosti k minulého režimu mohla odrazit i na mém výzkumu zkoumající jejich postoje k Sametové revoluci.

1.3.3 Kolektivní paměť a nová média

Čeněk Pýcha se rozhodl navázat na Norův koncept míst paměti a ve své studii *Místa paměti v digitálním prostředí* se snažil identifikovat národní místa paměti a vztah, jaký k nim Češi mají s pomocí nových sociálních médií speciálně se zaměřujících na téma turistiky cestování, konkrétně se jednalo o webové portály *TripAdvisor* a *Google Maps* (Pýcha 2018: 34-36).

Autor argumentuje, že cestování a turismus můžeme považovat za kulturní praktiku představující významnou složku tvorby paměti, například na základě cestovatelských průvodců, které jsou odnepaměti spjaty s vlasteneckými, historickými a národními motivy. Různé stavby, pomníky atd. jsou tak v turistických průvodcích propagovány jako místa určená ke vzpomínání na určitou událost či třeba období národní historie, což z nich činí místa paměti. Aktéři, tedy turisté tato místa navštěvují většinou ve svém volném čase a ze svého vlastního zájmu, což je pro autora důležité, protože to ukazuje, že mají k minulosti opravdu osobní vztah (Pýcha 2018: 36).

Pýcha si nejprve místa české národní paměti definuje v obecné rovině, přičemž dvěma nejdůležitějšími podmínkami bylo, aby se jednalo o místa odkazující k moderním dějinám a dají se prohlásit tak zvaně za kanonická (jejich komemorace má dlouhou tradici). Ve výsledku do jeho výběru spadaly například památníky Terezín a Lidice, nebo třeba Národní muzeum. Poté s daty z *TripAdvisoru* a *Google Map*, z čehož si odnesl poznatky, že nejpopulárnějším druhem míst kulturní paměti na těchto virtuálních platformách jsou buď místa mezinárodního historického významu (například právě Lidice a Terezín), nebo také místa, která určitých způsobem odpovídají trendům na oněch platformách (uživatelé mohou přidávat své vlastní fotky- velká popularita fotogenických míst) (Pýcha 2018: 36-37).

Dále pak Pýcha analyzuje právě samotnými uživateli nahrané fotografie. Při porovnání s jiným druhem sociálních sítí, které jsou zaměřeny především na sdílení fotek, mezi něž se řadí například *Instagram* či *Pinterest*, zjišťuje, že na cestovatelská sociální média mnohem méně fotek osobního rázu (ve stylu rodina pózující u pomníku), ale naopak se snaží zachytit místo jako takové (Pýcha 2018: 38). Sami uživatelé se tak v podstatě stávají vypravěči, což je ještě mnohem více umocněno textovými komentáři a recenzemi míst, kdy uživatelé často píšou o svém vlastním vztahu k oné historii, kterou v nich návštěva místa paměti probudila (Pýcha 2018: 39).

Pýchova studie mimo jiné v praxi ukazuje, že kulturní paměť lze zkoumat za pomoci analýzy vizuálních médií, která jsou tím pádem považována za její nositele. Pýcha svůj výzkum soustředí na analýzu tak zvaných nových médií, která sice nejsou mým hlavním předmětem zájmu, ale v dílčím slova smyslu jsem jich během svého vlastního výzkumu také využila. Například analýzu uživatelských komentářů, tedy určitých „recenzí“ míst paměti je z mého hlediska možné považovat za v podstatě analogický metodologický krok ke způsobu, jakým ve své práci zkoumám prostor divácké recepce, kdy analyzuji uživatelské filmové recenze z webu ČSFD.

1.3 Film jako médium kulturní paměti

Jak bylo v minulých podkapitolách párkrát naznačeno, nositeli kolektivní, po případě kulturní paměti nemusí být zdaleka jen fyzické osoby. Na důležitou roli médií, jakými jsou například noviny nebo televize, u procesu vytváření kolektivní paměti poukazuje mezi prvními již Halbwachs (Halbwachs 2009: 94).

Dokumentární, ale stejně tak i nedokumentární historické filmy se mezi takováto média nesoucí kolektivní paměť řadí zcela oprávněně. Film je pevnou součástí dnešní společnosti (uvažujeme-li v euroatlantické měřítku), které zasahuje do mnohých oblastí každodenního života. Stává poměrně běžným jevem, že se s určitou historickou událostí seznamujeme a utváříme si o ní povědomí právě s pomocí filmů. Učitelé dějepisu často používají historické filmy jako součást výuky (Rosenstone 2001: 50-51). Lze tak směle říci, že mainstreamová filmová ztvárnění mají sílu ovlivnit, s jakými obrazy si určitou oblast historie budou spojovat až desítky milionů diváků (Edgerton in Neiger a kol. 2011: 3).

Abychom mainstreamový film mohli považovat za médium kulturní paměti ve vztahu k určité historické události, je třeba, aby splňoval určité podmínky, společné charakteristiky, které dále definoval Rosenstone. Film vypráví historii v podobě ohraničeného příběhu, který má začátek, prostřední část a konec, jenž divákovi nabízí určité morální ponaučení. Film historii vypráví skrz příběh vybraného jednotlivce, tedy hlavního hrdiny. Film prezentuje historii ve zjednodušené, uzavřené a jednoznačné formě. Film na historii nazírá dramatizovaným, personalizovaným a emočně zbarveným stylem. A konečně- film zobrazuje historii coby proces složený z mnoha rozličných fragmentů. Například v porovnání s psanou historií, kde bývají témata jako například ekonomika, politika, rasové a genderové otázky... rozděleny do jednotlivých kapitol, film podává jeden komplexní obraz (Rosenstone 2001: 55-57). A samozřejmě, film sice nikdy nebude podávat pravdivý obraz historie, ale pokud ho máme považovat za médium kulturní paměti, musí být určitým způsobem spojen se skutečnými historickými reáliemi (Rosenstone 2001: 62).

Vlivu hraného filmu na utváření kolektivní paměti se věnuje i Harald Welzer ve své studii *Můj děda nebyl nácek: nacismus a holocaust v rodinné paměti*, která se zabývá především tím, jak se hrůzy období nacistického Německa za Druhé světové války odráží v rodinné paměti Němců. Přichází se zjištěním, že hraný film představuje významné médium kulturní paměti především pro další generace, které na nacismus v Německu nemají žádné vlastní vzpomínky. Z výpovědí respondentů vyplývá, že mnohým filmová či seriálová zpracování pomáhají po obrazové stránce doplnit vyprávění svých starších příbuzných. Jiným například shlédnutí filmů, mezi něž se řadí například *Schindlerův seznam*, dokázalo „otevřít oči“. Z domova měli určité povědomí o tom, co se v Německu za Druhé světové války dělo, ale

teprve shlédnutí filmu jim ukázalo, jakých hrůz se vládnoucí režim jejich země dopouštěl (Welzer a kol. 2010: 102-106).

Ve svém vlastním výzkumu v rámci této bakalářské práce se nejvíce opírám o studii Ireny Řehořové *Kulturní paměť a film*. Autorka zde zkoumá vývoj české kulturní paměti k otázce odsunu Němců v roce 1948 a činí tak skrze hraná filmová zpracování, jež považuje za vlivná média kulturní paměti (Řehořová 2018: 23). Řehořová si definuje, že film je prostorem, ve kterém je vyjadřována kulturní paměť (Řehořová 2018: 13). Když se přikloníme k terminologii Pierra Nory, film tím pádem není ničím jiným než jedním z typů míst paměti (Řehořová 2018: 15). Historický film pak o společnosti přináší dvojí typ informací. Zaprvé reprezentuje vědomě zkonstruovaný obraz minulosti, ale vypovídá i o sociálním prostředí, v němž sám vznikl (Řehořová 2018: 183).

V tomto směru se Řehořová opírá o Bourdieovu teorii pole a rozšiřuje jej o pojem *kinematografické pole*. Obecnou definici Bourdieova pole můžeme formulovat jako prostor vztahů, které vznikají na základě společných zájmů aktérů onoho pole. Tyto zájmy však zdaleka nemusí být pouze konsenzuální povahy, naopak zde vznikající sociální vztahy často mívají konfliktní charakter. I v kinematografickém poli dochází v rámci vzájemných vztahů k vnitřnímu silovému působení, ať v rámci spolupráce či v konfliktní podobě. Toto soupeření lze pojmenovat jako boj „za prosazení legitimních principů veřejné interpretace skutečnosti“ (Szaló in Bourdieu in Řehořová 2018: 25).

Kinematografické pole se nenachází ve vakuu a je zároveň ovlivňováno i nepřímými střety s venkovními vlivy, je pružné a reaguje na aktuální společenský vývoj v jiných sférách, jakými bývají nejčastěji pole ekonomické, politické a mediální. K těmto střetům může vést například potřeba kinematografického pole získat určitou formu tak zvaných *kapitálů*. Za nejvýraznější kapitály působící na kinematografické pole Řehořová určuje kapitál ekonomický (nutnost financovat natáčení a následnou propagaci filmu) a symbolický (touha tvůrců po profesním uznání a získání patřičné reputace, která jim do budoucna dokáže otevřít dveře například k realizaci dalších projektů) (Řehořová 2018: 25-26).

Teorie kinematografického pole je pro studii Řehořové, na niž sama navazuje, důležité především z toho důvodu, že dokazuje, film není dílem jednoho individuálního autora, ale na jeho vzniku se podílí i spousta okolních aktérů a vlivů (Řehořová 2018: 27).

Z práce Řehořové jsem převzala především využití metodologické postupy, které zde zatím nebudu detailněji popisovat, protože se jim důkladně věnuji později v metodologické části své práce. Na filmy coby média kulturní paměti autorka nahlíží jednak jako na obrazy reprezentující danou historickou událost, ale zároveň však také mnoho vypovídají o době, v níž byly natočeny (Řehořová 2018: 13). Nahlíží na ně ze třech dimenzí, kterým dala názvy prostor filmového díla, společensko-historický prostor a prostor recepce (Řehořová 2018: 86).

Řehořová v závěru své studie rozlišuje dvě dominantní strategie jež filmaři používají k reprezentaci historických událostí. První strategie upřednostňuje snadno reprezentovatelné aspekty minulosti, dá se tedy říct, že jde „po povrchu skutečnosti“. Lze říct, že disponují určitou výkladovou tendencí, příběh klade otázky, na které vzápětí nabízí odpovědi. Opírá se často o poměrně konkrétní historická fakta, postavy a mezi nimi probíhající dialogy, jež jasně symbolizují určité ideologické hodnoty (Řehořová 2018: 183). Druhý typ filmových reprezentací má naopak za cíl položit otázky, jež mají přimět diváky přemýšlet. Tento typ filmů se soustředí na děje „pod povrchem skutečnost“, historický kontext často hraje roli jen pole určeného k vyjádření nadčasových ideálů či idejí. Často zde převládá význam obrazů nad dialogy a role postav jsou nejednoznačně definovány, nejsou jednoznačně kladné ani záporné. (Řehořová 2018: 184). Tyto dvě strategie se však samozřejmě mohou navzájem prolínat a mnohá filmová díla jsou určitým způsobem „na půli cesty“ a objevují se v nich prvky obou (Řehořová 2018: 184).

1.3 Film jako vizuální médium

Teoretickou část své práce bych chtěla uzavřít touto podkapitolou, která se zabývá vztahem vizuality (jež hraje v případě filmu jako média velmi podstatnou roli) a sociální paměti.

O vlivu vizuálních vjemů na tvorbu kolektivní paměti v lidské společnosti pojednává například Francesca Capelletto, která se ve své studii *Long-Term Memory of Extreme Events: From Autobiography To History* zabývala sociální pamětí přeživších z italských komunit, které byly během Druhé světové války hromadně zmasakrovány německými nacisty. Rozhovory vedla jak s očitými svědky vyvraždování, ale také s ostatními vesničany, kteří této tragédii buď nebyli vůbec přítomní, nebo v té době byli třeba ročními dětmi, tudíž nemohou mít na výše zmíněnou nešťastnou historickou událost žádné osobní vzpomínky. U obou

skupin Capelletto pozoruje velký důraz na vizuální stránku vyprávění, někteří z respondentů své vzpomínky na vyvraždění vesnice vyloženě přirovnávají k běžícímu filmu, či sérii různých obrazových záblesků (Capelletto 2003: 252). Jak u očitých svědků, tak u ostatních vesničanů se objevovala tendence autorku vyzvat, ať si s nimi projde vesnici, aby jí mohli souběžně s vyprávěním zároveň ukazovat místa, o kterých mluví (Capelletto 2003: 254). Obě pozorované skupiny si tragédii spojují v podstatě se stejnými obrazy, například s náměstím, kde nacisté shromáždili všechny lidi z vesnice, aby je tam mohli hromadně postřílet (Capelletto 2003: 248).

Capelletto ze svého pozorování vyvozuje, že vizuální paměť může fungovat ve dvou rovinách. Jednak na bázi tak zvaných *memory image*- vizuálních obrazů, které si očití svědci pevně asociují se vzpomínkami na danou historickou událost. Ovšem vizuální paměť může fungovat i v přeneseném významu, kdy následkem častého opakování příběhu dojde k tomu, že onu událost „vidí před očima“ i lidé, kteří ji nebyli osobně přítomni. Autorka toto popisuje termínem *imaginary memory* (Capelletto 2003: 254).

Konkrétně k vlivu vizuálních médií na utváření kolektivní paměti se ve své práci vyjadřuje Čeněk Pýcha: „Místo tak dnes může mít mnoho podob a média se nejen spolupodílejí na tom, jakým způsobem o místě hovoříme, jak ho vidíme a jak ho fyzicky prožíváme, média dokonce spoluvytvářejí i jeho fyzickou podobu“ (Pýcha 2018: 33). Dále Pýcha ve své práci zmiňuje fenomén tak zvaného *předrozumění*. Autor argumentuje tím, že fotografie či další vizuální média mají sílu na jedince zapůsobit do té míry, že si na jejich základě o určitém místě paměti vytvoří relativně komplexní představu, která pak svým způsobem ovlivňuje i jeho opravdovou žitou zkušenost, když se toto dané místo paměti rozhodne osobně navštívit (Pýcha 2018: 40).

Řehořová se krátce věnuje vizuální síle konkrétně hraných filmů. Považuje tento typ média kulturní paměti za významný mimo jiné z toho důvodu, že zpravidla dokáže zasáhnout větší množství lidí než psané texty, protože právě díky své silné vizuální složce dokáže divákům představit „živější“ pohled na minulost, což je spojené například i s častým využíváním hraných filmů při školní výuce dějepisu (Řehořová 2018:16-17).

Vizuální stránka sociální paměti, ač třeba jen zprostředkované, hraje v celkovém kontextu opravdu důležitou roli. Je to jedna z prvních dimenzí paměti, ke které se během vzpomínání

obracíme, vizuální vjemy mají sílu ovlivnit, zda vůbec a jakým způsobem se nám určitá vzpomínka zapíše do paměti. Z těchto a dalších výše zmíněných důvodů pokládám film za médium relevantní pro výzkum kulturní paměti.

2. Historický kontext

Jak uvádí Hroch (2016), kulturní paměti předchází historický výzkum (Berg 2016: 2. odst.). S tím úzce souvisí fakt, že aby film mohl být považován za médium kulturní paměti, musí alespoň do určité míry vycházet ze skutečných historických reálií (Rosenstone 2001: 62). Z tohoto důvodu předtím, než pokročíme k mému vlastnímu výzkumu, v této kapitole nejprve stručně načrtnu základní rámec událostí, které vedly k Sametové revoluci a jinak s ní souvisely.

2.1 Před revolucí

Nástup Michaila Gorbačova do čela SSSR v roce 1985, jenž byl spojen s na svou dobu a východní blok poměrně revolučními a liberálními reformami, se následně začal odrážet i na situaci v tehdejší Československé socialistické republice. Přestože moc ve svých rukou stále drželo normalizační křídlo komunistické strany, za jehož hlavní tváře byli považováni prezident Gustav Husák, v roce 1988 zvolený generální tajemník ÚV KSČ Milouš Jakeš a tajemník vlivného městského výboru KSČ v Praze Miroslav Štěpán, začalo i zde ve společnosti docházet k určitému uvolnění (Emmert 2009: 20).

Zevnitř samotné komunistické strany začínají vycházet většinou neúspěšné snahy o prosazení hlubších ekonomických i dalších reforem. Zároveň se začala významně aktivizovat opozice, kterou zastupovaly jednak nestranické subjekty a občanské iniciativy, mezi něž patřila například *Charta 77*, ale také došlo ke zformování tří opozičních stran (*Demokratická iniciativa*, *Hnutí za občanskou svobodu*, *Obroda - Klub za socialistickou přestavbu*). V roce 1988 také proběhnou na výročí sovětské okupace 21. srpna první pouliční protesty od roku 1969 (Emmert 2009: 21).

Demonstrace od té doby vždy nárazově pokračují, například na výročí tak zvaného Palachova týdne (15.-21. leden 1989), během kterého došlo k zatčení a uvěznění významných tváří opozice, například i Václava Havla. Ten po svém propuštění v květnu sepsal spolu s dalšími autory za opozici prohlášení Několik vět, které oficiálně vyšlo pod hlavičkou *Charty 77*, v němž signatáři požadovali mimo jiné propuštění politických vězňů, svobodu slova a náboženského vyznání a konec cenzury a obecně potlačování dialogu a vzniku opozičních iniciativ. Od června do listopadu 1989 jej podepsalo 37 tisíc lidí (Emmert 2009: 21-27). Ze

zahraničních událostí na dění v ČSSR výrazně zapůsobil především pád Berlínské zdi 9. listopadu 1989 a svatořečení Anežky České papežem Janem Pavlem II. (Emmert 2009: 28-31).

2.2 Průběh Sametové revoluce

Za počáteční událost, která odstartovala Sametovou revoluci, je považována studentská manifestace k výročí uctění památky Jana Opletala, jež se odehrála 17. listopadu 1989 v Praze. Po konci režimem povolené akce na Vyšehradě se tisícovky demonstrantů spontánně rozhodly přesunout do centra města. Na Národní třídě byl průvod zadržen a obklíčen policejním kordonem (Markupová 2019: 257). Demonstrace i nadále probíhala zcela poklidně, lidé vykřikovali protirežimní hesla, ale nevyvolávali žádné konflikty s policií, naopak například zapalovali svíčky, zpívali českou hymnu a snažili se policistům rozdávat květiny (Emmert 2016: 33).

Situace se ovšem po určité době proměnila na útok ze strany ozbrojených policistů, kteří pokojné demonstranty začali tlačit a mlátit obušky. Národní třída byla z obou stran uzavřená, jedinou únikovou cestou se tak staly tak zvané uličky, například ulice Voršilská a Mikulandská, kde na demonstranty čekali další policejní jednotky, mezi něž se zařadily i jednotky *Odboru zvláštního určení* díky své uniformě přezdívané červené barety, které pokračovaly v dalším bití demonstrantů. Z celkového počtu odhadovaného na 2-3 tisíce demonstrantů bylo 555 zraněných, přičemž zpočátku nebylo jasné, zda na Národní třídě nezůstali i mrtví. Tyto spekulace posílila i později vyvrácená fáma o smrti studenta Martina Šmída (Emmert 2016: 35-36).

V následujících dvou dnech došlo k obrovské aktivizaci veřejnosti. Studenti, herci a politická opozice vyhlásili týdenní okupační stávkou, přičemž divadla zůstávala otevřená pro diskuzní večery. Došlo ke vzniku organizovaných stávkových výborů a Občanského fóra (Strnadel a kol. 2009: 4). Široká veřejnost byla vyzývána ke generální stávce a lidé se scházeli k masovým protestům, které policejní jednotky už jen odkláněly mimo centrum města. Demonstrující požadovali sestavení nezávislé komise, která by vyšetřovala incident na Národní třídě, okamžité odstoupení normalizačních politických představitelů, stejně jako představitelů zodpovědných za zásah na Národní třídě, propuštění politických vězňů, dodržování lidských svobod, zrušení vedoucí úlohy KSČ a zahájení celonárodního dialogu.

Ten ze strany opozice zastřešovalo občanské hnutí Občanské fórum nebo například iniciativa Most založená mimo jiné Michalem Kocábem a Michalem Horáčkem (Emmert 2016: 38-40).

Masové protesty neutichaly ani v dalších dnech: 20. listopadu se na Václavském náměstí shromáždilo přibližně 200 000 lidí. Významným momentem bylo například vystoupení Marty Kubišové s písní Modlitba pro Martu. Během víkendu 25. - 26. listopadu se na Letenské pláni shromáždilo více než půl milionu lidí. Cenzura přestala fungovat a masové demonstrace byly přenášeny televizí a v podstatě všemi médii. Všechny masové protesty však byly nenásilného charakteru, od čehož se odvíjí i samotný název Sametová revoluce. Mezi vrcholnými představiteli KSČ převažoval názor, že strana má situaci stále plně pod kontrolou, avšak například liberálněji orientovaný předseda vlády Ladislav Adamec zahájil dialog se zástupci Občanského fóra, přestože se nejprve odmítal setkat s Václavem Havlem. Adamec také vystoupil během demonstrací na Letné, kde byl během svého projevu vypískán. V samotné KSČ dochází k rozkolu a Milouš Jakeš rezignuje na svou funkci (Emmert 2016: 47-52).

Dvacátého sedmého listopadu proběhla generální stávkou, které se zúčastnily celé dvě třetiny všech zaměstnanců v Československé socialistické republice. Občanské fórum ruší stávkové hnutí, avšak nabádá ke stále stávkové pohotovosti. Probíhá další jednání mezi OF a vládou. Federální shromáždění 29. listopadu veřejně přislíbilo naplnění všech zbývajících požadavků demonstrantů. Toto datum je považováno za finální vítězství Sametové revoluce. Staré tváře režimu odstupují a 10. prosince došlo k finálnímu sestavení tak zvané Vlády národního porozumění, kde si těsnou většinu udržovali nekomunisté. Otevírají se hranice. Začíná proces „demontáže komunismu“, čímž je myšleno zbavování se symbolů a hodnot reprezentující starý režim (př. z podniků byly odstraňovány rudé hvězdy, ve školách se měnily učebnice i studijní programy...) (Emmert 2016: 54-62). Pojem „demontáž komunismu“ si lze vysvětlit také jako snahu o určitou formu národního přerodu, distance od komunistické minulosti národa, již popisovala Françoise Mayer (Mayer 2009: 10).

Ve společnosti se sice začaly šířit určité obavy, že komunistický režim znovu povstane, dojde k podobnému masakru jako v Rumunsku či se zopakuje sovětská okupace z roku 1968, k žádnému násilnému potlačení vývoje však nedošlo (Emmert 2016: 62). Občanské fórum se stává politickou stranou (což v části společnosti vzbudí pochyby o tom, zda z jejich strany nedojde ke svévolnému uchvácení moci). Předtím než se OF vyvinulo z apolitické iniciativy v oficiální politickou stranu, měla jednání mezi tímto subjektem a státem charakter tak zvané

„nepolitické politiky“. Toto krátké přechodné období bývá označované termínem *občanská společnost*, čímž je v tomto kontextu myšleno, že došlo k mohutné aktivizaci veřejnosti, která měla při jednání o otázkách další budoucnosti státu nebývale silné slovo (Markupová 2019: 272-276).

Za úspěšné završení Sametové revoluce je pokládáno zvolení Václava Havla prezidentem, ke kterému došlo 29. prosince 1989. Začala tak postupná transformace a demokratizace československé společnosti (Emmert 2016: 62-70).

2.3 Dnešní pohled Čechů na Sametovou revoluci

K výročí třiceti let od Sametové revoluce Centrum pro výzkum veřejného mínění provedlo v roce 2019 výzkum, kde bylo zjišťováno, jaké postoje český národ k tomuto významnému okamžiku svých dějin zaujímá s odstupem času.

Z průzkumu vyplývá, že Sametová revoluce je těsně po období První Československé republiky druhou nejkladněji hodnocenou historickou událostí českých dějin. Kladný postoj k ní zaujímá 66 % respondentů, přičemž záporně Sametovou revoluci hodnotí pouhých 12 %, zbylých 17 % má nevyhraněný názor a 5 % neví (Červenka 2019: 1-2).

O něco hůře si však stojí hodnocení dnešních poměrů třicet let po revoluci a poměrů předrevolučních. V tomto případě další vývoj polistopadové situace, jenž byl odstartován právě Sametovou revolucí, hodnotí kladně 49 % respondentů, 12 % míní, že předrevoluční poměry byly lepší, a 32 % respondentů nemá vyhraněný názor. Červenková studie v tomto ohledu ukazuje i ohlédnutí za minulostí, z kterého vyplývá, že ačkoliv spokojenost s aktuálním vývojem poměrů v průběhu devadesátých let prudce klesala, přibližně od roku 1998 začal podíl spokojených lidí s menšími výkyvy opět narůstat a poslední data z roku 2019 ukazují, že dnešní poměry se těší rekordní spokojenosti samého od začátku měření (Červenka 2019: 4).

Ovšem, když si porovnání spokojenosti s dnešními a předlistopadovými poměry rozebereme na jednotlivé oblasti běžného života, kromě kategorií *sociální jistoty* a *bezpečnost občanů* u všech ostatních u respondentů převažoval kladný názor na vývoj situace. Mezi nejpozitivněji

hodnocené kategorie se řadily například *možnost vyjet do zahraničí, možnost vyjádřit svůj názor a svobodný přístup k informacím* (Červenka 2016: 9).

Během svého vlastního výzkumu se mimo jiné pokusím sledovat, zda se takto nastíněný vývoj názorů Čechů na Sametovou revoluci odráží i v české filmové tvorbě z jednotlivých sledovaných období.

3. Metodologická část

Tato část mé práce je věnována metodologickým aspektům a postupům, o které jsme se během svého výzkumu opírala. V první řadě zde představím svůj výzkumný cíl a výzkumné otázky. Dále se v této kapitole budu věnovat povaze, vytváření a vybrané analýze dat, s nimiž jsem při výzkumu pracovala. Obsahem bloku, jenž tuto část mé práce uzavírá, bude určitá reflexe zde uplatněných metodologických přístupů a výhod, či naopak omezení z nich plynoucích.

3.1 Cíle výzkumu

Během své práce pracuji s dvěma provázanými výzkumnými cíli. Jednak je mým objektem zájmu mezi jednotlivými filmy ve vztahu k teorii kulturní paměti zmapovat odlišnosti ve vytváření filmového obrazu Sametové revoluce v posledních třech desetiletích a zároveň se věnovat i recepci, které se zkoumaným filmovým zpracováním dostalo.

Vycházím zde z předpokladu, že vztah české společnosti k Sametové revoluci s plynoucím časem prochází určitým vývojem, a výstup z mé práce by tedy měl poskytnout hlubší pohled na tento fenomén a na filmových zpracováních ukázat, jakými obrazy je v daných obdobích Sametová revoluce reprezentována.

Využit k výzkumu právě filmová zpracování jsem se rozhodla z toho důvodu, že hraný film je považován za paměťové médium, které působí určitým vlivem na tvorbu lidské kolektivní paměti. Filmy nikdy nedokáží obsáhnout všechny aspekty odžité minulosti, ovšem jejich síla tkví v tom, že jejich tvůrci rozhodují, jak budou minulost interpretovat a jaký obraz minulosti předloží divákům. Filmy v tomto případě zprostředkovávají nejen pohled na onu historickou událost, kterou ukazují, ale zároveň si sebou filmová díla nesou i silný otisk sociálního prostředí doby, ve které byla vytvořena (Řehořová 2018: 13).

3.2 Výzkumné otázky

- Jakou formou je Sametová revoluce zobrazována v rámci českého filmu?

- Jakou podobu interpretace obrazu Sametové revoluce divákovi jednotlivá filmová zpracování předkládají a dochází v tomto ohledu k nějakému posunu či vývoji?
- Jaké recepce se filmovým ztvárněním Sametové revoluce dostalo u odborné i divácké veřejnosti?

3.3 Metodické zpracování výzkumu

Svůj výzkum jsem se rozhodla pojmout kvalitativně, konkrétně v podobě kvalitativní obsahové analýzy.

Konkrétně plánuji do určité míry navázat na výzkum, který přede mnou provedla Irena Řehořová ve svém díle *Kulturní paměť a film*. Autorka touto cestou s oporou se o teorii kulturní paměti zkoumala filmová zpracování zachycující odsun Němců v roce 1948, a navrhla pro tyto účely i výzkumné schéma speciálně vhodné pro analýzu filmů jako audiovizuálních materiálů z pohledu teorie kulturní paměti. Postupně zde stanovuje tři dimenze, jinak též nazývané jako prostory, které by měla vizuální analýza filmu obsáhnout: prostor filmového díla, společensko-historický prostor a prostor recepce. Každý z těchto prostorů pak obsahuje ještě další podkategorie (Řehořová 2018: 86-87).

3.3.1 Prostor filmového díla

Pod tuto zastřešující kategorii Řehořová řadí tři dílčí proměnné: *filmová forma*, *témata a příběhy*: *ohniska zájmů* a jako poslední *sociální svět filmu* (Řehořová 2018: 86). Tyto proměnné si zde nyní blíže rozebereme.

Filmovou formou jsou myšlena rekněme popisná specifika filmu. Jedná se v podstatě o technické aspekty filmového řemesla, „způsob, jakým je filmové dílo vystavěno.“ (Řehořová 2018: 87) Toto zahrnuje v první řadě identifikaci filmového žánru či žánrů, jež se ve filmech v mnoha případech mísí a nelze tak určit jednoznačné žánrové zařazení. Dále pod tuto proměnnou spadají vizuální a verbální složka filmu a jejich vzájemné vztahy a poměry (např. zda jsou zásadní významy divákovi předávány více dialogem, či obrazem), práce s filmovým prostorem (interiér versus exteriér), způsob střihu, techniky záběru, způsob použití jazyka

(např. spisovný versus nespisovný) a zvláštnostem ve filmové kompozici (Řehořová 2018: 87).

Proměnnou *témata a příběhy: ohniska zájmů* si v podání Řehořové můžeme popsat jako identifikaci zásadních témat, příběhů a motivů, které ve filmu reprezentují historickou událost Sametové revoluce. Autorka zde upřednostňuje především dva faktory. Jednak zde hraje důležitou roli otázka, kdo a s jakým účelem film natočil, a kromě tohoto je také zapotřebí brát v potaz, výchozí bod, z kterého film začíná, protože situování Sametové revoluce do určitých výchozích historických souvislostí představuje jeden z důležitých bodů pro interpretaci minulosti (Řehořová 2018: 96).

Pod prostor filmového díla dále také spadá dílčí proměnná nazývaná *coby sociální svět filmu*. Tato kategorie se souhrnně řečeno zaměřuje na rozlišení hlavních a vedlejších (v analogii s konceptem George Herberta Meada významných se jedná o rozlišení na významné a zobecnělé) postav, které jsou v tomto kontextu chápány jako nositelé určitých hodnot zároveň reprezentující určitá stanoviska, které se film snaží divákům nabídnout. V tomto ohledu budou představovat klíčovou roli ve filmu znázorněné konflikty mezi odlišnými postoji a jejich následná reflexe. Při popisu charakteru *významných* postav se Řehořová inspirovala Parsonsovým paradigmatickým AGIL. Opírá se přitom o tyto hlavní body: divácká atraktivita postavy, psychika a temperament (je postava kladná, záporná, či nejednoznačně vymezená?), vazby postavy na okolí (sociální skupina, již reprezentuje) a kulturní hodnoty a normy, které si s sebou postava nese (Řehořová 2018: 107).

3.3.2 Společensko-historický prostor

Druhou kategorií sledovaných jevů, již Řehořová rozlišuje, je prostor společensko-historický (Řehořová 2018: 123). Zde jsou zahrnuty opět tři kategorie, ale pro účely svého vlastního výzkumu jsem se z nich rozhodla vyřadit proměnnou *ideologie a politické konotace*, protože Řehořová pracuje s filmy, které vznikaly za různých a výrazně odlišných politických režimů (Řehořová 2018: 136) a tento rozdíl by v mém případě, kdy se z pochopitelných důvodů budu věnovat pouze porevolučním filmovým dílům, nebyl zdaleka tak silně patrný.

Proměnná *kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce* se věnuje výkladovým rámcům, do nichž je sledovaný motiv zasazený a konkrétněji, jak se v tomto ohledu vyvíjí

interpretace postavení obětí a viníků, jenž byly zkoumanou událostí (v případě Řehořové odsunem Němců) zasaženi. Celkově lze říci, že tato kategorie zkoumá, jak se mění zobrazování dané minulé historické události ve vztahu k vývoji kulturního a společenského klimatu, stejně jako historického vědomí (Řehořová 2018: 123).

Druhou kategorií spadající pod společensko-historický prostor, již budu i ve své práci využívat, je *viditelné/neviditelné*. Tato proměnná sleduje, jaké aspekty minulosti, která nás zajímá, byly ve filmu zobrazeny či naopak vynechány. Zobrazování minulosti ve filmech zpravidla má značně selektivní povahu a výsledné dílo je vždy kombinací historických faktů s fikčními prvky, ale přesto má smysl věnovat pozornost tomu co film nezobrazuje a pokusit se určit, jaká motivace k tomu tvůrce pravděpodobně vedla (Řehořová 2018: 150).

3.3.3 Prostor recepcce

Prostor recepcce zachycuje, jakého přijetí se filmu po jeho uveřejnění dostalo. Řehořová jej definuje pomocí pouze jedné proměnné, kterou je *recepce filmu v době uvedení i v současnosti*. Zde se výzkum zaměřuje na sledování návštěvnosti filmů v době jejich uvedení na filmová plátna a povahu kritických i diváckých recenzí v době uvedení filmu a kde je toto srovnání možné i s odstupem času v současnosti. V této části jde především o zachycení převládajících názorů a identifikování, jaké prvky jsou filmovým zpracováním recenzenty vytýkány či naopak vyzdvihovány (Řehořová 2018: 161).

3.4 Data

3.4.1 Vybraná filmová díla

Pro můj výzkum představují jednotlivá filmová zpracování, jež jsou zde vnímána jako obrazy reprezentující určitý pohled, kterým bylo v tehdejší společnosti na Sametovou revoluci nahlíženo, ten nejdůležitější zdroj dat.

Jejich výběr měl podle mého prvotního úmyslu být podřízený několika základním podmínkám. V první řadě jsem si zvolila, že pro výzkum vybraným filmovým zpracováním určím unifikovanou formu. Konkrétně, že se bude jednat výhradně o nedokumentární hrané filmy, což znamená, že jsem ze svého výběru vyloučila i seriálová zpracování, protože se

v obou případech jedná o poněkud odlišný typ paměťového média (Reifová a kol. 2004: 225), které jsem spolu pro větší unifikaci zjištěných výzkumu nechtěla kombinovat.

Mým původním plánem bylo rovnoměrně obsáhnout časové období posledních tří desetiletí, čehož jsem zamýšlela docílit tím, že si pro každou uplynulou dekádu vyberu pokaždé jedno na základě kritických i diváckých ohlasů nejvýznamnější v té době vzniklé filmové dílo reprezentující Sametovou revoluci. Tento záměr mi ovšem nevyšel z toho důvodu, že po vlastním hledání, procházení dramaturgií různých výročních filmových festivalů, jakými byl například festival Sametová něha 25, ale i konzultací tématu s odborníky na filmové vědy, vyplynulo, že v časovém rozmezí mezi lety 2000-2009 žádný nedokumentární film reprezentující Sametovou revoluci nevznikl.

Na otázku, proč se filmy s motivem Sametové revoluce příliš netočí, respektive netočily, může být více odpovědí, všechny se ale shodují v tom, že je datum 17. listopadu 1989 i po třech desetiletích v českém společenském diskurzu stále většinově vnímáno jako jakýsi posvátný symbol a filmaři se tudíž do této látky pouští s ostychem. Mezi další zmiňované důvody patří podle filmové kritičky Mirky Spáčilové například finanční náročnost potřebná k zajištění autentické dobové výpravy, nebo naopak obavy, že by toto historické téma u diváků nevzbudilo patřičný ohlas (Spáčilová 2016).

Problém chybějících dat za jednu dekádu jsem se nakonec rozhodla vyřešit tak, že jsem do svého výzkumu zahrnula dva filmy z devadesátých let.

Prvním je drama s prvky podobenství *Corpus Delicti* (1991) režisérky Ireny Pavláskové. V raných devadesátých letech vzniklo také *Zkouškové období* (1990) režiséra Zdeňka Trošky. První zde zmíněné filmové zpracování jsem nad *Zkouškovým obdobím* upřednostnila z toho důvodu, že Troškův film začal vznikat už před 17. listopadem 1989 a motiv Sametové revoluce byl do výkladových rámců scénáře uměle naroubován až dodatečně.

Druhým mnou pro výzkum zvoleným filmovým zpracováním je oscarové drama s prvky komedie film *Kolja* (1996) režiséra Zdeňka Svěráka. Nejprve jsem zvažovala i televizní *Polojasno* (1999) režiséra Filipa Renče, který od *Corpus Delicti* dělí větší časový rozestup, ale nakonec si *Kolju* zvolila především díky tomu, že se jedná už třeba jen díky oscarovému ohodnocení, o ve společnosti opravdu známý film. Myslím si, že mi tento výběr ve vztahu

k prostoru recepcce, který je součástí mého výzkumu, do určité míry pomůže vyplnit nízký počet recenzí, který se mi ke *Corpus Delicti*, což je v porovnání s *Koljou* poměrně málo známý film, podařilo shromáždit. Naproti tomu se v případě *Polojasna* také jedná o poměrně málo známý film, který se v okamžiku své premiéry nedostal ani na plátna kin, ale jen na televizní obrazovky, z čehož jsem si odvodila, že zařadit do mé práce raději *Kolju*, bude přínosnější krok. Dále se v průběhu devadesátých let Sametová revoluce objevuje například v adaptaci Vieweghovy stejnojmenné knihy *Báječná léta pod psa* (1997) zfilmované režisérem Petrem Nikolaevem, ale *Kolja* nakonec převážil díky svému oscarovému ohodnocení.

Ve třetí zkoumané dekádě, kterou jsem si definovala jako časové rozmezí mezi lety 2010-2019, se již filmová zpracování reprezentující Sametovou revoluci, začala opět objevovat. Zde přichází na řadu další podmínka, kterou jsem si pro výběr vhodných filmů určila- uvažuji jen v rámci české filmové tvorby, z tohoto důvodu jsem vyřadila například *Listopad* (2014) amerického režiséra Garyho Griffina.

Mým finálním výběrem se tak nakonec stala romantická komedie *Něžné vlny* (2013) režiséra Jiřího Vejdělka, na němž je zajímavým prvkem, že se jedná o jedinou natočenou filmovou reprezentaci, kde je Sametová revoluce zobrazována s využitím komediálních prvků (Spáčilová 2016). Za nejnovější zpracování, v němž se téma Sametové revoluce objevuje, můžeme v době psaní této práce považovat film *Národní třída* (2019) režiséra Štěpána Altrichterera. Ovšem *Něžné vlny* pro mě mají z výzkumného hlediska výhodu v tom směru, že při obsahové analýze diváckých recenzí bude možné zohlednit několikaletý odstup mezi dobou, kdy film přišel do kin, a současností, což by v případě *Národní třídy* nebylo zdaleka tak výrazně možné.

3.4.2 Další zdroje dat

Mezi další důležité zdroje dat, které jsem během svého výzkumu využívala, patří filmové recenze, jež jsem využívala během výzkumu *prostoru recepcce*. Analyzovala jsem dva druhy filmových recenzí, jednak se jednalo o odborné recenze profesionálních kritiků, které jsem se rozhodla navzájem propojit tím, že se pokusím vyhledat jednoho kritika, který by hodnotil všechny tři filmy, což se mi povedlo u filmové kritičky Mirky Spáčilové. Poté jsem se zaměřila i na divácké recenze z webového portálu Česko-Slovenská filmová databáze.

Během procesu výzkumu jsem si u *Něžných vln* a *Kolji* nejprve udělala předvýběr dle mého pohledu reprezentativního počtu recenzí, které jsem poté podrobněji analyzovala metodou otevřeného kódování. U *Něžných vln* tedy důkladnější analýzou prošlo celkem 200 komentářů z celkových tři sta osmdesáti sedmi. V případě *Kolji* se jednalo o 400 recenzí, přičemž jejich celkový počet byl v době provádění výzkumu 706. Zjištění se mi v pokročilejší fázi výzkumu začala opakovat, tudíž jsem usoudila, že tento počet je pro účely mého výzkumu dostačující.

U těchto dvou filmů jsem si také speciálně vyčlenila recenze z posledních čtyř let (období mezi lety 2017-2020), které jsem následně porovnávala se staršími daty, abych zjistila, zda v diváckém přijetí filmu a v něm zobrazeném motivu Sametové revoluce došlo s časem k proměnám či nikoliv. ČSFD byla založena až v roce 2001, nejstarší dostupné divácké reakce tedy pocházejí z tohoto období. K *Něžným vlnám* se mi z období mezi lety 2017-2020 podařilo shromáždit 53 k analýze vhodných recenzí, u *Kolji* 78, zbytek vzorku tedy tvoří recenze ze starší sledované skupiny. *Corpus Delicti* má na ČSFD celkově pouze 42 recenzí vhodných k analýze, takže tam jsem tuto položku analýzy nebrala v potaz a zkoumala recenze ze všech časových období jako jeden celek.

Dále jsem ve své práci, konkrétně u proměnné *témata a příběhy: ohniska zájmů* využívala i analýzu rozhovorů, jež tvůrci jednotlivých filmů poskytli médiím. Konkrétně jsem se zaměřila především na režiséry a scénáristy, protože je považuji za postavy, které mají v rámci kinematografického pole nejsilnější vliv na výslednou podobu filmu.

3.5 Limity práce

V této podkapitole zohledním slabší stránky mého výzkumu. V první řadě je třeba uvést, že tři mnou vybrané filmové reprezentace nejsou dostatečně velkým datovým souborem, který by mohl poskytnout opravdu komplexní analýzu toho, jak byla Sametová revoluce interpretována v rámci českého filmového prostředí. Ovšem i porovnání Řehořovou definovaných kategorií umožňuje zachytit určité důležité proměny ve způsobu, jakým byl motiv Sametové revoluce v rámci české filmové tvorby reprezentován a interpretován (Řehořová 2018: 176). Výsledky mého výzkumu jsou tedy silně ovlivněny mým výběrem filmových zpracování, pro které jsem si však snažila stanovit jasné podmínky, a svůj výběr jsem konzultovala i s odborníky v oboru tak, abych pro každé sledované období vybrala pokud možno to nejvýraznější a nejvíce charakteristické. V tomto ohledu mému výzkumu

také poněkud uškodil výpadek dekády 2000-2009, což je faktor, s kterým jsem při plánování výzkumu nepočítala, a který jsem již následně nemohla nijak ovlivnit.

Řehořová (2018) ve své studii sice definuje, jaké proměnné bude na vybraných filmových zpracováních zkoumat, ale v některých případech neudává přesný postup, jaký při své kvalitativní analýze použila. Tento nedostatek jsem řešila v první řadě snahou si analytický postup odvodit na základě výsledků a také jsem se v tomto ohledu po metodologické stránce do určité míry opírala o bakalářskou práci (také navazující na výzkum Řehořové) Viktorie Patové *Re-prezentace srpna 1968 ve filmové tvorbě* (Patová 2019), s jejíž autorkou jsem na doporučení své vedoucí práce byla i v přímém kontaktu a některé problémy, na které jsem při svém výzkumu narážela, jsem s ní konzultovala.

Výzkum navržený Řehořovou je pro formát bakalářské práce poměrně obsáhlý, musela jsem si ho tak do určité míry zjednodušit. Například u proměnné *kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce* Řehořová nejprve provedla svou vlastní mediální analýzu (Řehořová 2018: 123), což by pro formát bakalářské práce bylo příliš obsáhlé a náročné, tudíž jsem se rozhodla využít nějakého na toto téma již provedeného výzkumu. V tomto ohledu se mi podařilo najít pouze bakalářskou práci *Mediální obraz 17. listopadu v českých médiích* Alberta Kšiňana (2010), z níž jsem přebrala pro mou práci potřebné definice dominantních výkladových rámců pro různá období. Určitým problémem v tomto směru je, že tato studie vznikla v roce 2010 a jeden z mých vybraných filmů vstoupil do kin na přelomu let 2013 a 2014, ale Kšiňanova (2010) práce poskytla dostatek podkladů, včetně vyzorovaného obecného vymezení chování médií v rocích, kdy se slaví určitá významná výročí spojené se Sametovou revolucí, že jsem jeho studii vyhodnotila jako vhodnou pro doplnění mého výzkumu. Zjednodušení původního výzkumu navrženého Řehořovou spočívalo i v již zdůvodněném vyřazení proměnné *ideologie a politické konotace*.

Z ohledu zkoumání prostoru recepce z divácké perspektivy můj výzkum do jisté míry limituje fakt, že u starších filmových zpracování z devadesátých let nejsou skutečně bezprostřední divácké reakce dohledatelné, což ve své práci vynahrazuji alespoň statistikami návštěvnosti jednotlivých filmů v kinech.

4. Výzkumná část

4.1 Prostor filmového díla

4.1.1 Filmová forma

Filmová forma zkoumá především technické charakteristiky filmu- jak je film vystaven (Řehořová 2018: 87). U této kategorie jsem se soustředila především na to, s pomocí jakých prostředků je ve filmu vybudován obraz Sametové revoluce a života před/po pádu minulého režimu. Konkrétně jsem sledovala proměnné jako: filmový žánr, poměr verbálních/vizuálních sdělení, jazyk, filmové lokace (interiér/exteriér), charakteristiky obrazové a stříhové kompozice a hudební prvky. Při zkoumání této kategorie jsem se rozhodla zčásti inspirovat schématem Jamese Monaca (Monaco in Rose 2001: 48-52).

Corpus delicti (1991)

Corpus Delicti (1991) se podle webu ČSFD pohybuje mezi žánry drama a podobenství, což znamená, že film část svého děje vykládá s použitím metafor a alegorií. Toto se objevuje například již v úvodní scéně, která metaforicky znázorňuje prvotní nadšení a následnou letargii a zklamání ze Sovětským svazem diktovaného komunistického režimu (*Corpus delicti* 1991: 0:00:20).

Film svá sdělení divákům přenáší pomocí dialogů, například klíčový motiv celého filmu je divákovi sdělen pomocí dialogu, kdy Tomáš Janě vyčítá, že v lidech vždy vidí to špatné a ona mu na to odpovídá, že je jako doktor, který v lidech hledá to zlé, chorobu (*Corpus Delicti* 1991: 0:18:08). Na druhou stranu má však film zároveň přibližně stejně silnou i neverbální výkladovou složku, což si můžeme demonstrovat například na pojetí Sametové revoluce, která je ve filmu znázorněna pouze neverbálním způsobem jako „*změť horečnatých obrazů*“ (Stejskal 2019: 11).

Minulý režim, za kterého se většina děje odehrává, je ve filmu znázorňován spíše skrz verbální složku v dialogích či monologích postav, například scéna, kdy Jana ve škole zkouší jednu žačku z češtiny a ona odříkává děj knihy odkazující na „hodné“ bolševiky a dělníky a „zlého cara“ (*Corpus Delicti* 1991: 0:10:08). Ve filmu není časté použití typických

komunistických symbolů, asi nejvýrazněji je na minulý režim vizuálně odkazováno ve scéně, kde Tomáš sedí v hospodě před televizí a sleduje zprávy (Corpus delicti 1991: 0:20:09).

Pro film je typické použití detailních záběrů, které často odkazují na vnitřní stav hlavních postav (Stejskal 2019: 11), například scéna, kdy Marta nožem a fixami ničí byt poté, co ji Jaromír opustil (Corpus delicti 1991: 1:15:48). Film v podstatě nemá určený časový rámec, leckdy z příběhu není patrné, jak velký časový rozestup mezi dvěma po sobě jdoucími scénami uplynul.

Ve filmu je použit ve většině případů hovorový jazyk, časté je zde použití vulgarismů, které často zvýrazňují pokřivený charakter postav, což je patrné například u scény, kde doktor Chlad přistihne Viki s milencem (Corpus delicti 1991: 1:00:20). Ve filmu příležitostně zaznívají i cizojazyčné motivy, například hromadný zpěv ruské písně na oslavě dvacátého výročí manželství mezi Viki a Chladem, který značí náklonnost Chlada a jeho přátel ke komunistickému režimu (Corpus delicti 1991: 1:21:59). Další příklad použití cizích jazyků je patrný například v momentě, kdy Viki vezme Janu s sebou do židovské synagogy a poslouchají modlitbu v hebrejštině (Corpus delicti 1991: 1:01:00).

Děj filmu se odehrává především v interiérech, přičemž se nejčastěji jedná o byty, ve kterých jednotlivé partnerské dvojice žijí. Další často zobrazovanou lokací je například škola, kde Jana učí, nebo hospoda, kde se většina hlavních postav často večer schází. Exteriéry jsou ve filmu zobrazovány většinou sporadicky, nejčastěji se jedná o pražské ulice, nebo výlety Tomáše do přírody. Převážné využití interiérů zčásti odkazuje na fixaci děje na postavy a na to, že se život za minulého režimu odehrával především za zavřenými dveřmi.

Hudební prvky ve filmu v určitých momentech i přímo souvisí s dějem. Toto je pozorovatelné například u scény, kdy Viki v restauraci zpívá píseň, jejíž slova odkazují na její vlastní komplikované manželství s Chladem (Corpus delicti 1991: 0:55:43). V některých případech s sebou hudební motivy nesou reprezentace určité ideologie, například již zmíněná scéna, kdy Chlad a jeho přátelé zpívají ruskou píseň (Corpus Delicti 1991: 1:21:59). Většinou je děj podbarvován instrumentální vážnou hudbou, na níž se podílelo hudební duo Jiří Chlumecký a Jiří Veselý (Spáčilová 1991: 8). Ve filmu se v jednom momentě objeví i v devadesátých letech populární skupina Zoo (Corpus delicti 1:04:03).

Typickým motivem pro film je alkohol a následné (v případě například Tomáše i morální) kocoviny (Corpus Delicti 1991: 0:21:59), který provází v podstatě všechny hlavní postavy a ilustruje jejich beznadějnou životní situaci a morální úpadek. *“Hrdinové se pohybují od sklenky ke sklence, od jednoho osobního neštěstí k druhému”* (Stejskal 2019: 11).

Kolja (1996)

Kolja (1996) je se podle webu Kinomaniak pohybuje mezi žánry drama a komedie, jinak lze použít anglické názvy comedy-drama nebo dramedy, což v praxi znamená, že ačkoliv film pojednává o vážných tématech, forma vyprávění je často odlehčená různými komickými situacemi. Pozorovat toto můžeme například během scény, kdy Louka Kláře líčí, jak ho v podstatě v žertu míněný zápis ve zprávě o kontaktu s emigranty za hranicemi dostal na listinu režimu nepohodlných osob a zapříčinil tak jeho vyhazov z filharmonie (Kolja 1996: 1:21:48).

Velmi důležitým výkladovým prvkem je zde jazyk, především střet češtiny a ruštiny. Dialogy postav v cizích jazycích zůstávají bez překladu. Toto zdůrazňuje dopad jazykové bariéry mezi Loukou a malým Koljou, ale také problematický vztah mezi Čechy a Rusy, což je jeden z výrazných motivů prezentovaných ve filmu (Peňás 1996: 19). Zároveň s tím, jak se vztahy mezi ruským chlapcem a jeho českým opatrovníkem lepší, oba začínají používat jazyk toho druhého, toto lze pozorovat například v momentě, kdy se Kolja ztratí v metru a Louka do rozhlasu hlásí smíchanou ruštinou s češtinou (Kolja 1996: 1:07:42). V dialozích zní většinou hovorová čeština. Místy se objevuje použití vulgarismů, ale většinou v rámci vygradování určité pointy (třeba již zmíněná zpráva o kontaktu s emigranty). Jazyk hraje silnou roli například také ve scéně, kdy je Louka u výsledku na policejní stanici a příslušník StB Novotný dává najevo svou autoritu tím, že Loukovi tyká (Kolja 1996: 1:03:51).

Film však zároveň předává mnoho sdělení i pouze vizuální cestou. Typicky se jedná například o naznačení lokací, kde se děj filmu právě odehrává. Například scéna, kdy Louka Kolju najde ztraceného na stanici metra Moskevská je lokalizována záběrem s cedulí s názvem stanice v popředí (Kolja 1996: 1:09:38). Zároveň film často pouze vizuálně referuje o vývoji politické situace, například záběrem na dobové noviny, kde je článek o Gorbačovově perestrojce (Kolja 1996: 0:14:45). Pomocí pouze vizuálních obrazů často bývá načrtnut i vývoj vztahů mezi postavami, například v momentě, kdy Klára Loukovi dává během vystoupení najevo, že stojí o jeho přízeň (Kolja 1996: 0:08:07).

Dialogy mezi postavami ovšem stále hrají velkou roli, pomocí nichž se taktéž dozvídáme, co se ve filmu děje, a mohou sloužit i k vysvětlení situací, které ve filmu nebyly přímo zobrazené, například, když se Loukova matka diví, jméno Kolja zní rusky, přitom jí její syn tvrdil, že je to Jugoslávec (Kolja 1996: 0:50:14). Vizuální složka je často zajímavě propojena s verbální, například ve scéně, kdy Louka Koljovi říká, že kam Rusové šlápnou, odtud už se nehnou, a zároveň mu při tom převléká boty (Kolja 1996 0:43:22).

O aktuálním politickém dění se divák dozvídá prostřednictvím postav a dialogů mezi nimi. Důležitou roli hrají také zpravodajská média, například články v novinách, které postavy čtou, či hlášení v rozhlase, které zaslechnou. V tomto smyslu jsou ve filmu časté odkazy na zakázané rozhlasové stanice ze zahraničí, například *Svobodná Evropa* (Kolja 1996: 0:06:15). Takto je ve filmu reflektovaná zčásti i Sametová revoluce, kdy se o násilném potlačení studentské demonstrace na Národní třídě dozvídáme spolu s postavami z rádiového hlášení (Kolja 1996: 1:32:13).

Samotný moment Sametové revoluce je ve filmu zobrazen jak po verbální, tak vizuální stránce. O násilném potlačení studentské demonstrace na Národní třídě se Louka a Houdek dozvídají z rádiového vysílání (Kolja 1996: 1:32:23). Následuje střih na demonstrující dav na Václavském náměstí, kde můžeme jednak slyšet provolávaná známá hesla, která například s davem skanduje i Kolja (Kolja 1996: 1:33:38), ale zároveň jsou zde určitá sdělení reprezentována pouze vizuálně, například příslušníci StB nyní cinkající klíči spolu s demonstranty (Kolja 1996 1:33:58).

Střih ve filmu zdůrazňuje přirozený rytmus vlastního příběhu (Tulajdanová 1996:11). Často není možné přesně určit, do jakého časového rámce je momentální děj filmu zasazen, ale řekněme, že od začátku do konce filmu uplynuly řádově měsíce až jeden rok. Film je soustředěn především okolo významných momentů a milníků ve vztahu mezi Loukou a Koljou, po konci jedné scény často následuje střih na událost odehrávající se řádově o několik týdnů později a o událostech, které se staly mezi tím, se dozvíme zpětně z dialogů mezi postavami. Například doba, kdy se Louka s Koljou schovávají u Houdka v Karlových Varech, je ve filmu reflektována v podstatě pouze jednou scénou, kdy Louka hraje v orchestru na kolonádě a Kolja se při tom učí na housle (Kolja 1996 1:31:56).

Kamera, respektive obraz, hraje ve filmu roli poměrně důležitého výrazového prostředku, je tedy pojat poměrně kreativně a dynamicky. Pro kameru u tohoto filmu je typická práce s detaily, což lze například pozorovat ve scéně, kdy se během Loukovy svatební hostiny špunt od šampaňského odráží od lustru z českého křišťálu, poté od obrazu ruské ikony a na závěr praští Louku do čela (Páral 1997). Kamera dále využívá i dalších specifických nástrojů, například zaostření na tváře postav, když je třeba zdůraznit emoce, jež prožívají, například Kolja vrčící na příslušníky StB, jež se ho snaží oddělit od Louky (Kolja 1996: 1:00:35). Dalším příkladem využití kamery může být scéna, kdy má Kolja horečku a kamera se změní tak, že vidíme v podstatě jeho očima, například vidinu zvonících zvonů (Kolja 1996 1:18:52), která však zároveň odkazuje na jednu z minulých scén, kdy Houdek vypráví Loukovi o proroctví, které praví, že začnou zvonit zvony a komunistický režim padne (Kolja 1996 0:55:15).

Děj filmu se odehrává jak v interiérech, tak v exteriérech. Mezi interiéry je nejčastěji zastoupen Loukův byt ve věži, dům Loukovy matky a obřadní síň v kostele, kde Louka hraje na pohřbech. S exteriéry se setkáváme především v situacích, kdy hlavní postavy příběhu někam jdou, zobrazovány bývají tedy často různé dopravní prostředky, ať už se jedná o vlak, Loukův trabant, metro, cestu na kole či pěšky. Mezi další exteriérní lokace můžeme zařadit například blíže neurčený kemp v přírodě, kam vzal Louka Kolju na výlet (Kolja 1996 1:25:00).

Hudební podklad hraje ve filmu poměrně důležitou roli už jen pro to, že Louka je povoláním hudebník a Klára zpěvačka. Hudba se v *Koljovi (1996)* tedy objevuje jednak jako podbarvující motiv, ale také jako součást filmového děje. Jedná se zásadně o hudbu vážnou, většinou v pouze instrumentální podobě, pokud se nejedná o scény, kdy Klára zpívá. Během závěrečných titulků je slyšet Kolja zpívající píseň, kterou od Kláry často slyšel během pohřbů (Kolja 1996: 1:38:22). Hudba reaguje na dění ve filmu a například ve scéně znázorňující návrat Louky na scénu filharmonie spojenou s pádem starého režimu, nabere radostnější tón (Kolja 1996: 1:36:50). V *Koljovi (1996)* se objevují známé skladby Dvořáka a Smetany, ale také filmový soundtrack Ondřeje Soukupa (Tulajdanová 1996: 11).

Něžné vlny (2013)

Něžné vlny (2013) spadají pod žánr romantická komedie, případně ho lze zařadit podobně jako *Kolju (1996)* i do žánru dramedy. Charakteristikám tohoto žánru odpovídá i způsob, jakým film reprezentuje Sametovou revoluci, která je ve filmu zobrazena s využitím komických prvků, kdy ji hlavní hrdina, mladík Vojta omylem rozpoutá cestou na schůzku se svou vyvolenou (Něžné vlny 2013: 1:21:51).

Informace film svým divákům sděluje především verbálně, tedy pomocí dialogů mezi postavami. Poměrně častým jevem v tomto filmu je, že určitý motiv naznačí nejprve s použitím neverbálních prostředků a v následující scéně vše ještě dovysvětlí během dialogu mezi postavami. Pozorovatelné je toto například u scény zobrazující sovětskou invazi 1968, kdy Vojtova matka nejprve vidí, jak jí za zády projíždí vojenská vozidla (Něžné vlny 2013: 0:09:20), a poté následuje střih na Vojtova otce pomlouvajícího již na území Československa „zabydlené“ okupanty (Něžné vlny 2013: 0:09:41). Tyto „skoky v čase“ jsou pro *Něžné vlny (2013)* typické, film je seskládán z jednotlivých epizodních scén, které ilustrují život Vojtovy rodiny za minulého režimu a vývoj vztahu mezi hlavním hrdinou a Elou (Spáčilová 2014).

Mezi neverbálními výrazovými prvky zde vystupuje scéna spadající do žánru magického realismu (Fuka 2019), kdy lásce hlavního hrdiny Ele vběhne pod sukni bílá myš, a když se znovu objeví, je zrzavá (Něžné vlny 2013: 0:14:25). Kamera hojně využívá lyrických výrazových prostředků, „*všechno je pestrobarevné, mírně rozostřené a pohádkové*“ (Fuka 2019). Neverbální cestou také film divákovi předává různé režimní (či protirežimní) symboly, například motiv blikající a ke konci filmu vybuchující rudé hvězdy (Něžné vlny 1:26:33). Velká část filmu se odehrává v exteriérech, třeba v kamerou malebně zachycené přírodě okolo domu Vojtovy rodiny. Z interiérových lokací se ve filmu nejčastěji objevuje dům Vojtovy rodiny, dům patřící rodinnému příteli doktorovi, gymnázium, které Vojta s Elou navštěvují a kino, kde pracuje Vojtova matka.

Ve filmu je používán hovorový jazyk. Vulgarismy se v podstatě neobjevují, ale ve filmu je silně patrný erotický podtext, tudíž jsou často součástí děje či dialogů různé slovní hříčky či narážky tohoto rázu, což je patrné například ve scéně, kdy Vojta srovnává Sametovou revoluci se svou osobní sexuální revolucí (Něžné vlny 2013: 0:01:55). Do dialogů jsou také příležitostně zasazeny výrazy navozující dobovou atmosféru, například „soudruh doktor“ (Něžné vlny 2013: 0:07:33). Zřídka se zde objevuje i použití cizí řeči, která je ponechána bez překladu, například rusky si prozpěvující okupanti (Něžné vlny 2013: 0:09:41), nebo

nelegální německé zpravodajské televizní vysílání, ve kterém Vojtův otec pozná svého syna v davu na Národní třídě (Něžné vlny 2013: 1:22:49).

Hlavní postava filmu je podobně jako v případě *Kolja* (1996) hudebník, takže hudba ve filmu hraje poměrně významnou roli a zapojuje se do děje filmu i ideologicky, například ve scéně, kdy Vojta hraje skladbu od Čajkovského a jeho otce pobouří, že Čajkovský je „Rusák“ (Něžné vlny 2013: 0:56:33). Děj filmu podbarvuje klasická a výhradně instrumentální hudba, ve které se často objevují výrazné klavírní motivy Miloše Krkošky (Fuka 2019), které zdůrazňují, že Vojta je klavírista. U závěrečných titulků zaznívá popový soundtrack k filmu nazpívaný Vojtou Dykem, který má filmu jednu z vedlejších rolí učitele hudby hlavního hrdiny.

Analytické shrnutí

Zkoumané filmy mají společné prvky žánru drama. *Kolja* (1996) a *Něžné vlny* (2013) reprezentují minulost spíše odlehčenějším způsobem ve formě komedie, zatímco *Corpus Delicti* (1991) používá alegorii ve stylu podobenství.

Všechny tři filmy také na minulost odkazují pomocí verbálních i neverbálních odkazů. Mezi odkazy neverbálními se nejčastěji objevují různé symboly typické pro minulý režim či Sametovou revoluci, odkazy verbální nejvýrazněji mívají podobu dialogů mezi postavami, které danou situaci vysvětlují i divákovi, nebo také provolávání různých se Sametovou revolucí spojených hesel. Zkoumané filmy také využívají média jako zdroje informací v tom smyslu, že pro film klíčové informace často předávají divákům i postavám pomocí televizního či rádiového vysílání, nebo dobových novinových článků. Pro kameru, tedy neverbální motivy bývá typická práce s detaily, některá sdělení jsou divákům předávána pomocí symbolických obrazů, což je nejvíce patrné ve filmu *Corpus delicti* (1991).

Ve filmech bývá použit nejčastěji hovorový jazyk, konkrétně myšleno hovorová čeština. Pokud se ve filmu objeví cizí jazyky, především ruština, má tento motiv ideologický podtext. Cizí jazyk zůstává bez překladu, například v podobě titulků, což umocňuje případný ideologický střet a kulturní rozdílnost.

Děj zkoumaných filmů se odehrává především v interiérech. V tomto ohledu tvoří trochu výjimku *Něžné vlny* (2013), kde je použití exteriérových lokací častější a zdůrazňuje něžný,

malebný nádech filmu. Z míst, která jsou určitým způsobem spojená se Sametovou revolucí, se je ve filmových zpracováních nejčastěji zobrazené Václavské náměstí a Národní třída.

Hudba ve všech třech filmech tvoří významný motiv. V některých případech je spojena s jazykem, případně s národností a reprezentuje tak jakýsi ideologický střet. V *Corpus Delicti* (1991) hudební motivy místy pomocí textů metaforicky dotváří děj. Hudba má specifickou roli v *Koljovi* (1996) a *Něžných vlnách* (2013), protože hlavní postavy jsou hudebníci. Atmosféra bývá ve filmech podbarvována nejčastěji vážnou hudbou v instrumentálním podání.

4.1.2 Témata a příběhy: ohniska zájmů

Kategorie *témata a příběhy: ohniska zájmů* je zaměřena na identifikaci hlavních motivů a dějových linií, které tvůrci filmu využili pro reprezentaci různých aspektů Sametové revoluce. Dále jsem se zde po vzoru Řehořové pokusila zohlednit, kdo a s jakým účelem film natočil (Řehořová 2018: 96). Vracím se k již v teoretické části načrtnutému předpokladu, že filmoví tvůrci nejsou exkludováni mimo kolektivní paměť české společnosti a ve výsledném filmu se tak může odrážet jejich vlastní perspektiva, s jakou na Sametovou revoluci nahlíží. Mimo to také mohou být ovlivněni ostatními aktéry kinematografického pole (Řehořová 2018: 27). Pro zkoumání tohoto aspektu jsem využila sekundární analýzy rozhovorů s tvůrci filmu.

***Corpus delicti* (1991)**

Autorkami scénáře jsou režisérka filmu Irena Pavlásková ve spolupráci se svou matkou Nelly Pavláskovou. Jak uvádí režisérka, v kreativním procesu na *Corpus Delicti* (1991) ji podstatně ovlivnily vzpomínky na dětství, kdy spolu s rodiči o komunistickém režimu otevřeně hovořili a vnímali jej jako nespravedlivý a krutý (Podskalská 2009: 12).

Prvotní námět, z kterého film *Corpus delicti* (1991) později vznikl, autorka realizovala v rámci stejnojmenného filmového projektu, který vytvořila jako studentka FAMU v průběhu osmdesátých let (Foll 2002: 37). Irena Pavlásková se později nechala slyšet, že se v té době cítila být silně ovlivněna normalizací v tehdejší Československu a tyto své dojmy se v *Corpus delicti* (1991) snažila reflektovat: „*Během normalizace na mě velmi doléhala nálada ve společnosti, která byla plná rezignace, defenzivy a strachu. Ne že bychom si neužili žádnou*

legraci, možná více a intenzivněji než dnes, ale ta bezmocnost a beznaděj byla velmi cítit. Když jsem pak začala studovat filmovou režii, brala jsem to především jako možnost sdělit něco o světě, ve kterém žijeme. Snažila jsem se o to i ve svých školních filmech a následně i ve svých hraných prvotinách Čas sluhů nebo Corpus delicti“ (Podskalská 2009: 12).

Režisérka Pavlásková přiznává, že v *Corpus delicti* (1991) stejně jako ve svých ostatních filmech silně své subjektivní názory a při popisu doby vychází ze své vlastní paměti: „*Minimálně jsou to výpovědi o době, nezkršené, pravdivé a s puncem subjektivity. To je u filmu nutné. Je špatně, když je film vyvážený, vybalancovaný, objektivní. Film má dýchat tepem tvůrců“* (Bednářová 2011). Osobní vztah má režisérka a spoluautorka scénáře k Praze jako k dominantní lokaci, kde se děj filmu *Corpus delicti* (1991) odehrává, protože v tomto městě sama žije. Při kreativním procesu na svých filmech ji občas určitá konkrétní lokace ovlivní natolik, že jí scénu „ušije na tělo“ (Pavlásková 1999: 2).

Film nemá přesně vyhraněné časové rozpětí. Úvodní metaforická sekvence ukazující komplikovaný vztah mezi československým národem a Sovětským svazem zobrazuje mimo jiné už i popularitu sovětské, potažmo komunistické ideologie poté coby osvoboditelů po Druhé světové válce (*Corpus Delicti* 1991: 0:01:51). Další děj filmu se však odehrává pravděpodobně na sklonku osmdesátých let a závěrečná část filmu má přesah do raných devadesátých let.

Politické motivy jsou ve filmu reflektovány v osudech šestice hlavních postav, ke kterým se dále vrátím u proměnné *sociální svět filmu*. Nejvýrazněji se zde objevují motivy emigrace (*Corpus delicti* 1991: 1:39:26), omezení svobody slova v médiích (*Corpus delicti* 1:35:58) a kolaborace/spolupráce s StB (*Corpus delicti* 1991: 1:26:07). Hlavním tématem, které film nese i v oficiálním textu distributora, je určitá alegorie odkazující na to, že jak předlistopadová, tak polistopadová československá společnost je napadena jakousi chorobou, mikrobem zla (*Corpus Delicti* 1991: 0:18:08). „*Celovečerní drama Corpus delicti - vzniklé už po listopadu - je politickým pamfletem, ale také kritickou úvahou o generaci, jež se do totalitního chomoutu nechala vmanévrovat. Sonda o pokrytectví a stádnosti se prolíná s líčením vzájemně překřížených osudů tří dvojic“* (Foll 2002: 37).

Sametová revoluce je ve filmu také znázorněna převážně metaforicky a na jednotlivé dějové linky postav v podstatě nemá žádný velký vliv (Stejskal 2019: 11). Ve filmu není

reprezentována jako motiv, který by představoval určitou pozitivní změnu, jak je tomu u ostatních dvou zkoumaných filmů, naopak zde figuruje jako jev, který v podstatě žádnou reálnou změnu nepřinesl, protože ona metaforická choroba není zdaleka jen v systému, ale především v lidech samotných.

Kolja (1996)

Natáčení *Kolji (1996)* předcházely dva roky pečlivých příprav. Například už jen hledání hereckého představitele Kolji trvalo devět měsíců. Neuspěchanost se však tvůrcům filmu na závěr jediné vyplatila (Tulajdanová 1996: 11). Námět na hlavní zápletku filmu, tedy příběh staršího muže, jenž z touhy po koupi trabantu pro peníze vezme mladou Rusku, která však vzápětí emigruje dále na západ, a jemu tak připadne povinnost starat se o jejího malého syna, původně vyšel od filmového historika Pavla Taussiga. Zdeněk Svěrák si přál natočit film s dětským hercem a tento motiv se mu zamlouval, takže se rozhodl na Taussigův motiv napsat scénář (Spáčilová 1996:18). Do scénáře Zdeněk Svěrák z části vložil svou vlastní perspektivu. Například hlavní postava Františka Louky, kterou ve filmu herecky ztvárňuje, si Svěrák psal tak zvaně přímo „na tělo“, tudíž s ním sdílí mnohé charakterové rysy (Jeníková 1996: 14). Jak Zdeňka Svěráka, tak jeho syna a režiséra Jana Svěráka zhlédnutí výsledné podoby filmu v kině dojalo a vyjádřili názor, že jsou s výsledkem naprosto spokojeni (Spáčilová 1996:18).

Přestože kreativní duo scénárista-režisér Svěrákovi *Kolju (1996)* pojali s úmyslem natočit „hezký český film“ (Spáčilová 1996: 19), zároveň však film již od začátku plánovali nabídnout mezinárodnímu publiku, tudíž Zdeněk Svěrák konzultoval výslednou podobu scénáře s anglickým spoluproducentem Ericem Abrahamem, který ve filmu vypíchl momenty, kterým z pohledu cizince nerozumí, a Svěrák je pak v ději určitým způsobem dovysvětlil. Sám autor v tomto kontextu poukazuje na scénu, kdy v dialogu mezi Loukou a jeho matkou zaznívá pro cizince srozumitelné vysvětlení, že za minulého režimu majetek emigrantů propadal státu. Ve snaze přizpůsobit film nárokům zahraničního publika, byly pro urychlení děje především z úvodní části filmu před tím, než se na scéně objeví Kolja, vystřiženy některé momenty, například poměrně zdlouhavá scéna, kdy Louka vypráví o tom, jak orchestrem kdysi jel na zájezd do New Yorku. Přesto podle Zdeňka Svěráka film obsahuje některé momenty, které cizinec nepochopí, například slovní hříčky při míchání češtiny a ruštiny (Spáčilová, Dočekal 1997: 10).

Jak je později dále rozebíráno u prostoru recepce, duo otce a syna Svěrákových bylo někdy za snahu přizpůsobit výslednou podobu filmu zahraničním standardům kritizováno v tom smyslu, že film cíleně vykalkulovali tak, aby měl šanci získat Oscara (Sokolovský deník 1997:10), ale sami tvůrci se těmto nařčením brání argumenty, že žádný jasný „recept“, jak natočit oscarový film neexistuje, a přestože film splňuje určitá typická kritéria, psát scénář již s oscarovou ambicí by pro ně jako pro tvůrce bylo příliš kreativně svazující (Spáčilová, Dočekal 1997:10).

Děj filmu nemá přesně vymezené časové zařazení, začíná na sklonku osmdesátých let a končí na jaře 1990 (Peňás 1996: 19). Ve filmovém díle je celý koncept historie reflektován „*lehkou rukou a jakoby mimochodem na jednom lidském osudu*“ (Jeníková 1996: 14). Celý film je provázán dějovou linkou vztahující se k violoncelistovi Františkovi Loukovi, jemuž život určitými způsoby komplikují podmínky totalitního Československa. Důležitým motivem filmu je také komplikovaný vztah mezi Čechy a Rusy po sovětské okupaci v roce 1968, jenž je reflektován především v postupném sžívání Louky a Kolji.

Film některé nadcházející události dopředu předznamenává různými symbolickými motivy. *Kolja (1996)* v podstatě začíná i končí tím samým záběrem- výhledem na mraky skrz okénko letadla, kterého se v prvním případě dotýká dětská ručička (Kolja 1996: 0:00:50, 1:38:21). V úvodu je divák přesvědčen, že se jedná o cestu Kolji do Československa. V závěru pak může symbolizovat cestu Kolji se svou matkou na západ. Dopředu předznamenána je ve filmu i Sametová revoluce. Houdek Loukovi líčí proroctví, které připomínalo pád komunismu, a sám předpovídá, že „letos to praskne“ (Kolja 1996: 0:55:15). Dále lze pozorovat zvonění zvonů spjatých s oním proroctvím například v Koljově horečnatém vidění (1:18:52). Ozvěny Houdkova proroctví pak zazní zopakované i během scény zobrazující Houdka, Louku a Kolju během demonstrace na Václavském náměstí (Kolja 1996: 1:33:58).

Sametová revoluce a pád režimu jsou ve filmu reprezentovány jako pozitivní vývoj situace, přestože to znamená rozdělení hlavních hrdinů Kolji a Louky. Závěr odehrávající se na jaře 1990 symbolizuje naděje na pozitivní budoucnost, protože se ukazuje, že Louka nejen dostal zpět své místo u České filharmonie, ale že se svou přítelkyní brzy bude mít své vlastní dítě (Kolja 1996: 1:37:46).

Něžné vlny (2013)

Režisér a autor scénáře Jiří Vejdělek dle svých vlastních slov během procesu tvorby *Něžných vln* (2013) často vycházel ze své vlastní paměti na mládí na přelomu osmdesátých a devadesátých let. Vejdělek se nejvíce ztotožňuje s hlavním hrdinou, do této postavy se pokusil promítnout vzpomínky na svou vlastní pubertální rozpačitost: „*Neznám nikoho, kdo by byl v té době směšnější než já. Ať se tedy diváci pobaví na můj účet*“ (Výborná 2014). Režisérovi a scénáristovi bylo v roce 1989 sedmnáct let, tedy přibližně stejně jako filmové postavě Vojty (Spáčilová 2016).

Motiv Sametové revoluce se v českých hraných filmech příliš často neobjevuje, což můžeme pozorovat například na úplné absenci filmových zpracování zachycujících toto téma v průběhu dekády 2000-2009. Vejdělek se však vymezuje vůči tomu, aby datum 17. listopadu bylo vnímáno jako jakýsi nedotknutelný posvátný národní symbol. Svě netradiční a poněkud kontroverzní pojetí Sametové revoluce si obhajuje tím, že i vážné věci je třeba někdy zlehčit, a kapka humoru tak váženému symbolu jistě neuškodí. „*Mě naopak závažnost události provokuje k tomu, abych ji zlehčil. „Myslím, že to snese. Veliké věci a osobnosti nějaký žertík nemůže rozhodit,*“ (Spáčilová 2016).

Filmový kritik Kamil Fila (2014) ve svém článku pro časopis Reflex poukazuje na další aspekt, který se pravděpodobně mohl na výsledné podobě filmu podílet. Je jím fakt, že v českém filmařském prostředí představuje jméno Jiřího Vejdělka zavedenou značku, od které sponzoři, kteří film financují, očekávají adekvátní výdělek. Fila tedy implikuje, že Vejdělkovým cílem mohlo být mimo jiné natočit *Něžné vlny* (2013) tak, aby do kin přilákaly dostatek diváků. Film tak finančně nepropadne a Vejdělek si udrží značku úspěšného filmaře, do jehož příštích projektů budou mít sponzoři zájem i nadále investovat (Fila 2014).

Tvrzení, že natáčí především „divácké filmy“, režisér a scénárista v jedné osobě v podstatě nepopírá. Ve svých vlastních vyjádřeních uvádí, že *Něžné vlny* (2013), stejně jako své předchozí filmy, natočil především s cílem diváky v kině pobavit: „*Kvůli tomu točím filmy. A že bych natočil něco, co lidi deptá? To bych nevydržel*“ (Výborná 2014). Zároveň se ovšem jasně vymezuje proti tomu, že by s filmem kalkuloval, protože toto by se negativně podepsalo na procesu natáčení (Výborná 2014).

Časové rozpětí, v němž se děj filmu odehrává, není přesně určeno. Film začíná během uvolnění atmosféry v šedesátých letech, která je však potlačena vpádem okupačních vojsk Varšavské smlouvy. Následně film různými epizodními scénami zachycuje obraz toho, jak vypadal život hlavních hrdinů za normalizace. *Něžné vlny (2013)* vrcholí 17. listopadem 1989 a závěrečná scéna filmu děj přenese do období pravděpodobně raných devadesátých let. Hlavní pointa, tedy „jak to doopravdy bylo se Sametovou revolucí“ je naznačena již v prologu vyprávěném hlavní postavou. Stejnou formu vypravěče má i epilog, který film uzavírá.

Politicky laděná témata jsou ve filmu prezentována nejčastěji skrz životní trable hlavních postav (Spáčilová 2014). Mezi (pro můj výzkum) významná témata si zde můžeme jmenovat například restriktce spojené s minulým režimem omezující lidi v jejich běžném životě. Ela je kvůli vyhlídkám na lepší život s matkou nucena emigrovat (*Něžné vlny 2013: 1:15:14*), Vojtův učitel hudby si znepřátelil významného politika, což vedlo k mnoha kariérním omezením (*Něžné vlny 2013: 1:02:08*), Vojtův otec nesmí vycestovat, aby se podruhé pokusil překonat kanál La Manche (*Něžné vlny 2013: 0:50:55*)...

Demonstrace na Národní třídě 17. listopadu 1989 je ve filmu znázorněna poměrně apoliticky, ale zároveň však jako událost, která dokázala spontánně přimět k činu i mlčící většinu obvykle se nijak politicky neangažovaných občanů (Fila 2014). Epilog filmu ji prezentuje z výhradně pozitivního hlediska a opět přes osudy hlavních postav - Ela se setkala se svou matkou i bez nutnosti emigrace, tudíž se nemusí s Vojtou rozloučit, a Vojtův otec mohl odcestovat do zahraničí, aby doplaval na druhý břeh kanálu La Manche (*Něžné vlny 2013: 1:28:02*).

Analytické shrnutí

Výzkumem proměnné *témata a příběhy: ohniska zájmu* u těchto tří vybraných filmů se mi potvrdila premisa, že tvůrci se do výsledné podoby filmu do určité míry snaží promítnout svou vlastní perspektivu - svou vlastní paměť (která je jako každá jiná ovlivněná paměťí kolektivní) na dobu, či historickou událost Sametové revoluce, již film zobrazuje. Zároveň se zde však, především v případě *Kolji (1996)* a *Něžných vln (2013)* ukazuje, že autoři příběhu netvoří ve vakuu, a do určité míry mohou podřizovat své tvůrčí záměry požadavkům dalších aktérů kinematografického pole.

Zkoumané filmy nemají přesně ohraničený časový rámeček, lze si však odvodit, že hlavní dějová linka se, ve většině případů táhne od konce osmdesátých do začátku devadesátých let. Politická témata jsou filmy prezentována skrz běžný život postav, často se tak jedná o témata, které se jich určitým způsobem osobně dotýkají a jejich život omezují. *Kolja (1996)* a *Něžné vlny (2013)* se shodují v tom, že Sametovou revoluci zobrazují jako určitou pozitivní změnu, která vyřeší problémy hlavních postav. Proti tomuto zobrazení jde spolu s dalšími filmy z raných devadesátých let *Corpus delicti (1991)*, který Sametovou revoluci nezobrazuje jako všespásnou a prezentuje ji jako cosi, co nebude mít žádného velkého významu, pokud se spolu se systémem nezmění i československá společnost a jednotliví lidé.

4.1.3 Sociální svět filmu

Tato kategorie je zaměřená na filmové postavy, hodnoty, které nesou, a konflikty, které mezi nimi vznikají. Řehořová filmové postavy rozlišuje na významné („hlavní hrdinové“) a zobecnělé (Řehořová 2018: 107). U „hlavních hrdinů“ jsem sledovala především jako vypravěče příběhu, jejichž očima je divákovi zprostředkován pohled na Sametovou revoluci. Ze zobecnělých postav jsem se zaměřovala především na dvě skupiny postav představující zástupce vládnoucího komunistického režimu a běžné české občany, z nichž se v průběhu filmu potenciálně mohou stát demonstrující proti režimu.

Corpus delicti (1991)

V tomto filmu se děj točí kolem šesti hlavních postav - tří partnerských dvojic, z nichž je nejvýraznější vypravěčkou příběhu na první pohled nenápadná, ale zásadová učitelka Jana (Spáčilová 1991: 8). Se svým přítelem Tomášem povahově představují v podstatě pravé opaky, což mezi nimi vyvolává časté konflikty. Jana má vůči ostatním sklon projevovat silné a často kritické názory, což jí Tomáš vyčítá, zatímco ona jemu zase vyčítá přílišnou důvěřivost k ostatním a právě neschopnost silné a kritické názory projevit. Toto můžeme pozorovat například během rozhovoru, kdy si tyto dvě postavy povídají o hlavní příběhové metafoře, tedy o chorobě rozšířené mezi lidmi. Jana tvrdí, že Tomáš vidí v lidech vždy nejprve to dobré, zatímco ona to zlé (*Corpus delicti* 0:18:08). Oba však bojují s pocitem omezenosti a nemožností seberealizace (Malina 1991: 14), což Tomáše nakonec přiměje zemi i Janu opustit a emigrovat na západ (*Corpus delicti* 1991: 1:39:26).

Další partnerskou dvojici tvoří Helena, nenápadná a neprůbojná úřednice, která touží po svatbě a příkladném životě, a Janina bývalého manžela, novináře Jaromíra. Postava Heleny nenesé žádný výrazný politický náboj. Jaromír coby novinář bojuje jednak s alkoholem, ale v první řadě se svou vlastní tvůrčí inspirací. Své neúspěchy zdůvodňuje tím, že mu komunistický režim, všudypřítomná cenzura a údajné pronásledování brání tvořit, přitom však zároveň píše pro-režimní články do socialistického tisku, aby se nějak uživil (Malina 1991: 14). V podstatě tedy s režimem kolaboruje, přestože se tomuto nařčení vehementně brání (Corpus delicti 1991: 1:35:28). Helenu trápí Jaromírovo chování, nevěry a problémy s alkoholem, ale bojí se ho opustit, protože nechce skončit sama.

Poslední partnerskou dvojici tvoří temperamentní a svobodomyšlná Viki, která se ze všech hlavních postav asi nejvíce angažuje v protirežimní činnosti, pokud to tak lze říct, protože se přátelí s odpůrci režimu, kteří sympatizují s disidentskými kruhy (Malina 1991: 14), a komunistického funkcionáře, diplomata Karla, jehož postava dostala metaforicky příznačné příjmení Chlad (Foll 2002: 37). Viki a Chlad nemají šťastné manželství, navzájem se podvádí, jejich názory i temperament jsou naprosto odlišné, navzájem si dělají naschvály, ale Viki svého manžela přesto určitým způsobem miluje a chlad z jeho strany ji trápí, což je pozorovatelné například ve scéně, kde Viki tančí s Jaromírem a schválně strčí do manžela tančícího zase s Janou (Corpus delicti 1991: 0:55:07). Konflikt mezi nimi vyvrcholí v momentě, kdy Viki po večírku k oslavě dvacetiletého výročí jejich svatby zjistí, že její manžel spolupracuje s StB a píše udání na její přátele (Corpus delicti 1991: 1:26:07). Snaží se po telefonu Janu i ostatní varovat, ale Chlad ten telefonát zaslechne a potřebuje svou ženu umlčet, a tak ji v podstatě zavraždí tím způsobem, že jí odpírá kontakt se světem, fyzicky ji týrá a nutí pít alkohol, který ona ze zdravotních důvodů pít nemůže (Corpus delicti 1991: 1:34:22).

Po Sametové revoluci sledujeme, nejčastěji Janinými očima osudy ostatních hlavních postav a zjišťujeme, že revoluce na nich v podstatě nic nezměnila. Tomáš má novou přítelkyni, žijí spolu v nové zemi, ale při dialogu s Janou přiznává, že nedokáže být šťastný nikde a nikdy (Corpus delicti 1991: 1:46:38). Jaromír stále není úspěšným novinářem ani spisovatelem a po změně režimu své neúspěchy svaluje jen na jiné věci (Corpus delicti 1991: 1:42:50). Chlad si i po revoluci udržel významné postavení, za vraždu Viki nenesé žádnou odpovědnost, a dokonce o ní rozšířil fámu, že to ona byla udavačka (Corpus delicti 1991: 1:43:50).

Zobecnělé postavy představující běžné československé občany většinou neprojevují žádné silné revoluční tendence. Sice nevyjadřují žádné sympatie ke komunistickému režimu, ale zároveň se s těmito životními podmínkami nějak naučili žít a po změně nevolají: „Co chcete měnit? Lepší teplej smrádek, na kterej jsme zvyklí, umíme v něm chodit“ (Stejskal 2019: 11) (Corpus delicti 1991: 0:20:27).

Za odpůrce režimu můžeme považovat s disentem sympatizující skupinu přátel Viki. Tato kategorie zobecnělých postav ovšem ve filmu také není reprezentována pozitivně, spíše je zobrazován coby do sebe uzavřená skupina, která vlastně doopravdy nemá, co říct (Spáčilová 1991: 8). Toto je demonstrováno například ve scéně, kdy jedna z odpůrkyň režimu čte prohlášení, které je vlastně jen směsí nic neříkajících slov (Corpus delicti 1991: 1:02:46).

Zobecnělou skupinou příznivců režimu jsou naopak přátelé diplomata Chlada. Je u nich pozorovatelný kladný vztah k ruštině (Corpus delicti 1991: 1:21:59) a také určitá cyničnost a povrchnost, což je pozorovatelné například ve scéně, kdy si jeden z Chladových přátel stěžuje, že jeho otec poznal vězení, a vzápětí vyjde najevo, že z pozice bachaře (Corpus delicti 1991: 1:20:15).

Kolja (1996)

Hlavními postavami a vypravěči příběhu jsou český stárnoucí violoncellista František Louka a pětiletý ruský chlapec Kolja, ve filmu se v podstatě neobjevují scény, kterých tato ústřední dvojice není součástí.

Postava Kolji je dítě, které se ocitlo v cizí zemi, kde se mluví cizím jazykem, a navíc v péči cizího člověka. Své vlastní situaci příliš nerozumí, v podstatě se jedná o apolitickou postavu (Míšková 1996: 9). Přirozeně tíhne ke známému, tedy ruským vzorům a ideálům a nechápe, proč je například přátelení se s ruskými vojáky v nové zemi náhle vnímáno jako špatné (Kolja 1996: 0:52:50).

Loukova postava prodělá v průběhu filmu charakterový vývoj, který z určitého úhlu pohledu kopíruje probuzení českého národa z normalizační letargie po sovětské okupaci 1968, které je zakončeno slibem lepších zítřků spojených s nastolením nového režimu po Sametové revoluci (Peňás 1996:19). Zpočátku filmu je Louka sice do určité míry omezován komunistickým

režimem, který ho například připravil o vysněné zaměstnání, ale zároveň bychom ho mohli zařadit mezi tak zvanou mlčící většinu. S režimem nijak nekolaboruje, ale ani se nepouští do žádných podvratných činností, svou vnitřní averzi vůči stávajícím pořádkům vyjadřuje například odmítáním vyvěšení sovětské vlajky na okno k oslavě výročí (Kolja 1996: 0:42:49). Do fingovaného sňatku s Koljovou matkou se pouští především ze sobeckých důvodů a své vlastní finanční nouzi. Sobecky a svým způsobem povrchně přistupuje jako zapřísáhlý starý mládenec i k ženám, s nimiž udržuje poměr (Kolja 1996: 0:05:11). Od srpnové okupace chová nepřátelský vztah k Rusům, což lze pozorovat například u scény, kdy odmítá svatbu s Koljovou matkou o to více, když se dozví, že je Ruska (Kolja 1996: 0:12:50).

Starost o Kolju a později obnovení vztahu s Klárou však Louku přiměje přehodnotit své postoje a hodnoty nejen k ruskému národu, ale v celkově se mu podaří nalézt nový, morálnější smysl života, v podstatě nyní již má, za co bojovat (Peňás 1996:19).

Nyní přejdeme k zobecněným postavám. Ve filmu se neobjevují žádné konkrétní politické postavy, ale komunistická státní moc je zde reprezentována například v postavách příslušníků StB, jež Louku kvůli fingované svatbě vyslychají. Jsou zde reprezentováni negativně, vystupují arogantně (Kolja 1996 1:03:51), v jejich chování jsou pozorovatelné i utlačovací tendence, například ve scéně, kdy Novotný Loukovi vyhrožuje, že si už nikdy nezahraje ve filharmonii, pokud nebude spolupracovat (Kolja 1996 1:04:58). Zároveň jim film dodal „bezpečnější“ charakter, což vystihuje scéna z demonstrace, kdy Louka vidí zrovna tyto dva příslušníky StB, jak na Václavském náměstí zvoní klíči (1:34:06). Může tím být ilustrováno, že některé postavy minulého režimu po revoluci jen „převlékly kabáty“ a dále zůstaly na významných postech.

Kromě Čechů-komunistů se ve filmu objevují i ruští vojáci-okupanti. Ti jsou ve filmu portrétovaní v podstatě pozitivně, jako obyčejní a na první pohled poměrně přátelští lidé, kteří podobně jako Kolja nenávidí Čechů vůči sobě příliš nerozumí. Protirusky v příběhu vystupuje především Loukova matka, což se projevuje například v situaci, kdy u sovětských vojáků zazvoní a požádají je, jestli by si u nich doma nemohli umýt ruce, a Loukova matka jim lže, že neteče voda (Kolja 1996: 0:53:49). Louka zároveň také v některých případech veřejně nepřiznává, že je Kolja Rus, a vydává ho například za Jugoslávce (Kolja 1996 0:50:14).

Zobecnělá česká společnost ve filmu obvykle zastává roli mlčící většiny, která se probere až po událostech 17. listopadu 1989. Často osobně zastávají protisovětské a protikomunistické postoje, ale většinou je vyjadřují jen v soukromí, třeba Kláry souhlas s Loukovým žertovným vyplněním zprávy o kontaktu s emigranty (Kolja 1996: 11:22:09), nebo způsob, jakým Loukova matka vyzdvihuje svého druhého syna, který emigroval (Kolja 1996: 0:54:23). Funguje zde motiv dodržování pořádku ze strachu z trestu, který je znázorněn například ve scéně, kdy domovnice Louku nabádá, aby vyvěsil na výročí vlaječky do oken, aby jejich dům špatně nezapsal u kontroly (Kolja 1996: 0:27:54).

Něžné vlny (2013)

Hlavními postavami, které můžeme považovat za určité vypravěče příběhu, je Vojtěch Hrdlička a případně i jeho rodiče Jan a Johana. Johana je pohledná a umělecky založená žena, jež se snaží podobné ambice přenést i na svého syna. Podporuje jeho zálibu ve hře na klavír, někdy až přehnaně, například když mu zakazuje cvičit o tělocvik, aby si nepohmoždil prsty (Něžné vlny 2013: 0:15:45). Johanina postava symbolizuje především rodinně oddanou matku a manželku a nenese v sobě žádný výrazný politický náboj. Cholerik Jan je bývalý závodní plavec, který má za sebou nezdařený pokus o přeplavání kanálu La Manche. Z Vojty by měl raději sportovce, což se ovšem úplně nedaří, protože Vojta má strach z vody (Něžné vlny 2013: 0:05:56).

Hlavní hrdina příběhu Vojta Hrdlička je hudebně nadaný, ale ve vztahu k dívkám velmi nesmělý chlapec, kterého v průběhu filmu vidíme stárnout od dětství až do období puberty. V období, kdy film vrcholí, studuje na gymnáziu. Jedná se o apolitickou postavu, která se v průběhu filmu sama nijak angažovaně neprojevuje, ale klíčovým motivem ve filmu je vývoj jeho vztahu s Elou. O politické dění kolem sebe se začne zajímat teprve v momentě, kdy mu demonstrující dav zastavený policejním kordonem na Národní třídě zablokuje cestu na schůzku s Elou (Něžné vlny 2013: 1:20:16), která má následujícího dne ráno odjet jako akvabela na sportovní soutěž do Francie, ale následně tam plánuje již natrvalo emigrovat, aby mohla být se svou matkou, taktéž emigrantkou a měla za hranicemi celkově lepší podmínky k životu (Něžné vlny 2013: 1:15:14). Ale i v momentě, kdy Vojta stojí na Národní třídě spolu s ostatními demonstranty, politický náboj situace na něj nemá nejmenší dopad, snaží se tou ulicí pouze projít: „*vysněná ztráta panictví má přednost před každou revolucí*“ (Spáčilová 2016).

Určitý politický náboj v sobě však nese postava Vojtova otce, který v průběhu filmu v určitých momentech vyjadřuje svůj nesouhlas se sovětskou nadvládou od okupace 1968, například ve scéně, kdy sleduje ruské vojáky plout na loďce (Něžné vlny 2013: 0:09:41). V podstatě tuto postavu však v průběhu většiny filmu můžeme zařadit mezi tak zvanou „mlčící většinu“, která si maximálně postěžuje v soukromí svým blízkým, ale osobně se nijak politicky neangažuje. Janův dlouhodobý záchvat apatie poté, co se mu podruhé zhroutí sen o překonání kanálu La Manche, protože mu byla zamítnuta výjezdní doložka, lze považovat za určitou analogii k apatii československého národa v období normalizace (Něžné vlny 2013 0:53:52). Moment, kdy Vojtovy rodiče spatří v televizním vysílání svého syna na Národní třídě, můžeme naopak můžeme považovat za symboliku toho, že tato událost dokázala národ přimět k tomu, aby se semkl - viz scéna, kdy Jan odstraní prkennou barikádu dělící ho od zbytku domácnosti (Něžné vlny 2013: 1:22:38), a zaktivizoval - oba Vojtovy obvykle politicky neangažované rodiče vidíme s transparenty cestou jednu z dalších demonstrací (Něžné vlny 2013: 1:26:42).

Zobecnělé postavy představující „běžné české občany“ obvykle také nemají žádný jasný politický náboj a mohli bychom je tak zařadit opět pod „mlčící většinu“. Výjimku tvoří vedlejší postavy představující rodinného doktora Hrdličkových a Vojtova učitele hudby. Tyto dvě postavy dávají aktivně najevo své protirežimní postoje, můžeme je například vidět jako účastníky demonstrace na Národní třídě (Něžné vlny 2013: 0:01:34).

Ve filmu nejsou znázorněné v podstatě žádné politické osobnosti, zobecnělá skupina „komunisté“ je tedy reprezentována také postavami z řad „běžných občanů“. Konkrétně se jedná především o dvojici rybářů (z nichž je jeden zároveň místním pošťákem). Jejich pro-režimní postoje můžeme pozorovat již ve scéně, kdy debatují s Vojtovým otcem a na rozdíl od něj na sovětské invazi 1968 hledají spíše pozitiva (Něžné vlny 2013: 0:09:41). Dále se pak v průběhu oba projeví jako udavači, když na Vojtova otce pošlou smyšlené udání, díky kterému mu je následně upřena doložka o vycestování (Něžné vlny 2013: 0:49:33). Další postavou reprezentující příznivce minulého režimu, je Vojtův sok v lásce Gusta, který stojí na Národní třídě na straně policistů, a je to právě on, kdo rozpoutá následné násilí (Něžné vlny 2013: 1:21:51). Můžeme tedy říci, že postavy reprezentující minulý režim, jsou ve filmu zobrazovány jako záporné.

Analytické shrnutí

Hlavní postavy zkoumaných filmů obvykle nejsou nijak aktivně politicky angažované. Zpravidla určitým způsobem pociťují, že je komunistický režim v různých ohledech omezuje, ale aktivně proti tomu nic nepodnikají, maximálně se ve všech třech filmech objevuje prvek emigrace. V případě *Kolji (1996)* a *Něžných vln (2013)* vidíme, že jinak se příliš do politiky nezapojující hlavní hrdiny dokázala Sametová revoluce probrat a přimět k určitému aktivnímu činu. U těchto dvou filmů je také pozorovatelné, že život postav se po revoluci výrazně zlepšil. *Corpus delicti (1991)* do určité míry stojí proti těmto dvěma stereotypům- nevidíme, že by hlavní postavy filmu byly součástí Sametové revoluce, a jejich život i po změně režimu zůstává stejný.

V porovnání s úvodním rozdělením jsem ve sledovaných filmech vyzorovala více typů zobecněných postav. Mezi běžnými československými občany se obvykle objevují tři skupiny - mlčící většina, odpůrci režimu a kolaboranti, nebo-li ti, kteří na předlistopadových podmínkách naopak profitují. Odpůrce režimu, případně mlčící většinu *Kolja (1996)* a *Něžné vlny (1991)* vyobrazují kladně, zatímco kolaboranty záporně. *Corpus delicti (1991)* má při hodnocení postav speciální postavení, protože díky své premise kritizovat společnost jsou v tomto filmu v podstatě všechny typy postav zobrazeny jako záporné. Postavy zastupující vládnoucí komunistický režim lze v pozorovaných filmech rozdělit na Čechoslováky a ruské vojáky - okupanty. Zatímco zobrazení ruských vojáků se ve filmech různí, postavy symbolizující československé komunisty mají ve sledovaných filmech záporný náboj.

4.2 Společensko-historický prostor

4.2.1 Kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce

Tato kategorie zkoumá, do jakého výkladového rámce film Sametovou revoluci zasazuje. Tento výkladový rámec pak určuje úhel pohledu, jakým je nahlíženo na události a způsob, jakým budou interpretovány (Řehořová 2018: 123). Vymezení jednotlivých dobových výkladových rámců, tedy analýzu mediálního prostředí (zprávy, tisk) a jejich vývoj jsem se rozhodla převzít z na toto téma již provedeného výzkumu, konkrétně se jedná o studii dominantních mediálních interpretačních rámců v bakalářské práci *Mediální obraz 17. listopadu v českých médiích* Alberta Kšiňana (Kšiňan 2010).

Corpus Delicti (1991)

V raných devadesátých letech média referovala o Sametové revoluci převážně střízlivým způsobem. Kšiňan tento výkladový rámec ve své práci nazval „*hlavně střízlivě*“ a definoval jej jako umírněnou interpretaci revoluce i jejích důsledků, která se drží faktů, a snaží se tak zabránit případné mytologizaci této historické události a vytváření binárních opozic „my versus oni“. S tímto je také spojené určité shazování vlastních zásluh, tedy iniciativy „obyčejných lidí“ na pádu starého režimu (Kšiňan 2010: 32).

Corpus Delicti (1991) je film, který se v určitých aspektech staví proti dominantnímu interpretačnímu rámci své doby, který o Sametové revoluci referovalo sice střízlivým způsobem, ale v podstatě jako o pozitivní změně. *Corpus Delicti (1991)* se naproti tomu snaží ukázat, že Sametová revoluce žádnou reálnou změnu nepřinesla, protože to pravé zlo je v lidech samých (Malina 1991: 14).

Film se soustředí především na stav tehdejší československé společnosti, velké politické změny nezobrazuje. I porovnání života před a po revoluci je zde znázorněno na osudech postav a jejich vzájemných vztazích. Proto ho můžeme zařadit spíše pod Kšiňanem (2010) definovaný interpretační rámec „*sociální kritika*“. Tento rámec úzce souvisí s jiným výkladovým rámcem „*ukradená revoluce*“ - oba reprezentují zklamání určité z polistopadového vývoje, avšak „*sociální kritika*“ klade důraz především na nespokojenost se současným sociálním řádem společnosti (Kšiňan 2010: 32). Výkladové rámce vyjadřující zklamání z polistopadového vývoje se přitom v mediálním diskurzu staly dominantními až na samém sklonku devadesátých let, konkrétně jsou spojené s rokem 1999 a desetiletým výročím revoluce (Kšiňan 2010: 73).

V některých aspektech však *Corpus Delicti (1991)* dominantnímu výkladovému rámci své doby odpovídá - Sametová revoluce je ve filmu zobrazena pomocí uměleckých záběrů, střízlivě a bez mystifikace, která by vytvářela konflikt „my versus oni“ či zvýrazňovala úlohu demonstrujících (*Corpus Delicti 1991: 1:41:43*).

Kolja (1996)

Mediální obraz Sametové revoluce se s postupem času měnil a v rámci českých médií docházelo k pozvolnému opouštění střízlivých výkladových rámců a do popředí se dostává

jiný výkladový rámec Kšiňanem nazvaný „jednoznačně proti“ (Kšiňan 2010: 72), který je v podstatě opakem „hlavně střízlivě“. Tento výkladový rámec je charakterizován právě binárně opozičním pohledem na Sametovou revoluci, kdy bývá komunistický režim staven do jednoznačně negativní pozice utlačovatelů českého národa toužícího po svobodě. U tohoto výkladového rámce bývá zdůrazňována role českých občanů, tedy „obyčejných lidí“, kteří se Sametovou revolucí postavili proti režimu (Kšiňan 2010: 32).

V druhé polovině a na sklonku devadesátých let také sílil výkladový rámec pojmenovaný „ukradená revoluce“, který vyjadřuje zklamání z polistopadového vývoje a určitý pocit, že ideály Sametové revoluce byly v pozdějších fázích vývoje zrazeny (Kšiňan 2010: 32). Tento výkladový rámec však dosáhl dominantního postavení až v období let 1998-1999, což mělo přímou souvislost s nespokojenou reakcí české společnosti na uzavření tak zvané opoziční smlouvy mezi ODS a ČSSD (Kšiňan 2010: 73).

Kolja (1996) se na rozdíl od *Corpus Delicti* (1991) poměrně drží výkladových rámců typických pro mediální výkladový rámec typický pro první polovinu devadesátých let a sama Sametová revoluce je zde zobrazena poměrně střízlivým způsobem. Emoce, s jakými hlavní hrdinové prožívají zprávu o brutálním potlačení studentské demonstrace na Národní třídě, nebo například vlastní účast na demonstraci na Václavském náměstí nejsou příliš dramatizované.

Život za komunistického režimu je ve filmu zobrazován spíše melancholicky, s určitou dávkou nostalgie, než-li vyloženě negativně (Novotný 1996: 14). Zároveň se však v průběhu filmu objevují momenty reprezentující odvrácenou tvář minulého režimu, postavy reprezentující českou komunistickou moc jsou negativně zabarvené a minulý režim je také staven do pozice utlačovatele, například Loukův zákaz hrát v orchestru filharmonie, či celkově ve filmu reflektovaný strach „obyčejných lidí“ s režimem veřejně nesouhlasit, aby nepřišel trest. Absence zobrazení politických figur ve filmu nahrává interpretaci, že Sametovou revoluci „vyhrála“ síla občanů, tedy „obyčejných lidí“, kteří se v rámci Sametové revoluce spojili v boji proti režimu.

Film končí jarem 1990 na pozitivní notě, lze tedy říci, že interpretační rámec „ukradená revoluce“ se ve filmu neobjevuje.

Něžné vlny (2013)

S tím, jak se Sametová revoluce stává čím dál v čase vzdálenější historickou událostí, se do dominantních mediálních interpretačních rámců čím dál výrazněji vkrádají různé mystifikační prvky (Kšišan 2010: 72). V *Něžných vlnách (2013)* je tento trend silně patrný vzhledem k tomu, že tento film podává v podstatě „alternativní“ humorný obraz Sametové revoluce (Spáčilová 2016).

Podle Kšišanova výzkumu je po roce 1999 v mediálním diskurzu stabilně dominantním interpretačním rámcem „jednoznačně proti“, pro který je typický negativní postoj ke komunistickému režimu a důraz na konflikt režim versus „obyčejní lidé“ (Kšišan 2010: 74). Přestože se *Něžné vlny (2013)* podobně jako *Kolja (1996)* soustředí spíše na nostalgické zobrazení běžného života za minulého režimu a politika zde není hlavním tématem filmu (Gregor 2014), objevují se zde i motivy, které staví pravidla nastavená komunistickou vládou do negativního světla, politika „bere lidem sny“ (Spáčilová 2014). Role komunistického režimu coby utlačovatele je patrná například u scény, kdy Vojtovu otci zamítnou výjezdní doložku (*Něžné vlny 2013: 0:50:55*). V kontextu Sametové revoluce se zde objevuje i důraz na roli „obyčejných lidí“. Prvotní impulz, který revoluci odstartoval, sice ve filmu spustil hlavní hrdina v podstatě omylem a z naprosto apolitických důvodů, ale opět zde lze nalézt podobnost s *Koljou (1996)*, a to důraz na iniciativu „obyčejných lidí“, kteří se schází na demonstracích, přičemž zde nejsou zobrazené žádné konkrétní politické osobnosti.

Něžné vlny vstoupily do kin na přelomu 2013 a 2014, tedy v podstatě na pětadvacáté výročí Sametové revoluce. Ve výročních letech v mediálním diskurzu sílí tendence bilancovat a typický je pro tuto situaci častější výskyt výkladového rámce „ukradená revoluce“, tedy určité zklamání z následného porevolučního vývoje (Kšišan 2010: 73). Tento jev však *Něžné vlny (2013)* nereflektují, Sametová revoluce a pád komunistického režimu jsou ve filmu interpretovány pozitivně, jako cosi, co umožní hrdinům příběhu si konečně své sny splnit (*Něžné vlny 2013: 1:28:02*).

Analytické shrnutí

Druhé dvě filmové reprezentace se poměrně drží dominantních výkladových rámců své doby. Výjimku v tomto případě tvoří *Corpus Delicti (1991)*. Zároveň se však v tomto případě

nejednalo o žádný ojedinělý jev, v období na počátku devadesátých let vznikalo více filmových interpretací, které na Sametovou revoluci a její důsledky nahlížely s notnou dávkou skepse, například *Zkouškové období (1990)* či *Konec Stalinismu v Čechách (1990)* (Stejskal 2019: 11).

Můžeme tak říci, že v raných devadesátých letech se v rámci kinematografického pole objevoval určitý trend jít proti dominantnímu společenskému diskurzu, tak zvaně „píchnout do vosího hnízda“ a ukázat i odvrácenou stranu změny politického režimu. *Kolja (1996)* a *Něžné vlny (2013)* reflektují, jak s odstupem času začal převládat fenomén nostalgie. Sametová revoluce je ve filmových zpracováních znázorňována jako změna k lepšímu, jejímž hybatelem byli především „obyčejní lidé“. Filmy však tuto skupinu nezobrazují nijak přehnaně hrdinsky, úspěch revoluce připisují spíše určité náhodě či osudu.

S rostoucím odstupem času se ve filmových zpracováních reprezentujících Sametovou revoluci také častěji objevují mystifikační prvky, ať už se jedná o pohled rozdělující společnost na „dobré lidi“ a „komunisty“, nebo v případě *Něžných vln (2013)* určitou odvahu tvůrců alternativně si upravit tuto historickou událost, kterou určitá část společnosti vnímá jako nedotknutelný symbol (Spáčilová 2016), k obrazu svému.

4.2.2 Viditelné/neviditelné

Kategorie *viditelné/neviditelné* se zaměřuje na selekci paměti, která je vlastní každému filmovému dílu. Hraný film coby médium nikdy není schopen obsáhnout všechna historická fakta, dochází tak k výběru určitých aspektů, které tvůrci ve filmu zdůrazní, či vynechají (Řehořová 2018: 150-151). Porovnáváním s historickými fakty jsem zde zjišťovala, jaké aspekty filmová reprezentace Sametové revoluce postrádá, či zdůrazňuje.

Corpus Delicti (1991)

Hlavním motivem *Corpus delicti (1991)* je být „sondou o pokrytectví a stádnosti“ (Metro 2001: 14) tehdejší společnosti. Téma kritiky společnosti je zde zvýrazněné nad zobrazením minulého a později i polistopadového režimu.

Sametovou revoluci film zobrazuje velmi nekonkrétně, spíše metaforickým způsobem než ukázáním konkrétních historických reálií: „Revoluce je vyobrazena jako změť horečnatých obrazů, jimiž se pro hrdiny mnoho nemění“ (Stejskal 2019: 11). Ve filmu nejsou zobrazeny žádné konkrétní politické osobnosti Sametové revoluce, ani konkrétní demonstrační akce. Ve filmu je mimo zcela abstraktních obrazů zobrazena skupina demonstrujících v podobě stínů odrážejících se na dlažbě, předpokládám, Václavského náměstí v Praze. Ze symbolů spojených s protirežimními demonstračními akcemi zde zaznívá pouze skandování „*Máme toho dost!*“ (Corpus Delicti 1991: 1:42:23). Abstraktní obrazy zde například v podobě bublající rajske omáčky (Corpus Delicti 1:42:03) spíše abstraktně symbolizují rozbouřenou atmosféru (Stejskal 2019: 11).

Jiné konkrétní politické události vztahující se ke skutečným historickým reáliím film téměř neukazuje, výjimku však tvoří například scéna, kdy je v hospodě zapnutá televize a Tomáš zde nespokojeně sleduje zprávy (Corpus Delicti 1991: 0:20:09). Polistopadové změny, které film v podstatě popírá, jsou ve filmu znázorněny skrz osudy hlavních postav.

Kolja (1996)

Tento film zobrazuje minulost pomocí tak zvaných malých dějin (Novotný 1996: 14). Soustředí se tedy především na obyčejný život lidí, konkrétně violoncellisty Františka Louky a jeho malého svěřence Kolji. Hlavním motivem ve filmu jsou tedy mezilidské vztahy a velké politické události do filmu zasahují v podstatě jen nepřímo a omezeně. Vidíme v podstatě jen to, co nějakým způsobem zasáhne do života postav.

Ze Sametové revoluce je ve filmu v porovnání s historickými událostmi ukázáno poměrně málo. O násilném potlačení studentské demonstrace na Národní třídě, se Louka a Houdek dozvídají zprostředkovaně z rádia (Kolja 1996: 1:32:23). Toto hlášení Houdka s Loukou motivuje, aby se z Karlových Var vrátili do Prahy a připojili se k demonstracím. Z nich je ve filmu zobrazená pouze poměrně krátká scéna, kdy vidíme Louku, Houdka a Kolju v davu na Václavském náměstí. Pravděpodobně se jedná o demonstraci, která se odehrála 20. listopadu 1989 (Emmert 2016: 47-52).

Demonstrace na Václavském náměstí je v *Koljovi (1996)* zobrazena opět pouze z pohledu lidí se jí účastnících. Objevuje se zde mix symbolů obecně spojených s protirežimními

demonstracemi, například cinkání klíči (Kolja 1996 1:34:06), české vlajky a skandování hesel (Kolja 1996 1:33:24) a také je zde zdůrazněn mírový charakter protestů a koordinace protestujících, když se v davu tvoří ulička pro projíždějící sanitku (Kolja 1996 1:33:25).

Naopak zde nejsou zobrazené žádné významné osobnosti Sametové revoluce, a to ani představitelé tehdejšího vedení státu, ani zástupci Občanského fóra. Ve filmu jsou naprosto vynechaná jakákoliv politická jednání mezi oběma stranami. Z filmu sice vyplyne, že Sametová revoluce byla úspěšná, ale v podstatě se nedozvíme, komu po pádu starého režimu připadlo vedení státu, ani další širší kontext událostí, s nimiž hlavní postavy filmu již nemají osobně co do činění.

Tvůrci filmu zvolili tak stručné zobrazení Sametové revoluce pravděpodobně proto, že jejich záměrem bylo, aby děj filmu vyprávěl především příběh Františka Louky, politický motiv hraje ve filmu až vedlejší roli. Sami tvůrci popisují svůj film jako: „*Laskavá komedie o muži, který se domníval, že už nemůže být hůře a netušil, že právě prožívá nejkrásnější chvíle svého života...*“ (Kuchař 2019).

Film ovšem v předchozích částech v podstatě mezi řádky reflektuje příčiny, které vedly k pádu režimu a Sametové revoluci, tedy nespokojenost běžných českých občanů se stávajícím režimem a postupné uvolňování politické atmosféry, například s reformami Michaila Gorbačova v čele SSSR (Kolja 1996 0:14:45).

Něžné vlny (2013)

I *Něžné vlny (2013)* zobrazují minulost z pohledu „malých dějin“, tedy skrz osudy konkrétních lidí, hlavních hrdinů. Děj filmu je soustředěn kolem hlavní postavy Vojty, jeho rodičů a jeho lásky Ely. Můžeme tedy říci, že film reflektuje minulost především z pohledu rodinné paměti. Významné světové a politické události film reflektuje většinou pouze stručně a odlehčeným, humorným způsobem, což můžeme vidět například ve scéně, kdy po výbuchu Černobylu Vojta a jeho máma radostně přinesou domů obrovské houby (Něžné vlny 2013: 0:54:25).

Politika je zobrazována coby prvek, který (často škodlivě) zasahuje do života postav. Zobrazení významných politických činitelů se zde objevuje pouze v humorně pojaté scéně,

kdy si Vojta coby malý kluk čte „návod“, jak správně líbat, zatímco v pozadí v televizi běží slavný polibek na přivítanou mezi Leonidem Brežněvem a Erichem Honeckerem (Něžné vlny 2013: 0:21:33). Zobrazení Sametové revoluce je v porovnání s historickými fakty poměrně úsečné. Opět je zde vynechána v podstatě celá politická rovina, ve filmu se neobjevují žádné významné politické postavy Sametové revoluce.

Co se týká občanské iniciativy, film se soustředí především na samotný počátek Sametové revoluce, tedy násilné potlačení studentské demonstrace 17. listopadu 1989 na Národní třídě. Události jsou zde reprezentované z perspektivy apolitické postavy Vojty, kterého demonstrace vůbec zajímá v podstatě jen z toho důvodu, že mu dav lidí v ulici uzavřené policejním kordonem brání v tom, aby přišel včas na rande. Film následně ukazuje různé významné symboly spojené se 17. listopadem, avšak opět humornou a v tomto případě i alternativně upravenou fikční formou (Spáčilová 2014). Květiny, kteří demonstrující pokládají policistům na štíty a svíčky, které zapalují, ve filmovém podání patřily Vojtovi, který je chtěl přinést Ele (Něžné vlny 2013: 1:21:11). Na Vojtovy protesty, že za svou vyvolenou nemůže přijít s holýma rukama, dav reaguje spontánním skandováním známého hesla „*Máme holé ruce!*“ (Něžné vlny 2013: 1:21:16).

Násilí ze strany policie odstartuje setkání Vojty se svým sokem v lásce, ke konfliktu tedy dojde z čistě apolitických pohnutek, což v konečném důsledku ubírá filmovému znázornění Sametové revoluce na politické síle tohoto motivu. I přesto však lze říct, film na Sametovou revoluci nahlíží jako na spontánní akci lidí, kterým se podařilo změnit svůj život k lepšímu (Fila 2014). Ve filmu vidíme jednak spontánně shromážděný demonstrující dav na Národní třídě, ale také je zde zohledněno, že násilí, ke kterému zde došlo, dokázalo přimět i obvykle politicky nečinné lidi, symbolizované například Vojtovými rodiči, k tomu, aby přijeli do Prahy a přidali se k protestům. Toto sdělení je ovšem opět prezentováno s humorem, například ve scéně, kdy Vojtův otec nese transparent se známým heslem „*Nemlaťte nám děti!*“ a vzápětí jde Vojtovi vyhrožovat, že ho zmlátí za to, jaký kvůli němu měli s maminkou strach (Něžné vlny 2013: 1:26:52).

Žádné další konkrétní protesty spojené se Sametovou revolucí již film nezobrazuje. I pozitivní politické změny, ke kterým po revoluci došlo, jsou ve filmu znázorněny úsečně, skrz osudy hlavních postav v závěrečné scéně. (Něžné vlny 2013: 1:28:02).

Analytické shrnutí

Zkoumané filmy napříč časovými obdobími na minulost nahlíží především z pohledu „malých dějin“, tedy i Sametová revoluce a polistopadové změny jsou zde většinou ilustrovány z perspektivy běžných lidí. Společnou mají všechny tři filmová zpracování i absolutní absenci zobrazení významných politických figur Sametové revoluce.

Všechna tři filmová zpracování určitým způsobem zobrazují občanská protestní shromáždění a demonstrace. Nejčastěji se jedná o násilně potlačenou studentskou manifestaci 17. listopadu 1989, která se objevuje v *Něžných vlnách (2013)* a nepřímo i v *Koljovi (1996)* a následné protesty na Václavském náměstí, pravděpodobně demonstrace odehrávající se 20. listopadu téhož roku, jež se objevuje opět v *Koljovi (1996)* a v *Corpus Delicti (1991)*. Sametová revoluce je v české filmové tvorbě nejčastěji zobrazována skrz známá provolávaná hesla a (s výjimkou metaforického zpracování *Corpus Delicti*) vizuální symboly, mezi něž patří například motiv české vlajky, transparenty se známými hesly, či motivy spojené s konkrétními demonstracemi, jakými jsou například květiny a svíčky na Národní třídě a cinkání klíči na Václavském náměstí.

Politické změny, k nimž došlo (či nedošlo) po pádu režimu, jsou ve všech třech zkoumaných filmech reflektovány skrz další osudy hlavních postav, tedy podobně jako u způsobu, jakým film znázorňuje minulý režim, vidíme jen to, co nějakým způsobem zasáhne do života hlavních hrdinů.

4.3 Prostor recepce

Pro můj výzkum je klíčová i dimenze popisující, jak byl film po svém uvedení přijat mezi odbornou i diváckou veřejností, případně jak je jí přijímán dnes. Zmapování tohoto průzkumu mi poslouží k tomu, abych si ověřila, zda zkoumanými filmovými zpracováními nabízené reprezentace minulosti ne / odpovídají tehdejšímu veřejnému diskurzu, případně jeho proměnám (Řehořová 2018 161-162). Porovnání dnešní a dobové perspektivy mi pomůže zjistit, zda ve vztahu společnosti k tématu Sametové revoluce došlo k určitému posunu.

Corpus Delicti (1991)

Corpus Delicti (1991) v době svého uvedení zaznamenal v kinech celkovou návštěvnost 209 667 diváků (informace poskytnutá Uníí filmových distributorů). *Corpus Delicti* (1991) se však příležitostně na obrazovky kin vrací, protože je to jeden z titulů, které bývají promítány během filmových festivalů k výročí Sametové revoluce, jakým byla například Sametová něha 25 (Pilát 2014). Na ČSFD mu v době provádění výzkumu náleželo průměrné divácké hodnocení 56 %.

Způsob, jakým na tento film zareagovali profesionální kritici, se různí. Asi nejvýstižněji tento fenomén ve své recenzi pro *Lidové noviny* adresovala Mirka Spáčilová: „Patří k těm nemnoha snímkům, jejichž obsah nelze vyprávět; o nichž se spekuluje dlouho před vyprodanou premiérou; které lze nadšeně akceptovat, totálně zavrhnout nebo hodiny a hodiny akademicky rozebírat nikoliv však coby nemastný neslaný příběh nechat nevzrušivě odeznít“ (Spáčilová 1991: 8).

Všechny mnou zkoumané recenze filmových kritiků se však shodují v tom, že buď přímo vyzdvihují, nebo alespoň nijak nekritizují hlavní záměr režisérky a spoluautorky scénáře Ireny Pavláskové nahlédnout na komunistický režim, stejně jako na následný polistopadový vývoj skeptickými očima s notnou dávkou cynismu a bezútěšnosti. V tomto ohledu je *Corpus Delicti* (1991) někdy přirovnáván k filmům jako *Zkouškové období* (1990) režiséra Zdeňka Trošky či *Konec stalinismu v Čechách* (1990) režiséra Jana Švankmajera, které vznikly přibližně ve stejné době. „Jde o snímky neprávem pozapomenuté, ale – obzvlášť z dnešní perspektivy – pozoruhodné. Na nostalgii bylo ještě brzy, překvapivě převládala skepse, zmar či groteskno“ (Stejskal 2019: 11).

Lze si tedy vyvodit, že v období raných devadesátých let od pádu komunistického režimu a Sametové revoluce ještě neuplynul dostatečný časový odstup na to, aby recepci české společnosti začal významněji ovlivňovat prvek pozitivní nostalgie, na nějž ve svém pozdějším výzkumu upozorňuje Françoise Mayer (Mayer 2009: 258). Do kontrastu s tím, jak je recenzenty popisován Pavláskové *Corpus Delicti* (1991) můžeme postavit způsob, jakým se Mayer zmiňuje o *Koljovi* (1996), kterého ve svém pojednání používá coby ukázkový příklad toho, jak funguje prvek pozitivní nostalgie v českých filmech zobrazujících komunistickou minulost: „Například film *Kolja* nabízí pohled na komunismus viděný nevinnými dětskýma

očíma sovětského dítěte, které matka zanechala u českého zatvrzelého svobodného mládence“ (Mayer 2009: 258).

Dále je většinou profesionálních recenzentů vyzdvihována kamera F. A. Brabce. *„Především pak kamera F. A. Brabce je nosnou v zobrazování schizofrenie potemnělé společnosti, v zobrazení kocoviny v alkoholu se utápějící naděje“* (Malina 1991: 14). Filmoví kritici si rovněž povšimli způsobu, jakým je ve filmu za pomoci neotřelé obrazové symboliky zobrazena Sametová revoluce. Většina recenzentů tento způsob vizuální reprezentace, kdy *„za krátkého skandování proběhne celá revoluce bryskně dějem v podobě virů a vření rajské omáčky“* (Malina 1991: 14) považuje za zajímavý a adekvátní. Ovšem objevují se i opačné hlasy, které tuto režisérčinu volbu kritizují: *„obrazová symbolika 17. listopadu, symbolika mýjející se s jinak vytříbenou kamerou F. A. Brabce...“* (Spáčilová 1991: 8).

Vyzdvihovány bývají herecké výkony všech herců, včetně neherců jako například *„někdejšího studentského vůdce“* (Metro 2001: 14) Šimona Pánka. Žádná z recenzí žádnou kritiku na herecké obsazení neuvádí, zvláště oceňovaná je naopak Jiřina Bohdalová ve své roli Viky. Spáčilová (1991) vidí zajímavé paralely v postavách Viky a Jany (ztvárněné Lenkou Kořínkovou), které popisuje jako *„antagonistickou i údělem a osudem spřízněnou dvojici“*.

Kritici na druhou stranu namítají, že se *Corpus Delicti (1991)* věnuje příliš mnoha postavám a roztržitost příběhu filmu škodí. *„Ale ačkoliv některé momenty jejich psychiky i jednání nepostrádají zajímavost, na jeden, navíc dost slabý příběh, se jich sešlo příliš mnoho“* (Míšková 1991: 4). Filmoví recenzenti se v názorech na způsob, jakým se film snaží předat svým divákům finální společnosti v podstatě štěpí na dvě skupiny. Někteří *„sondu o pokrytectví a stádnosti“* (Metro 2001: 14) polistopadové společnosti vítají. Jiní se naopak domnívají, že film nic nového nepřináší (Míšková 1991: 4), či zastávají názor, že se vyprávění o stavu společnosti z pohledu osudů tří párů je poněkud schématické a plné melodramatických klišé (mezi něž je zahrnuto například i již výše zmíněné obrazové ztvárnění Sametové revoluce) (Spáčilová 1991: 8). Ke schématicnosti postav se vyjadřují i pozdější články filmových kritiků: *„zde vystupovaly spíše figurky než plnohodnotné postavy“* (Fila a kol.: 2010).

Nyní se přesuneme k hodnocení diváckému. Valná většina diváckých komentářů se shodne na pozitivním hodnocení způsobu, jakým byla tehdejší doba ve filmu zachycena. Konkrétně ve

vztahu k Sametové revoluci je mezi diváky nejvíce oceňováno, že zde není jednoznačně heroizována a film se nebojí ukázat i temné stránky polistopadového vývoje. Poměrně rozšířeným názorem také je, že témata, na které se *Corpus Delicti* (1991) snaží upozornit, jsou aktuálními i v současné době.

V celkovém hodnocení finálního dojmu, který v nich film zanechal, se recenzenti z řad diváků rozcházejí. Příznivci zastávají názor, že film má tak zvaně „co říct“ a zanechal v nich hluboký dojem. Druhá skupina naopak film hodnotí přízvisky rozvleklý, nudný, nepochopitelný, děj se podle nich „plácá od ničeho k ničemu“. V menší míře je filmu také vytýkán „post-revoluční patos“ a přílišná sebelítost. Některým divákům také byla nepříjemná depresivní atmosféra filmu, avšak většina tento cynický nádech příběhu hodnotí kladně.

Podobně jako například Spáčilová (1991) i diváci velmi kladně hodnotí hudební soundtrack doprovázející film. Ovšem divácké názory se v porovnání s těmi kritickými rozcházejí v názorech na herecké obsazení. Podobně jako profesionální kritici i diváci nejvíce oceňují herecký výkon Jiřiny Bohdalové. Dále bývají v kladném slova smyslu nejčastěji opakovaná jména Lenky Kořínkové, Karla Rodena a Michala Dočolomanského. Neherectví Šimona Pánka ovšem bývá v mnoha případech spíše předmětem kritiky. V takovém případě často zaznívají hlasy, že Pavlásková Pánka do filmu obsadila především z ideologických důvodů jako známou tvář spojenou se Sametovou revolucí. „...studentská celebrita událostí 89 Pánek zde vystupuje opravdu jako člověk v tísní. Tak otřesný výkon se hned tak nevidí.“ Ze stejných důvodů někteří diskutéři kritizují obsazení Lenky Kořínkové, která byla tehdy Pánkovou partnerkou, ale v případě jejího hereckého výkonu jednoznačně převažují pozitivní ohlasy.

V diváckých komentářích se také objevilo pár názorů, které kritizují Pavláskovou za to, že v *Corpus Delicti* (1991) a svých filmech obecně vykresluje muže nejčastěji jako záporné postavy: „Kladnou mužskou postavu sice ve scénáři jako obvykle nehledejte - paní režisérka si holt nejspíš o chlapech myslí své...“ Záporného postavení mužů, snad až na postavu Karla Rodena, si všimla ve své recenzi i Mirka Spáčilová (1991), ale neshledává to coby škodlivý prvek.

Moment, který divákům utkvěl v paměti nejvíce a v komentářích se na něj objevovaly odkazy v čistě pozitivním duchu, byla scéna, ve které Jiřina Bohdalová coby Viky připravuje kávu pomocí vody z kohoutku. Odborní recenzenti naopak nejčastěji zmiňují moment vraždy Viky.

Kolja (1996)

Kolja (1996) zaznamenal v době svého uvedení do kin fenomenální úspěch - vidělo ho 1 345 369 diváků a dodnes mu v žebříčku nejnavštěvovanějších filmů v ČR patří šestá příčka (Kinomaniak.cz). Na ČSFD si tento film v době provádění mého výzkumu držel nadprůměrné hodnocení 86 %.

„Lidský příběh, zasazený do konkrétní politické situace 80. let, jež ho vlastně určuje, je v jeho podání zcela samozřejmý, bez plakátovitých sdělení, jež asi několikrát hrozila a nebylo snadné se jim vyhnout“ (Míšková 1996: 9) - tak hodnotí filmem nabízenou reprezentaci minulosti odborní filmoví kritici, od kterých na *Kolju (1996)* ve valné většině zaznívají samé výrazně pozitivní ohlasy.

Film bývá často již v samém titulku článku popisován přívlastkem dojemný. Tyto momenty jsou ve filmu dle hodnocení kritiků ovšem vhodně proloženy typickým „svěrákovským“ humorem, který je dalším předmětem chvály: *„Základním stavebním prvkem osnovy nového filmu rodinného tandemu Svěráků je pochopitelně opět situační i slovní humor - nesmírně lidský a laskavý, který nemá vůbec nic společného s ironickým až sarkastickým šklebem mnohých českých filmů, natočených po roce 1989“* (Tulajdanová 1996:11).

Zajímavé mi v tomto ohledu přišlo hodnocení Jiřího Peňáse, který fenomén dojetí nad *Koljou (1996)* přirovnal k efektu tak zvané druhé slzy, kdy dojetí podle něj nevyvolává ani tak film samotný, jako sebeidentifikace diváků s dějem a postavami. *„Kýč nastává, jsme-li dojati z toho, jak nás dojíma naše vlastní dojetí. Jinými slovy: kýč začíná u snadné, nekritické sebeidentifikace“* (Peňás 1996: 19).

Profesionální filmoví kritici v tomto směru také vyzdvihují fakt, že *Kolja (1996)* je i přes svůj světový formát a univerzálně pochopitelném tématu o potřebě blízkosti druhého vystavěný tak, aby se s ním ztotožnili především čeští diváci. Pozitivně hodnocen bývá například fakt, že děj filmu není zakončený typickým americkým happy-endem: *„Jak hladce plyne tahle anekdota o dvou vyděděncích a jejich vzájemném citu, začne být až líto, že ji coby zásah shůry "vyřeší" sametový listopad 1989. Nejen proto, že nutně zjednodušený až hymnický obraz převratu provokuje ještě blízkou osobní zkušenost, ale hlavně z toho důvodu, že fikci vrací na*

zem - ve slibném okamžiku, kdy se jímavá dvojice hrdinů stává klasickými desperáty na útěku a nabízí nejedno dobrodružství v "ilegalitě". To by byl ale jiný příběh: Kolja, ač navenek emotivně odzbrojuje takřka po hollywoodsku, zůstává zakotven v tuzemském závětrí malých tragikomedii, vlídných lásek a konkrétní politiky“ (Spáčilová 1996:19).

Dále se profesionální kritici ztotožňují s některými ze symbolů představující historické reálie tehdejší doby (Loukův vysněný trabant, obsah ledničky) (Spáčilová 1996). K této kategorii se ovšem také váže pár drobných vítěk: „*Auta projíždějící kolem Loukova Trabanta mají moc nové státní poznávací značky. AE v 1988/89 ještě zdaleka nebyla*“ (Páral 1997).

Filmoví kritici se také shodují v kladném hodnocení způsobu, jakým byla ve filmu zobrazena Sametová revoluce. Z řad kritiků zaznívají hlasy, které filmové provedení připodobňují ke svým vlastním zážitkům: „*Odboj*“ pana Houdka a strýčkovo vidění demonstrijících zdravotních sester je právě ten pravý výraz podílu průměrného Čecha na politickém převratu po listopadu 1989, aspoň jak to vidím já, který jsem si to taky prožil“ (Kuchař 2019). Dalším podobným příkladem může být Páralova recenze, ve které *Kolju (1996)* za nejsilnější a nejautentičtější médium, které mu události spojené se Sametovou revolucí dokáže připomenout: „*Proč se na Kolju k výročí sedmnáctého listopadu v televizi dívat? Protože jde o jedno z těch děl, které nám události roku 1989 dokáží připomenout s humorem, půvabem i s pocitem vítězství, a bez zbytečnosti tak, jak to žádný politik ani žádné médium svými debatami nedokáží nikdy!*“ (Páral 1997). Tímto se jen potvrzuje, že *Kolja (1996)* minimálně pro určitou část české společnosti skutečně představuje médium kulturní paměti a „oživuje“ pomocí svých výkladových rámců tuto historickou událost v kolektivní paměti národa.

Z filmových tvůrců bývají v odborných recenzích vyzdvihováni především Zdeněk Svěrák za scénář a herecké ztvárnění ústřední postavy filmu Františka Louky, režisér Jan Svěrák a dětský herec, představitel Kolji Andrej Chalimon a kameraman Vladimír Smutný.

Mezi filmové scény, které odborným kritikům nejvíce utkvěly v paměti, patří moment, kdy Kolja chytne Louku za ruku během přecházení přes přechod. Dále se v recenzích například často objevuje scéna, ve které příslušníci StB cinkají klíči na Václavském náměstí (ale například Spáčilové (1996) se tento paradox zdá až „*příliš okatý*“). Třetím opakovaně zmiňovaným momentem je část filmu, kdy se František Louka snaží najít Kolju ztraceného v metru a hlásí pro něj vzkaz lámanou česko-ruštinou, což je symbolem „*mírové koexistence*

mezi národy“ (Peňás 1996: 19) s jakou film nahlíží na česko-ruské vzájemné vztahy poznamenané okupací v roce 1968.

Nyní se budeme věnovat diváckému hodnocení filmu. Jak jsem uvedla již v metodologické části, divácké komentáře z ČSFD jsem si u tohoto filmu rozdělila na dvě skupiny podle jejich stáří, které jsem mezi sebou vzájemně porovnávala. Kromě pár spíše dílčích faktorů, které si později rozebereme, jsou názory komentujících s časem poměrně konzistentní. Bohužel musím zkonstatovat, že v případě *Kolji (1996)* je pravděpodobně obzvlášť škoda, že díky technologickým možnostem není možnost získat bezprostřední reakce diváků po uvedení filmu do kin, protože zisk Oscara v kategorii *Nejlepší zahraniční film* předmětu mému výzkumu paradoxně spíše uškodil. Polemika, zda oscarové ocenění připadlo filmu právem či nikoliv, bylo mezi recenzenty asi tím nejvýraznějším tématem, které do určité míry přebilo diskuzi o filmu samotném. Domnívám se, že řada komentujících považovala zisk Oscara za fakt, ke kterému již není třeba dodávat žádných dalších podrobností („90 % - *Nádherný český film, který si oscarové ocenění rozhodně zasloužil...*“), což by mi při analýze nenapovědělo v podstatě nic o tom, jaké prvky se dotyčným na filmu líbily či nelíbily.

Zisk Oscara také vyprovokoval nejvíce výtek, které se ve vztahu k filmu v komentářích objevují. Kritici buď zastávají názor, že si *Kolja (1996)* toto ocenění z rozličných důvodů nezaslouží, či scénáristovi a režisérovi Svěrákovým naopak přisuzují, že vytvořili film, který je záměrně vykalkulovaný tak, aby patřičně oslovil odborné a především americké publikum: „*pocitivá kalkulace: (ztracený malý chlapeček plus ztracený starý mládenec) krát laskavý humor krát dunivý hlas dějin= film pro všechny včetně americké Akademie*“. Také jediná opravdu kritická profesionální recenze, kterou se mi podařilo ke *Koljovi (1996)* vyhledat, pocházela z doby těsně po zisku Oscara a její autor v ní otcovi a synovi Svěrákovým vyčítá kromě již zmíněné kalkulace především spolupráci s americkou společností Miramax, která se podílela na propagaci filmu v USA: „*Další projekt Svěrák and Svěrák se bude na přání produkce, která chce také svého Oscara, a společnosti Miramax natáčet v angličtině. Zdeněk Svěrák už si alespoň nebude muset stěžovat, že některé jeho slovní hříčky vyjdou v Americe naprázdno. Ted' tam prostě nebudou. Inu, za všechno se platí. A za Oscara dvojnásob*“ (Sokolovský deník 1997: 10).

Divácké recenze ze staršího i současnějšího období interpretaci minulosti, kterou film předkládá, hodnotí převážně pozitivně. Souhlasné komentáře chválí způsob, jakým byl ve

filmu znázorněn minulý režim (často s akcentem na negativní ztvárnění komunistů) a i samotný okamžik Sametové revoluce. „*Bezchybní herci, příjemná hudba, Svěrákův trabant a mnoho dalších detailů daly dohromady jeden z nejlepších obrazů z '89.*“ *Kolja (1996)* bývá v dobrém slova smyslu srovnáván s *Pelišky (1999)* v kontextu, že se jedná o dva filmy, které nejlépe reprezentují život v ČR za komunismu. I divácké komentáře často zmiňují scénu, kdy příslušníci StB na Václavském náměstí cinkají klíči, a opět se zde objevují rozporuplné reakce, přičemž někteří ji považují za jeden z nejlepších momentů celého filmu a jiným přijde přehnaná. „*A za to, jak snímek v postavě Loukovy maminky v pár větách přesně vystihl lesk a bídu českého disentu a emigrace, by si někdo zasloužil pomník. Snad jen to ukrutně dobové klišé v podobě estébáků cinkajících na Václaváku klíči mohlo zůstat ve střížně.*“

Kritické komentáře filmovému ztvárnění minulého režimu a Sametové revoluce vytýkají dvě protichůdné oblasti. Buď komentující nesouhlasí s negativním zobrazením komunistického režimu, nebo se jim naopak zdá, že film měl být k minulému režimu (případně ruskému národu) tvrdší a nahlíží na něj příliš melancholicky. Atmosféra filmu je pro některé diváky přehnaně dojemná a osočují tvůrce z „*citového vydírání přes děti*“. V některých komentářích je spíše, než nesouhlas se Sametovou revolucí patrné zklamání z dalšího vývoje: „*Těžko se hodnotí takový film s odstupem let, kdy ideály, za něž někteří cinkali klíči, vzaly za své.*“

Coby tvůrci filmu jsou opět nejvíce oceňováni dětský herec Andrej Chamilon a duo otec a syn Svěrákovi. Na poslední dva jmenované ovšem zároveň padá i největší kritika, ať už se jedná o výše zmíněné obviňování z účelné kalkulace, nebo například divákům nesedí pro Svěráky typický styl. I mezi diváky je chválena kamera Vladimíra Smutného. Mezi dalšími častěji se objevujícími jmény herců můžeme najít například Ondřeje Vetchého, Miroslava Táborského, Reginu Rázlovou či Stellu Zázvorkovou. Další diváky nejvíce zmiňované oblíbené filmové scény je stejně jako v případě kritiků moment, kdy Kolja s Loukou přechází přes přechod, dále pak například výslech Louky na policejní stanici, či závěrečná scéna, kdy Louka po Sametové revoluci sleduje odlétající letadlo s Koljou.

Mezi starší a aktuálnější baterií diváckých komentářů se mi podařilo vyzorovat pouze malé rozdíly. U starších komentářů se častěji objevují vzpomínky na zážitky z kina, „*Poprvé a zatím naposledy co jsem v kině zažil „standing ovation“.* Hrdě, vlastenecky a pln dojmů jsem se oddaně přidal. Bravo, pánové Svěrákové!“ Mezi aktuálnějšími komentáři se lze zase více setkat s názory, že *Kolja (1996)* byl skvělý film své doby, ale některé prvky (viz cinkání klíči)

v porovnání s dneškem poněkud zestárly. Určitá část diváků, která psala recenze k filmu v poslední době, se cítí být přesyceni množstvím českých filmů odehrávajících se za minulého režimu, tudíž je ani *Kolja (1996)* tolik nezaujal. Posledním posunem vnímání, který se mi podařilo vyzorovat, ale s tématem mého výzkumu vyloženě nesouvisí, je fakt, že mezi diváckými reakcemi z posledních čtyř let se objevilo několik komentářů kritizujících postavu Františka Louky za údajný sexismus, přičemž mezi oddělenou skupinou recenzí staršího data se tento názor vůbec neobjevil.

Něžné Vlny (2013)

Něžné vlny (2013) měly v kinech přibližně podobný úspěch jako *Corpus Delicti (1991)* - celková návštěvnost byla 244 725 diváků (Kinomaniak.cz). Na ČSFD si film drží lehce nadprůměrné hodnocení 62 %. Toto číslo se poměrně shoduje s průměrným kritickým hodnocením, které podle dat dostupných na serveru Kinomaniak.cz dosahuje 60 %.

Avšak při procházení konkrétních odborných recenzí jsem identifikovala poměrně dost aspektů, které jsou kritiky *Něžným vlnám (2013)* vyčítány. V první řadě se zde znovu objevuje fenomén přesycení českého diváka (i z řad kritiků) filmy zasazených do období minulého režimu. Autorovi scénáře i režie Jiřímu Vejdělkovi je vyčítána neoriginalita, případně inspirace úspěšnějšími filmovými tituly: „*Potíž tkví v tom, že Vejdělkova výprava do vlastní paměti není zdaleka první svého druhu. A pohříchu se podobá těm nejznámějším i nejmilovanějším. Takže divák v Něžných vlnách najde velký kus Báječných let pod psa, počínaje mamincinými ambicemi vkládanými do syna a konče tatínkovým záchvatem apatie, dále otisk Pelíšků, stopu Obecné školy, a dokonce prvek sousedské hřbitovní selanky z Vesničko má středisková. Jako by vybrané motivy z děl svých předchůdců režisér upravil, přetočil a sestříhal*“ (Spáčilová 2014).

Aspektem filmu podílejícím se na kulturní paměti národa, který kritici ve většině chválí, jsou rekvizity poměrně věrohodně odrážející historické reálie doby. Lze tedy říct, že očima kritiků se divák s filmem dokáže po dobře ztotožnit pomocí zde ukazovaných vizuálních symbolů oživujících vzpomínky na minulý režim. „*Nicméně pořád máme co do činění s filmem, jenž přesně zasahuje svou cílovou skupinu – tentokrát nostalgiky, kteří minulost vnímají skrze fetišistický vztah k objektům. „Podívej, tuhle teplákovku jsem měl taky a ty dečky na stěně –*

moje máma to taky nepochopitelně milovala! No jo, takhle to tehdy fakt vypadalo...“ (Fila 2014).

Způsob, jakým je ve filmu reprezentovaná Sametová revoluce, vyvolává u kritiků silné a často vzájemně rozporuplné reakce. Velká většina se však shodne v tom, že prolog, kde bylo celé vyvrcholení pointy naznačeno poprvé, je zbytečně zdlouhavá a poměrně zbytečná součást filmu, protože Sametová revoluce, na niž úvod diváka láká, proběhne až v posledních přibližně patnácti minutách. Kritici se také ve větší míře shodnou v tom, že Jiřího Vejdělka oceňují za odvalu svým filmovým ztvárněním „znesvětit“ obraz Sametové revoluce. Z toho lze vyvodit, že Sametová revoluce s odstupem téměř čtvrt století není mezi kritickou veřejností bezpodmínečně vnímána jako jakýsi nedotknutelný národní symbol.

Ovšem na konkrétní Vejdělkovo provedení se již názory různí. Část recenzentů finále na Národní třídě chválí, například jako: „*nejoriginálnější, nejvtipnější i nejněžnější ze všech spikleneckých teorií o pádu komunismu*“ (Spáčilová 2013), jiní jeho potenciál naopak považují za odbytý a nevyužitý: „*Mám problém s tím, že celá tato sekvence je neuvěřitelně diletantsky napsaná i natočená a nedává jakýkoliv smysl v jakémkoliv druhu snové magické reality*“ (Fuka 2019). Další skupina kritiků se sice dle svých slov nestaví proti přetváření obrazu Sametové revoluce jako takovému, ale koncept, že ji spustil náctiletý kluk, který se místo o politiku zajímal o romantickou schůzku se svou vyvolenou, jim přijde trapné, nedůstojné či přímo rozporující se skutečnými ideály, které jsou s revolucí spojené.

Filmu dále bývá vyčítána nejčastěji slabá dějová linka, roztržštěnost příběhu na jednotlivé epizodní scény, které podle kritiků děj nikam neposouvají, „... *všechny ty podzápletky byly jen izolované minipříběhy, které spolu navzájem nijak nesouvisí (klidně by se každá z nich mohla přihodit úplně jiným postavám) a souviset nezačnou*“ (Fuka 2019). Dalším často kritizovaným aspektem filmu je také očima kritiků plochá vztahová dynamika mužských a ženských postav, přičemž má Vejdělek podle kritiků snahu, „*vykreslit svět tak, že muži jsou křehká a zranitelná stvoření, jimž ženy musí neustále pomáhat, ustupovat jim a mít s nimi trpělivost, ať jsou jacíkoli*“ (Fila 2014). Fila (2014) v tomto směru dále kritizuje nedostatečnou hloubku ženských postav: „*Jejich veškerá identita vychází z toho, že se mužům nabízejí jako objekty pro potěchu oka.*“ Tento jev se v podstatě odrazil během analýzy diváckých komentářů, kde nezanedbatelný počet diskutujících během hodnocení filmového obsazení u žen (například Lucie Šteflové) vyzdvihoval v první řadě jejich půvab, než že by je

oslovil například jejich herecký výkon. „*Film o lásce k zrzákám nemůže být špatný. (A mám pocit, že Vejdělek je z podobně ouchylného ražení, jako moje maličkost).*“

Mezi aspekty, které jsou naopak nejčastěji vyzdvihovány, patří kamera Vladimíra Smutného, exteriérové záběry v přírodě a většina hereckého obsazení, kterému vévodí především Hynek Čermák a Táňa Pauhufová představující rodiče hlavního hrdiny. V podstatě jednomyslnou kritiku však sklídl starší představitel hlavního hrdiny Pavel Cejnar: „*Robert Cejnar je zcela bez charisma a jiskry, což je u hlavního hrdiny, jehož osudy máme sledovat celý film, na pováženou*“ (Podskalská 2014).

Moment, který kritici jednomyslně chválí, protože přenáší film zajímavým způsobem do roviny magického realismu, je scéna, kdy pod sukni zrzavé dívky vběhne bílá myš, a když se znovu objeví na kameře, je náhle také zrzavá. Naopak kritizovaná je scéna, kdy rodina hlavního hrdiny zpracovává v lese nasbírané obrovské houby, které mají odkazovat na výbuch Černobylu, který se však ve skutečnosti stal o tři roky dříve, než uvádí film.

Divácké komentáře jsem se stejně jako v případě Kolji pokoušela rozdělit na dvě skupiny podle jejich stáří, avšak mezi těmito dvěma skupinami jsem nezaznamenala prakticky žádné podstatné rozdíly, tudíž jsem se výsledná zjištění rozhodla ve své práci interpretovat dohromady jako jeden celek. Domnívám se, že od přelomu let 2013/2014, kdy se *Něžné vlny (2013)* poprvé objevily v kinech, pravděpodobně zatím nevznikl dostatečný časový odstup k tomu, aby se vnímání filmu diváky stihlo nějak zásadně změnit.

Názory diváků jsou velmi podobné těm odborným. Příznivci *Něžné vlny (2013)* nejčastěji označují za „*milou nenáročnou oddechovku*“, naproti tomu kritici film obvykle hodnotí coby nudný, nezajímavý a průměrný. Diváci kritizující film často podobně jako odborní recenzenti odkazují na slabý děj a neprovázanost epizodních scén se zbytkem příběhu. Diváci také během popisování filmu často používají slovní hříčky a hodnotí ho jako něžný. Něžné momenty, především milostná zápleтка mezi hlavní dvojicí filmu ovšem jinou (méně početnou) skupinu diváků nezaujaly a *Něžné vlny (2013)* označují za film „*pro pubertáky*“.

Většina diváků vyjadřujících se k tomuto tématu hodnotí pozitivně, že se ve filmu objevilo zobrazení Sametové revoluce. Zároveň se zde však objevila i poměrně početná skupina diváků, kteří zastupovali onu skupinu přesycenou tématem života za minulého režimu: „...

další film z doby, kdy nám ještě vládl bolševik. Jako by se Češi z této tematiky neuměli vymanit a natočit také něco jiného“. Poměrně rozpolceny byly divácké názory i v ohledu samotného Vejdělkova provedení finální scény na Národní třídě. Většina komentujících vtipný nádech uvítala, „*Konečně se můžu smát i 17. listopadu...*“ Ovšem stejně tak se tu objevuje celkem početná skupina, která Vejdělkovo znázornění Sametové revoluce (popřípadě i tehdejší doby) považuje za povrchní a neuctivé klišé: „*Bohužel za závěr, kterému chyběla troška úcty a přišel mi jako trapnost nad trapnost, nemůžu dát víc jak dvě hvězdy“.*

Jedním z nejpozitivněji hodnocených faktorů, byla humorná stránka filmu. Konkrétně v tomto ohledu bývá nejčastěji zmiňována scéna, kdy Hynek Čermák, coby otec hlavního hrdiny štípá dříví. Mnohokrát zmiňovaná byla i scéna s přerostlými houbami, která poměrně rovnoměrně rozdělila diváky na skupinu, která ji viděla jako vtipnou, a druhou skupinu, které přišla velikost hub násilně přehnaná a nereálná, což kazí jinak poměrně věrohodnou dobovou atmosféru filmu.

Něžné vlny bývají v diváckých komentářích nejčastěji přirovnávány ke zfilmovaným dílům Michala Viewegha. Buď recenzentům v dobrém slova smyslu povedeným humorem připomíná *Účastníky zájezdu (2006)*, nebo Vejdělkovi naopak vytykají přílišnou podobu s *Báječnými léty pod psa (1997)*.

Z hereckého obsazení bývají nejvíce vyzdvihováni představitelé rodičů hlavního hrdiny Hynek Čermák a Táňa Pauhofová. Dále se často objevuje i jméno Jana Budaře či Jana Hartla. Velká většina diváků ale podobně jako u odborných recenzentů tvrdě kritizuje herecký výkon Roberta Cejnara. Přestože je Jiřímu Vejdělkovi mnoho věcí vytýkáno, jeho jméno se zároveň velmi často objevuje mezi pochvalnými komentáři: „*Vejdělek mě prostě baví. A opět nezklamal! Nic na plat, je to estét a má smysl pro humor“.* Dále bývá velmi pozitivně hodnocen kameramanský um Vladimíra Smutného, především pak malebné záběry exteriérů. Mezi kritizovanými technickými stránkami filmu se naopak často objevuje údajně kýčovitý opakující se hudební motiv.

Analytické shrnutí

Filmoví i laičtí kritici většinou pozitivně reagují na filmy, které Sametovou revoluci znázorňují bez přehnaného patosu, klišé, hrdinství, plakátových sdělení. Dobře přijímanými

atributy bývá naopak lidský pohled s nadhledem, případně i s humorem, avšak tak výrazný zásah do dějin, jakého se odvážil Jiří Vejdělek v *Něžných vlnách* (2013), je i v dnešní době poněkud kontroverzní a vzbuzuje rozporuplné emoce jak u odborné, tak divácké veřejnosti.

Diváci i kritici pozitivněji hodnotí filmová zpracování s jednoznačnou a dobře srozumitelnou dějovou linkou. Pokud se film snaží o reprezentaci minulosti pomocí rozdrobení příběhu na určité epizodní scény, často se setkají s kritikou, že jednotlivé dějové linky mezi sebou nejsou dostatečně provázané.

Na obou stranách je pozitivně hodnoceno, pokud se kritici, případně diváci dokáží s filmovým ztvárněním minulosti určitým způsobem ztotožnit, ať už se jedná spíše o postavy a kritický pohled na společnost znázorněný ve snímku *Corpus Delicti* (1991), nebo různé symbolické atributy, které si diváci pamatují z dob svého mládí (oblečení, účesy, předměty...) Pokud naopak film historicky věrné zobrazení v nějakém ohledu poruší, obvykle mu to bývá vytýkáno (například ztvárnění hlavního hrdiny *Něžných vln* Pavlem Cejnarem divákům i kritikům po vizuální stránce připomíná spíše populárního zpěváka Justina Biebra než reálnou postavu z osmdesátých let).

S tímto jevem souvisí další vypozerovaný fakt, a to, že česká veřejnost pozitivně reaguje, když cítí, že pro film reprezentující národní historii, je právě ona je cílovou skupinou. Pokud určité aspekty filmu stylem příliš připomíná například typickou hollywoodskou kinematografii, setkává se to s kritikou. Zároveň však ale kritici i diváci nejlépe hodnotí originální filmová zpracování, pokud jim připadá, že určitý motiv již znají z jiného filmového zpracování, setkává se to s kritikou.

Při porovnání diváckých názorů na jednotlivé filmy se mi nepodařilo identifikovat žádný opravdu významný posun. Obecně však můžeme říct, že přestože Sametová revoluce je paradoxně v rámci českých filmů poměrně zřídka zobrazovaný motiv (Spáčilová 2016), u Českých diváků se v současné době objevuje syndrom přesycení filmy, jejichž děj se odehrává za minulého režimu.

5. Komparace filmových obrazů přelomových národních událostí

V této závěrečné kapitole jsem se znovu vrátila ke studii Ireny Řehořové *Kulturní paměť a film: Jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě* (Řehořová 2018) a k práci Viktorie Patové *Re-reprezentace srpna 1968 v české filmové tvorbě* (Patová 2019) a pokusila jsem se výsledky těchto dvou autorek porovnat se svými vlastními zjištěními, případně identifikovat určité styčné plochy. Výzkum Patové (2019) se stejně jako ten můj zaměřuje výhradně na polistopadovou filmovou tvorbu, rozhodla jsem se tedy u studie provedené Řehořovou (2018) soustředit primárně také na toto období, protože zkoumaná předlistopadová filmová zpracování vznikala za velmi odlišných ideologických podmínek.

Zatímco Sametová revoluce bývá považována za okamžik vítězství a v diskurzu české společnosti je hodnocena ve velmi pozitivním duchu (Červenka 2019: 1-2), poválečný odsun Němců a okupace Československa vojsky Varšavské smlouvy se řadí naopak mezi „temné“ etapy české národní minulosti (Řehořová 2018: 16) (Patová 2019: 23-24). Předpokládám, že z tohoto důvodu se u filmové reprezentace těchto dvou témat mnohem méně objevuje prvek zlehčování či snahy zobrazit danou situaci s humorem. Přestože i filmová zpracování zobrazující okupaci 1968 a poválečný odsun Němců na minulost ve většině případů nahlíží skrz osudy běžných lidí, ze závěrů obou autorek jsem vyzorovala, že se zde v porovnání s výsledky mého výzkumu objevuje větší důraz na politizování a snaha ukázat tragickou či kontroverzní stránku situace (Řehořová 2018: 176-182) (Patová 2019: 59-61).

Zatímco hlavní postavy v mém výzkumu se do dění okolo Sametové revoluce ve většině případů příliš aktivně nezapojují, u postav v Patovou zkoumaných filmových zpracováních reprezentujících okupaci 1968 se často objevuje větší politizace či ideologický podtext – například ve filmu *Jan Palach* (2018) je přímo hlavním hrdinou významná historická postava, nebo třeba ve filmu *Anglické jahody* (2008) vidíme otce hlavního hrdiny se aktivně pouštět do rozličných odbojových činností (Patová 2019: 41). Velmi podobný jev můžeme sledovat i u polistopadového filmového zobrazení odsunu Němců *Habermannův mlýn* (2010), kde hlavní postava mlynář August Habermann symbolizuje tu část obyvatelstva, kterou odsun Němců nejtvrději zasáhl a tyto události se ho tedy přímo dotýkají (Řehořová 2018: 119).

Do kontrastu s tím si však můžeme postavit závěrečné zjištění Patové, kdy z jejího výzkumu vyplynulo, že filmoví diváci i kritici ze všech filmových zpracování zdaleka nejpozitivněji

hodnotí *Pelišky (1999)*, které přitom tvoří určitou výjimku, protože v porovnání s ostatními filmy se zde objevuje silnější důraz na zobrazení života běžných lidí dané doby než určitá národní dimenze pohledu na okupaci (Patová 2019: 59-61). Průběh okupace samotné je ve filmu zobrazen velmi nekonkrétně, pouze pomocí stínů symbolizujících ruské vojáky a hlavní postavy filmu spadají do tak zvané mlčící většiny, což znamená, že se do událostí okupace nijak aktivně nezapojují. Ve filmu *Pelišky (1999)* se navíc v porovnání s dalšími zkoumanými silněji prosazuje humorná složka (Patová 2019: 50-51). Toto schéma je velice podobné způsobu, jakým je (s výjimkou raných devadesátých let) konstruován filmový obraz Sametové revoluce. Lze tedy říci, že česká veřejnost se v obecném měřítku nejkladněji staví k těm filmovým zpracováním, s kterými se skrze své vlastní vzpomínky dokáže ztotožnit, a které zobrazují historické události, jež jsou součástí kolektivní paměti národa, lidským pohledem, bez přehnaného patosu.

Jedno z dílčích zjištění mého výzkumu je, že filmová zpracování mnohem záporněji znázorňují postavy československého původu symbolizující minulý režim než například na našem území působící ruské vojáky. Jev, kdy cizinci – „nepřátelé“, v tomto případě Němci a Rusové bývají ve filmu zobrazení leckdy v méně negativním světle než Čechoslováci, se objevuje jak v patovou zkoumaných filmech zobrazujících okupaci 1968, kde se toto nejsilněji projevuje u filmu *Anglické jahody (2008)* (Patová 2019: 59), tak v polistopadovém ztvárnění odsunu Němců *Habermannův mlýn (2010)* (Řehořová 2018: 178). Z tohoto můžeme vyvodit, že česká polistopadová kulturní paměť přenášená nedokumentárními filmy se nezdaráhá zabrousit do určitých, v některých případech kontroverzně přijímaných pohledů na dané historické události a často se zde objevuje prvek přijetí vlastní odpovědnosti.

Závěr

V závěru své bakalářské práce se pokusím reflektovat celková zjištění, jež mi výzkum přinesl, a nalézt tak odpovědi na v metodologické části práce stanovené výzkumné otázky.

Jakou formou je Sametová revoluce zobrazována v rámci českého filmu?

Tuto otázku jsem zkoumala především skrz dimenzi *prostor filmového díla* s doplněním o proměnnou *viditelné/neviditelné*. Při svém výzkumu jsem došla k následujícím poznatkům.

Filmy minulost reflektují skrze tak zvané malé dějiny. Na politické události se dívají skrze osudy hlavních postav, které ani v jednom případě nejsou politicky angažované, součástí tak zvané mlčící většiny. Ve filmech jsou tedy zobrazovány především ty aspekty předlistopadového a polistopadového života, které ovlivňují životy běžných lidí. Když tento koncept malých dějin vztáhneme k teorii kolektivní paměti, lze říci, že mnou zkoumané filmy na Sametovou revoluci nahlíží optikou spíše rodinné či individuální paměti než z pohledu nějakých velkých národních dějin. Události Sametové revoluce jsou ve filmových zpracováních zpravidla portrétovány značně nekonkrétně, bez významných osobností a politické dění bývá i určitým způsobem upozaděno za životním příběhem hlavních hrdinů, kterými jsou ve všech případech běžné rodiny, či můžeme říci domácnosti.

Komunistický režim, bývá portrétovaný jako cosi negativního či omezujícího. V porovnání s poměrně vlídným zobrazením na území ČSSR působících ruských vojáků bývá akcent na negativní zobrazení patrný především u československých postav reprezentujících komunistický režim. Naproti tomu však nedochází ani k vyzdvihování disentu, případně politického odboje.

Všechny mnou zkoumané filmy z části spadají pod žánr drama. Minulost, po případě Sametová revoluce je reflektována jak verbálními, tak neverbálními prostředky. Mezi verbální prostředky můžeme zahrnout typicky dialogy mezi postavami či například provolávání určitých pro Sametovou revoluci symbolizujících hesel. Neverbálně filmy pracují se zpravidla s určitými symboly, které mimo jiné odkazují na minulý režim, nebo například s nevyřčenými emocemi postav. Všechny tři filmy také využívají prvek zpravodajství, skrz které se hlavní

postavy filmu dozvídají aktuální politické novinky. Jazykové a hudební prvky ve filmech často nesou ideologický podtext.

Jakou podobu interpretace obrazu Sametové revoluce divákovi jednotlivá filmová zpracování předkládají a dochází v tomto ohledu k nějakému posunu či vývoji?

Na tuto otázku odpovídám především na základě výzkumu *společensko-historického prostoru* s akcentem na proměnou *kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce*.

Filmová zpracování raných devadesátých let, v mém výzkumu reprezentovaná filmem *Corpus Delicti (1991)* se často stavěly proti dominantním výrazovým rámcům své doby. Zatímco zpravodajská média o Sametové revoluci referovala převážně s opatrností, tehdejší filmová tvorba zobrazovala do určité míry kontroverzní pohled na situaci a nebála se kritiky polistopadového vývoje i tehdejších společenských poměrů.

V druhé polovině devadesátých let začal ve filmech převažovat prvek spíše milého, nostalgického vzpomínání, což, jak se v mém výzkumu ukázalo, v podstatě přetrvává až do dnes. Sametová revoluce v těchto pozdějších obdobích bývá vykreslována coby pozitivní změna. Absence zobrazení významných politických figur Sametové revoluce nahrává binární interpretaci „my“ – obyčejní lidé versus „oni“ – komunisté.

S odstupem času v rámci dominantních interpretačních rámců sílí pozice určitých mystifikačních prvků. Tento jev můžeme pozorovat na alternativním komediálním ztvárnění Sametové revoluce ve filmu *Něžné vlny (2013)*, které působí kontroverzně zase v tom směru, že se tuto historickou událost „odvážilo“ v podstatě zesměšnit.

Můžeme tedy zkonstatovat, že k proměnám způsobu, jakým je Sametová revoluce reprezentována v české filmové tvorbě, skutečně dochází.

Jaké recepte se filmovým ztvárněním Sametové revoluce dostalo u odborné i divácké veřejnosti?

Jak divácká, tak kritická veřejnost je nejvíce nakloněna těm filmovým interpretacím Sametové revoluce, které ji zobrazují lidským, leckdy odlehčeným pohledem, bez přehnaných klišé,

patosu a důrazu na prvek hrdinství. Ovšem humorné přepsání národní historie, které ukázal film *Něžné vlny* (2013), stále vzbuzuje kontroverze a silné protichůdné reakce.

Diváci i kritici oceňují, pokud se ve filmu objevují aspekty, které se ztotožňují s jejich vlastní pamětí. V tomto ohledu se nejčastěji jedná o takové faktory jako ztotožnění se s postavami či atmosférou doby, konkrétními historickými reálii v podobě různých předmětů či symbolů, ale zároveň podání příběhu typicky českým způsobem bez “hollywoodských” příkras, které se českému divákovi mohou zdát cizí. Čeští diváci pozitivně hodnotí, pokud cítí, že film pro zobrazující jejich národní historii je cílovou skupinou právě české, nikoliv „světové” publikum.

Ve vztahu diváků k jednotlivým filmům jsem při svém výzkumu nezaznamenala žádnou výraznou změnu. V posledních letech však mezi diváky sílí syndrom přesycení filmy odehrávajícími se za minulého režimu.

Když se nyní na závěr zamyslím nad tím, jak bych ve svém výzkumu potenciálně mohla pokračovat, napadá mě v první řadě zahrnout do své práce více filmů, což by mi umožnilo postihnout komplexnější pohled na obraz Sametové revoluce a jeho proměny v rámci české filmové tvorby. Dále přichází v úvahu možnost českou filmovou tvorbu i v dalších letech nadále sledovat a pokračovat v již započatém výzkumu také v nadcházejících dekadách. Také se zde nabízí možnost provést srovnání české hrané filmové tvorby a dokumentárních filmů pojednávajících o Sametové revoluci, například s dokumentem *Z deníku Ivany A.* (2014) režiséra Karla Strachoty, který, podobně jako mnou zkoumané filmy reflektuje Sametovou revoluci z pohledu „obyčejné dívky”, avšak dokumentárním způsobem.

Summary

The purpose of my Bachelor's thesis was to examine the portrayal of the Velvet Revolution within the Czech cinematography from the point of view of the theory of collective memory. In particular I carefully chose to examine three non-documentary movies *Corpus delicti* (1991), *Kolya* (1996) and *Tender Waves* (2013), because each of them represents a different era of the Czech national history. To reach my goal I used a quantitative content analysis. I examined the movies through six categories originally developed by Irena Řehořová.

I examined my first research question: *What form is used to portray events of the Velvet revolution within the Czech cinematography?* mostly through the main category of film space. I came to a conclusion that the examined movies reflect history mostly through the lives of main characters who often are not much interested in politics, so the movies usually show the political events only if they directly or indirectly affect the lives of the regular people. The Velvet Revolution itself is represented in the movie in both verbal and non-verbal way. The latter is represented for example by the usage of symbols connected with the historical event. In all the three movies the aspect of news programmes is used as a source of information especially when it comes to politics. The characters representing the communistic regime (mostly those of the Czechoslovakian ethnicity) are usually portrayed in the bad light, but on the other hand the opposition forces aren't worshipped in the movies.

My second research question was: *In what way are the events of the Velvet Revolution interpreted in the movies and does the perspective change over time?* I examined it mostly through the main category the social-historical space. I found out that the early 90's movies often tend to be provocative and show the problematic sides of the revolution and its inheritance. However, as the time passed during the late 90's the movies started portray the past in a kinder and more nostalgic way. The Velvet Revolution is perceived as a conflict between regular people (the movies usually do not show any important political figures) and the communists. *Tender Waves* (2013) was filmed almost 25 years after the Velvet Revolution and in this particular movie we can clearly see an aspect of mystification connected to a controversial comedic portrayal of the revolution. So yes – the perspective of how the Velvet Revolution is represented in the movies does change over time.

The last research question I used was: *How did the public and the movie critics react to portrayal of the Velvet revolution shown by these movies?* In this case I examined the main category reception space. In conclusion the public and the critics reacted in the most positive way to the movies which portrayed the Velvet Revolution in a humanized way without over-using of the typical clichés. Both parties also appreciate if the films show aspects of the past they can identify themselves with. These aspects are for example the overall historical accuracy or things and symbols the viewers remember. The viewers also rate better those movies which aren't "too Hollywood" and somehow match the Czech spirit. The public's view on the examined movies has not really changed over time, but in the recent years the Czech public seems to lose its interest in the aspect of the past regime because they consider this aspect as over-used within the Czech Cinematography.

Seznam zdrojů

- ASSMANN, Jan. Communicative and Cultural Memory. *The theoretical foundations of Hungarian 'lieux de mémoire' studies: (Loci Memoriae Hungaricae)* [online]. 2013, 36-43 [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/3860/1/Assmann_Communicative_and_Cultural_2013.pdf
- BEDNÁŘOVÁ, Šárka. „Film má dýchat tepem tvůrců,“ říká Irena Pavlásková. *ČT24: Před půlnocí* [online]. 2011 [cit. 2020-05-04]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/archiv/1243340-film-ma-dychat-tepem-tvurcu-rika-irena-pavlaskova>
- BERG, Lucie. (2016): Národně laděná paměť jako předmět historického bádání. *Biograf*, (63-64): 15 odst. Dostupné na adrese <http://www.biograf.org/clanek.html?clanek=6312> [naposledy navštíveno 13. 04. 20]
- BURKE, Peter. *Variety kulturních dějin*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2006. ISBN 80-7325-081-0. Dostupné také z: <https://kramerius-vs.nkp.cz/uuid/uuid:a760d140-39a4-11e8-a7aa-005056825209>
- CAPPELLETTO, Francesca. (2003): *Long-Term Memory of Extreme Events: From Autobiography To History*. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9(2):241-260. DOI: 10.1111/1467- 9655.00148
- ČERVENKA, Jan. Třicet let od sametové revoluce z pohledu české veřejnosti. *Centrum pro výzkum veřejného mínění, Sociologický ústav AV ČR, v.v.i.* [online]. 2019 [cit. 2020-04-18]. Dostupné z: https://cvvm.soc.cas.cz/media/com_form2content/documents/c2/a5025/f9/pd191029b.pdf
- EMMERT, František. *Sametová revoluce: kronika pádu komunismu 1989*. Praha: Computer Press, 2009. ISBN 978-80-251-2301-0. Dostupné také z: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:3a51b970-3a18-11e7-8e0f-005056827e52>
- FILA, Kamil, Adam GEBERT, Jiří SUK a Petr ZÍDEK. Vykoupení Hřebejka a Jarchovského. *Lidovky.cz* [online]. 2010 [cit. 2020-04-23]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/noviny/vykoupeni-hrebejka-a-jarchovskeho.A100109_000090_in_noviny_sko
- FILA, Kamil. NĚŽNÉ VLNY NOVÉ NORMALIZAČNÍ KULTURY. *Respekt* [online]. 2014 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/delnici-kultury/nezne-vlny-nove-normalizacni-kultury>
- FOLL, Jan. Sonda o bezčasí a zlu. *Víkend HN: rubrika Televize*. 2002, s. 37.
- FUKA, František. Retro recenze: Něžné vlny - sympatická dobovka od režiséra hitů Účastníci zájezdu a Muži v naději. *Kinobox.cz* [online]. 2019 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/8570-recenze-nezne-vlny>

GREGOR, Jan. RECENZE Něžné vlny čpí jako socialistická zdechlina. *Aktuálně.cz* [online]. 2014 [cit. 2020-04-30]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-filmu-nezne-vlny-od-jirihovejdelka/r~580ae2f0787b11e389b00025900fea04/>

HALBWACHS, Maurice, Gérard NAMER a Marie JAISSON. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009. ISBN 978-80-7419-016-2. Dostupné také z: <https://kramerius-vs.nkp.cz/uuid/uuid:39f2f351-5fed-11e6-9dd6-5ef3fc9ae867>

HROCH, Miroslav in BERG, Lucie. (2016): Národně laděná paměť jako předmět historického bádání. *Biograf*, (63-64): 15 odst. Dostupné na adrese <http://www.biograf.org/clanek.html?clanek=6312> [naposledy navštíveno 13. 04. 20]

JENÍKOVÁ, Eva. Nový český film otce a syna Svěrákových Kolja se nestydí za cit, soucit a dojetí. *Svobodné slovo: rubrika Kultura*. 1996, s. 14.

Kolja - Tržby a návštěvnost. *Kinomaniak.cz* [online]. [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <https://kinomaniak.cz/filmy/kolja>

KŠIŇAN, Albert. Mediální obraz 17. listopadu v českých médiích [online]. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií. Vedoucí práce Jaromír Volek.

KUCHAŘ, Marek. RETRO RECENZE: Kolja – Porevoluční symbol revoluce. *Českokrumlovskýdeník.cz* [online]. 2019 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: https://ceskokrumlovsky.denik.cz/kultura_region/retro-recenze-kolja-porevolucni-symbol-revoluce-20191116.html

MALINA Petr. Čas probuzení. *Studentské listy: nezávislý politický a kulturní čtrnáctideník*. Praha: Lidové noviny, 25.11.1991, 2(24). s. 14. ISSN 0862-6049. Dostupné také z: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:8b62abe0-5e7d-11e4-8fe2-5ef3fc9bb22f>

MÍŠKOVÁ, Věra. Přes mrtvolu k listopadu. *Rudé právo: rubrika Kultura*. 1991, s. 4.

MÍŠKOVÁ, Věra. Svěrákův Kolja dojal i obchodníky. *Právo: rubrika Kultura*. 1996, s. 9.

MARKUPOVÁ, Jana Wohlmuth, et al. Sametová zkušenost. *Soudobé Dějiny*, 2019, 26.2-3: 257-287.

MAYER, Françoise. *Češi a jejich komunismus: paměť a politická identita*. Praha: Argo, 2009. ISBN 978-80-257-0151-5. Dostupné také z: <https://kramerius-vs.nkp.cz/uuid/uuid:3dd2df70-2cb9-11e5-8b04-5ef3fc9bb22f>

NAŠE RECENZE Český úspěch: Kolja. *Sokolovský deník*. 1997, s. 10.

Něžné vlny - Tržby a návštěvnost. *Kinomaniak.cz* [online]. [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: <https://kinomaniak.cz/filmy/nezne-vlny>

NOVOTNÝ, Vladimír. Tklivý příběh s dětským hrdinou. *Lidové noviny: rubrika Kultura*. 1996, s.14.

NEIGER, Motti; MEYERS, Oren; ZANDBERG, Eyal (ed.). *On media memory: Collective memory in a new media age*. Springer, 2011.

NORA, Pierre, MAYER, Françoise, Alban BENSA a Václav HUBINGER, ed. Mezi paměti a historií: problematika míst. *Cahiers du CEFRES* [online]. 2010, (10) [cit. 2020-04-01]. Dostupné z: http://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora_1996_mezi_pameti_historii.pdf

PÁRAL, Sid. KOLJA KOLJA. *Neviditelný pes: filmová příloha* [online]. 1997 [cit. 2020-04-24]. Dostupné z: <http://archiv.neviditelnypes.lidovky.cz/film/kolja/kolja.htm>

PATOVÁ, Viktorie. *Re-prezentace srpna 68 ve filmové tvorbě*. Praha, 2019. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut Sociologie. Katedra Sociologie. Vedoucí diplomové práce Mgr. Barbora Spalová, PhD.

PAVLÁSKOVÁ, Irena. PRAHA OČIMA: filmové režisérky a scenáristky Ireny Pavláskové. *Mladá fronta DNES: rubrika Region Praha*. 1999, s. 2.

PEŇÁS, Jiří. Ekránové sny o sobě samých. *Respekt: rubrika Kultura*. 1996, s. 19.

PILÁT, Tomáš. V rámci festivalu Sametová něha 25 se v Lucerně promítnou filmy o listopadu 1989. *IRozhlas.cz* [online]. 2014 [cit. 2020-04-23]. Dostupné z: https://www.irozhlaz.cz/kultura_film/v-ramci-festivalu-sametova-neha-25-se-v-lucerne-promitnou-filmy-o-listopadu-1989_201411150228_dpihova

PODSKALSKÁ, Jana. Něžné vlny na hodně nudné vodě. *Deník.cz* [online]. 2014 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film/nezne-vlny-na-hodne-nudne-vode-20140109.html>

PODSKALSKÁ, Jana. U nás se o všem mluvilo otevřeně. *Sokolovský deník: rubrika Kultura*. 2009, s. 12.

PÝCHA, Čeněk, et al. Místa paměti v digitálním prostředí. *Historie–Otázky–Problémy*, 2018, 10.1: 32-45.

REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-7178-926-7.
ROSE, G. (2001): *Visual methodologies: An introduction to interpreting visual objects*. London: SAGE.

ROSE, Gillian, 2001. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. Thousand Oaks, Calif.: Sage. ISBN 076196665X.

ROSENSTONE, R. (2001): *The Historical Film: Looking at Past in Postliterate Age*. In. Landy, M.(ed): *The Historical Film. History and Memory in Media*. London: The Athlone Press.

ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: Jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN:978-80-741-9268-5.

Sonda do totalitního bezčasí a pokrytectví. *Metro: rubrika Tv a rozhlas*. 2001, s. 14.

SPÁČILOVÁ, Mirka a Boris DOČEKAL. Na Oscara jsem nemyslel. *Magazín Mladé fronty DNES: rubrika Film*. 1997, s. 10.

SPÁČILOVÁ, Mirka. Hezký český Kolja se netají tím, že se chce líbit. *Mladá fronta DNES: rubrika Kultura*. 1996, s. 19.

SPÁČILOVÁ, Mirka. Jedna komedie za celé roky. Proč netočíme o 17. listopadu 1989. *IDNES.cz* [online]. [cit. 2020-03-20]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/glosa-filmy-17-listopad.A161116_145254_filmvideo_spm

SPÁČILOVÁ, Mirka. Otce a syna Svěrákovy jejich Kolja dojíká. *Mladá fronta DNES: rubrika Kultura*. 1996, s. 18.

SPÁČILOVÁ, Mirka. RECENZE: Vypointované Něžné vlny aneb proč je důležité mítí Vejdělka. *IDnes.cz* [online]. 2014 [cit. 2020-04-25]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/recenze-nezne-vlny.A140104_185600_filmvideo_ts

SPÁČILOVÁ, Mirka. Svět podle Jany: Corpus Delicti- Premiéra filmové polemiky. *Lidové noviny: založeny 1893 - obnoveny 1988: [Vydání Praha]*. Praha: Lidové noviny, 19.11.1991, 4(270). s. 8. ISSN 0862-5921. Dostupné také z: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:1720d6a0-8eab-11e8-bb44-5ef3fc9ae867>

STEJSKAL, Tomáš. Jak se filmoval Listopad těsně po Listopadu: Sloupek. *Hospodářské noviny: rubrika Panorama*. 2019, s. 11.

STRNADEL, Petr, Zdeněk JENÍK a Vladimír VOCELKA. *Revoluce objektivem: Krnované 1989-1990*. Krnov: Petr Strnadel, 2009. ISBN 978-80-86388-77-9. Dostupné také z: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:34227060-2aa9-11e5-b44d-005056827e51>

ŠUBRT, Jiří a Štěpánka PFEIFEROVÁ. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. *Sociologický výzkum historického vědomí obyvatel České republiky* [online]. 2010 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://historicalsociology.cuni.cz/HS-31-version1-2subrt.pdf>

TULAJDANOVÁ, Oxana. Nestydte se za slzy, očistí vaši duši. *Lidové noviny: rubrika Kultura*. 1996, s. 11.

VÝBORNÁ, Lucie. Jiří Vejdělek o Něžných vlnách: Po necudných Ženách v pokušení jsem natočil přístupný film. *Český rozhlas* [online]. 2014 [cit. 2020-05-01]. Dostupné z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/jiri-vejdelek-o-neznych-vlnach-po-necudnych-zenach-v-pokuseni-jsem-natocil-6222291>

WELZER, Harald, Sabine MOLLER a Karoline TSCHUGGNALL. *"Můj děda nebyl nácek": nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010. ISBN 978-80-257-0228-4. Dostupné také z: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:c5a27020-a22b-11e7-920d-005056827e51>

Zkoumané filmy

Corpus Delicti [film]. Režie Irena PAVLÁSKOVÁ. ČSR: Bontonfilm, 1991. Délka 97 minut.

Kolja [film]. Režie Jan SVĚRÁK. ČSR: Space Films, 1996. Délka 105 minut.

Něžné vlny [film]. Režie Jiří VEJDĚLEK. ČR: Falcon, 2013. Délka 96 minut.

Československá filmová databáze

Česko-slovenská filmová databáze (ČSFD). *www.csfd.cz* [online databáze], [cit. 2020-05-20].

Dostupné z: <https://www.csfd.cz/>

Teze bakalářské práce

Projekt bakalářské práce

Jméno studenta/studentky: Eliška Peřinová

Název práce v češtině: Proměny v zobrazování Sametové revoluce v rámci české filmové tvorby

Název v anglickém jazyce: Changes in the Portrayal of the Velvet Revolution within the Czech Cinematography

Akademický rok vypsání: 2018/2019

Jazyk práce: Český

Typ práce: Bakalářská

Ústav: Katedra sociologie

Vedoucí: Mgr. Barbora Spalová, Ph.D.

Obor práce: Sociologie a sociální politika

Projekt bakalářské práce

A. Vymezení výzkumného problému

Jako výzkumný problém pro svou bakalářskou práci jsem si určila sledování proměn ve vývoji relací české (československé) společnosti k tématu Sametové revoluce, a to prostřednictvím filmových reprezentací, kde je toto téma znázorněno a začleněno do určitých výkladových rámců.

Filmy jsou specifická kulturní díla, která jsou ovlivněná sociální realitou svého vzniku a do určité míry vyjadřují postoj společnosti v určitém dějinném období. Abych posílila akcent na zjištění postoje české společnosti, budu zkoumat nejen filmy samotné, ale i jejich recepci u divácké a odborné veřejnosti spolu s jejími případnými proměnami. Ve své práci budu zkoumat hrané filmy, ne dokumenty, tudíž se nebudu primárně soustředit na otázku fakticky správného zobrazení historických událostí, ale především to, jakým způsobem, jakými obrazy jsou tyto události ve filmových zpracováních zkonstruovány a jaké přesvědčení, hodnoty a postoje se na vzniku této konstrukce podílely. Tři vybraná filmová zpracování mi zde slouží jako empirická data, jež představují určitá dobová ztvárnění minulosti, která jsou však zároveň ovlivněná i aktuálními společenskými a kulturními podmínkami, jež panovaly v době jejich vzniku.

Ve svém výzkumu bych ráda navázala na dílo *Kulturní paměť a film* od Ireny Řehořové, která tímto způsobem zpracovala měnící se obraz poválečného odsunu Němců v české filmové tvorbě.

B. Cíle práce

Pro svou práci jsem si zvolila celkem dva výzkumné cíle. Jednak je mým objektem zájmu mezi jednotlivými filmy zmapovat odlišnosti ve vytváření filmového obrazu Sametové revoluce a jejich příspěvku k pochopení této historické etapy. Mým druhým záměrem je naznačení souvislostí mezi proměnami v zobrazení tématu a určitými vnějšími faktory (např. ideologickými, kulturně-historickými, společenskými technologickými...) Má očekávání jsou taková, že výsledkem mé práce bude výzkum, který poskytne hlubší pohled na měnící se postoj české veřejnosti k tématu Sametové revoluce v kulturně-historickém kontextu filmových zpracování této události a jejich přijetí.

C. Výzkumné otázky

Jakým způsobem zpracování tématu ovlivňují proměny filmového pole a filmových forem (zejména technologické postupy, výrazové prostředky, pravidla tvorby)?

Jaká jsou hlavní ohniska zájmů jednotlivých filmů (hlavní témata a příběhy)?

Jak je konstruován sociální svět filmu (postavy a jejich vzájemné vztahy)?

Do jakých výkladových rámců je téma zasazeno?

Jaké jsou viditelné/neviditelné aspekty filmového zobrazení?

Jak se ve filmovém zpracování projevuje ideologie a politické požadavky doby?

Jak byl film (v době svého uvedení a v současnosti) přijat českou veřejností?

D. Základní teoretická východiska

Pro mou práci na výzkumu bude klíčová teorie kulturní paměti. Hodlám vycházet především z děl Assmana a Halbwache, ale i z dalších publikací týkající se této teorie a uvedených v seznamu povinné literatury níže. Dále budu využívat teorii pole Pierra Bourdieu, které je rozpracováno v konkrétním vztahu ke kinematografickému poli v díle Řehořové. Mimo

vizuální analýzy filmu, jak ji ve svém díle zpracovala právě Řehořová, se budu dále držet například níže uvedeného Jamese Monaca.

E. Předběžný výzkumný plán

Metodologický plán pro svůj vlastní výzkum plánuji převzít z díla Ireny Řehořové *Kulturní paměť a film*, kde se autorka zabývá vybranými filmovými zpracováními s tematikou odsunu Němců z našeho území po Druhé světové válce.

Po vzoru Řehořové i v mém případě půjde o čistě kvalitativní výzkum, konkrétněji o případovou studii. Zkoumanými subjekty budou tři filmy z české, případně československé distribuce, v nichž se motiv Sametové revoluce objevuje. Jejich výběr jsem podřídila dramaturgii festivalu Sametová něha 25, jenž se v roce 2014 konal v pražské Lucerně na počest dvacátého pátého výročí revoluce. Mimo dokumentárních snímků byla v rámci tohoto festivalu promítána i tři hraná díla, které jsou ve veřejném diskurzu považována za nejvýraznější domácí filmová zpracování tématu Sametové revoluce. Jsou jimi filmy Zkouškové období Zdeňka Trošky z roku 1990, Corpus Delicti Ireny Pavláskové z roku 1991 a Něžné vlny Jiřího Vejdělka z roku 2013. Ačkoliv především první dva zmíněné filmy od sebe na první pohled nedělí příliš velký časový rozestup, vznik každého z kinematografických děl ovlivňovaly jiné vnější podmínky. Troškovo Zkouškové období se začalo natáčet ještě před Sametovou revolucí, která byla do scénáře filmu dosazena až dodatečně. Corpus Delicti vznikl poměrně čerstvě po revoluci, leč již se v něm odráží určitá ztráta ideálů spjatých s revolucí a obavy z dalšího společenského vývoje. Něžné vlny je film natočený téměř čtvrt století po revoluci a s odstupem času události ztvárňuje odlehčenějším způsobem, z pohledu komedie.

Při vizuální analýze se především na kategorie (proměnné) vyplývající z výzkumných otázek, tedy: filmovou formu (dominantní výrazové prostředky a způsob konstrukce), sociální svět filmu (postavy a jejich vzájemné vztahy), témata a příběhy (ohniska zájmu), kulturně-historickou paměť (základní výkladové rámce), ideologie a politické konotace, viditelné a neviditelné aspekty filmového zobrazení.

Mimo filmů samotných budu dále analyzovat i recenze, a to jak divácké, tak profesionální. Jako zdroj těchto recenzí mi poslouží web Československá filmová databáze (ČSFD).

Zkoumat budu nejen recenze samotné, ale dále se pokusím porovnat diváckou a odbornou recepci filmů v době jejich vzniku a dnes. Z čehož lze odvodit další a poslední sledovanou proměnnou- recepcí filmu v době uvedení i v současnosti.

F. Orientační seznam odborné literatury

ASSMAN, Jan. *Communicative and Cultural Memory* [online]. 2011 [cit. 2019-05-17].

Dostupné z: [https://archiv.ub.uni-](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/3860/1/Assmann_Communicative_and_Cultural_2013.pdf)

[heidelberg.de/propylaeumdok/3860/1/Assmann_Communicative_and_Cultural_2013.pdf](https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/3860/1/Assmann_Communicative_and_Cultural_2013.pdf)

CONNERTON, Paul. *How societies remember*. New York: Cambridge University Press, 1989. ISBN:0521249481.

EMMERT, František. *Sametová revoluce: kronika pádu komunismu 1989*. Brno: Computer Press, 2009. Muzeum v knize (Computer Press). ISBN:9788025123010.

HALBWACHS, Maurice, NAMER, Gérard a Marie JAISON, ed. *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2009. Klas (Sociologické nakladatelství). ISBN:978-80-7419-016-2.

LUŽNÝ, Dušan. Kulturní paměť jako koncept sociálních věd. *Studia Philosophica* [online]. 2014, (2, 62), 3-18 [cit. 2019-05-17]. Dostupné z:

https://www.pdcnet.org/studiaphil/content/studiaphil_2014_0061_0002_0003_0018

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN:80-00-01410-6.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. Thousand Oaks, Calif.: Sage, 2001. ISBN:0761966641. Dostupné z:

http://www.miguelangelmartinez.net/IMG/pdf/2001_Rose_Visual_Methodologies_book.pdf

ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: Jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN:978-80-741-9268-5.

ŠUBRT, Jiří a Štěpánka PFEIFEROVÁ. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádán. *Sociologický výzkum historického vědomí obyvatel České republiky* [online]. 2010 [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: <https://historicalsociology.cuni.cz/HS-31-version1-2subrt.pdf>

WELZER, Harald, Sabine MOLLER a Karoline TSCHUGGNALL. *"Můj děda nebyl nácek": nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010. Historické myšlení. ISBN:978-80-257-0228-4.