

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Diplomová práce**

**2018**

**Tereza Šolcová**

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD**

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Zobrazení českého pohraničí v novodobé kinematografii  
a televizi**

Diplomová práce

Autor práce: Bc. Tereza Šolcová  
Studijní program: Mediální a komunikační studia  
Vedoucí práce: prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.  
Rok obhajoby: 2018

## **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: 11. 5. 2018

Tereza Šolcová

## **Bibliografický záznam**

ŠOLCOVÁ, Tereza. *Zobrazení českého pohraničí v novodobé kinematografii a televizi*. Praha, 2018, 96 s. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí práce prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

**Rozsah práce:** 141 573

## **Anotace**

Diplomová práce se zabývá otázkou zobrazení českého pohraničí v české kinematografii po roce 1990. České pohraničí je pro svůj historický vývoj dodnes zajímavou oblastí, přitahující pozornost mnohých historiků i umělců. Práce hledá odpověď na otázku, jak pracuje česká kinematografie s historicky a geograficky danými realitami.

První část práce uvádí do problematiky historického vývoje českého pohraničí a seznamuje čtenáře s jednotlivými klíčovými událostmi, které pohraničí v minulosti formovaly. Následně vysvětluje, jak tyto historické události vyústily do dnešní podoby českého pohraničí.

Druhá část práce se zaměřuje na zkoumání pěti různých filmových děl natočených po roce 1990. Vybranými českými filmy jsou *Až do města Aš*, *Mistři* a *Habermannův mlýn*, k analyzovaným seriálům pak patří *Pustina* a *Přísahám a slibuji*. Filmy jsou analyzovány skrze zvolené výrazové prostředky, kterými jsou lokace a prostředí, herecký projev a postavy, kamera, záběr a střih, osvětlení a zvuková složka.

Cílem práce je potvrdit, nebo vyvrátit hypotézu, že české pohraničí bude v moderní české kinematografii zobrazováno převážně v negativním světle.

## **Annotation**

This master's thesis named *Imagery of Czech Border in Modern Cinematography and in Television* focuses on the issue of the representation of the Czech border region in Czech cinematography after 1990. The Czech border region is still an interesting area for its historical development, attracting the attention of many historians and artists. The thesis seeks to answer the question of how Czech cinematography works with historically and geographically given realities.

The first part of the thesis deals with the issue of the historical development of the Czech border region and introduces the reader to the key events that formed the border in the past. It then explains how these historical events resulted in the present form of the Czech border region.

The second part of the thesis focuses on the exploration of five different films made after 1990. Selected Czech films are *Až do Města Aš* (*Made in Ash*), *Mistři* (*Champions*), *Habermannův mlýn* (*Habermann's Mill*), the analysed series are *Pustina* (*Wasteland*) and

*Přisahám a slibuji (Spondeo ac polliceor)*. Movies are analysed through selected means of expression, such as location and environment, acting and characters, camera, shot and cut, lighting and sound component.

The aim of the thesis is to confirm or rebut the hypothesis that the Czech borderland will be depicted in modern Czech cinematography predominantly in the negative light.

## **Klíčová slova**

Sudety, pohraničí, krajina, bezútěšnost, film, televizní seriál, kinematografie, filmová řeč, výrazové prostředky

## **Keywords**

Sudetenland, borderland, Czech borders, landscape, hopelessness, film, movie, television series, cinematography, film language

## **Title**

Imagery of Czech Border in Modern Cinematography and in Television

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat těm, bez kterých by tato práce nevznikla. Především vedoucímu mé diplomové práce prof. MgA. Martinu Štollovi, Ph.D. za pomoc s uchopením a zpracováním tématu, za jeho ochotu, čas a věcné připomínky.

Dále bych chtěla poděkovat svému příteli, Jakubu Zaťovičovi, za trpělivost a pomoc během psaní práce. Na závěr bych ráda poděkovala své rodině za podporu během celého studia.

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	<b>10</b>
<b>1 ČESKÉ POHRANIČÍ</b> .....	<b>12</b>
<b>2 HISTORICKÝ VÝVOJ ČESKÉHO POHRANIČÍ</b> .....	<b>14</b>
2.1 SITUACE PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE .....	15
2.1.1 <i>Fáze osídlování</i> .....	17
2.1.2 <i>Nálada v pohraničí</i> .....	18
2.1.3 <i>Motivace přistěhovalců</i> .....	20
2.2 PROBLEMATICKÁ SITUACE V SOUČASNÉM POHRANIČÍ .....	21
<b>3 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY</b> .....	<b>25</b>
3.1 DEFINICE VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ FILMU .....	26
3.1.1 <i>Lokace a prostředí</i> .....	28
3.1.2 <i>Žánr a příběh</i> .....	28
3.1.3 <i>Herecký projev a postavy</i> .....	28
3.1.4 <i>Kamera, záběr, střih</i> .....	29
3.1.5 <i>Osvětlení</i> .....	31
3.1.6 <i>Hudba</i> .....	33
<b>4. PUSTINA</b> .....	<b>36</b>
4.1. LOKACE A PROSTŘEDÍ .....	36
4.2. KAMERA, ZÁBĚR, STŘIH .....	39
4.3. HERECKÝ PROJEV A POSTAVY .....	42
4.4. OSVĚTLENÍ .....	43
4.5. HUDBA.....	46
4.6. CELKOVÁ ATMOSFÉRA .....	47
<b>5. AŽ DO MĚSTA AŠ</b> .....	<b>49</b>
5.1. LOKACE A PROSTŘEDÍ .....	49
5.2. KAMERA, ZÁBĚR, STŘIH .....	51
5.3. HERECKÝ PROJEV A POSTAVY .....	52
5.4. HUDBA.....	54
5.5. CELKOVÁ ATMOSFÉRA .....	55
<b>6. HABERMANNŮV MLÝN</b> .....	<b>58</b>
6.1. LOKACE A PROSTŘEDÍ .....	58
6.2. KAMERA, ZÁBĚR A STŘIH .....	59
6.3. HERECKÝ PROJEV A POSTAVY .....	61
6.4. HUDBA.....	63
6.5. CELKOVÁ ATMOSFÉRA .....	63
<b>7. MISTŘI</b> .....	<b>65</b>
7.1. LOKACE A PROSTŘEDÍ .....	65
7.2. KAMERA, ZÁBĚR, STŘIH .....	67
7.3. HERECKÝ PROJEV A POSTAVY .....	69
7.4. HUDBA.....	71



7.5. CELKOVÁ ATMOSFÉRA .....	71
<b>8. PŘÍSAHÁM A SLIBUJI.....</b>	<b>73</b>
8.1. LOKACE A PROSTŘEDÍ .....	73
8.2. KAMERA, ZÁBĚR, STŘIH .....	74
8.3. HERECKÝ PROJEV A POSTAVY .....	74
8.4. HUDBA.....	78
8.5. CELKOVÁ ATMOSFÉRA .....	78
<b>9. KOMPARACE DĚL MEZI SEBOU .....</b>	<b>80</b>
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>84</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>86</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA .....</b>	<b>87</b>
<b>TEZE DIPLOMOVÉ PRÁCE.....</b>	<b>92</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH .....</b>	<b>95</b>

## Úvod

K výběru tématu pro mou diplomovou práci mě inspirovalo shlédnutí dva roky staré, divácky velmi úspěšné minisérie *Pustina* z produkce HBO, odehrávající se ve fiktivní obci blízko státních hranic. Seriál na mě působil velmi věrohodně a intenzivně, a to především z hlediska příběhu a prostředí, do kterého byl zasazen. Vzhledem ke složitému historickému vývoji českého pohraničí jsem byla zvědavá, zda je tento prostor v moderní české kinematografii uchopený stejně jako v seriálu *Pustina*, nebo i opačně – laskavě a s humorem.

Rozhodla jsem se proto prozkoumat, jak a zda vůbec je prostředí českého pohraničí zobrazováno v moderní české kinematografii. Je to totiž právě audiovizuální dílo, které má, díky užitým výrazovým prostředkům, sílu a schopnost v divákovi vyvolat silný emoční zážitek. Vznikající emoční vztah je tak značně versatilní, sledujeme jej jak v návaznosti na prostředí, tak společnost nebo lidské chování. Záleží pouze na tvůrcích, jak využijí prvky filmové řeči; zda se budou snažit v divákovi vyvolat převážně pozitivní, nebo spíše negativní emoce.

Předmětem této diplomové práce je zkoumání výrazových prostředků tří českých filmů a dvou českých seriálů, natočených po roce 1990 (včetně). Vybrané filmy jsou záměrně různorodé, a to z hlediska roku vzniku, i z hlediska tématu, kterým se zabývají. Spojujícím prvkem je prostředí děje (reálná nebo fiktivní města a obce českého pohraničí) a časové rozpětí událostí (nejstarší zahrnuté události sahají ke konci druhé světové války). Jedná se o filmy *Až do města Aš* (2012), *Mistři* (2004) a *Habermannův mlýn* (2010) a seriály *Pustina* (2016) a *Přísahám a slibuji* (1990).

Cílem práce je zjistit, jak je české pohraničí v novodobé kinematografii vyobrazeno. **Mojí hypotézou je, že české pohraničí bude zobrazeno stereotypně, a to především v negativním smyslu slova.** K potvrzení, či vyvrácení hypotézy práce poslouží analýza následujících prvků filmové řeči ve výše zmíněných filmech: **prostředí a lokace, kamera, záběr, střih, herecký projev a postavy, osvětlení, hudba a zvuk.**

Ve své práci jsem se oproti odevzdané tezi odklonila především ve výběru zkoumaných výrazových prostředků. Po prostudování odborné literatury jsem si zvolila konkrétnější soubor prvků filmové řeči, který nad původním vyniká svou komplexností. Ve své tezi jsem také uvedla, že budu vycházet i z knižních předloh filmu *Habermannův*

*mlyn* a seriálu *Přísahám a slibuji*. Zjistila jsem však, že vzhledem k hypotéze je případná odlišnost literární předlohy a jejího audiovizuálního zpracování irelevantní, uvedená knižní díla jsem proto do práce nezahrnula.

Diplomová práce je rozdělena do dvou částí. První část se věnuje historickému kontextu vývoje českého pohraničí. Nutno zdůraznit, že se nejedná o historickou studii, ale pouze o stručné shrnutí poválečných dějin. Tento přehled má za cíl čtenáři ve zkratce objasnit, jaké události předcházely dnešní podobě českého pohraničí a proč je tato oblast, ve srovnání se zbytkem republiky, specifická. V závěru první části popisují současnou situaci v pohraničí, do níž vývoj vyústil.

Druhá část se věnuje rozboru filmů a seriálů z hlediska jejich výrazových prostředků. Ke konci rozboru každého z děl se snaží jednoznačně odpovědět, jakým způsobem je v něm pohraničí vyobrazeno. V poslední části práce komparují využití výrazových prostředků napříč všemi analyzovanými díly.

Závěr práce shrnuje výsledky zkoumání prvků filmové řeči ve vybraných filmech a seriálech a konfrontuje je s danou hypotézou.

# 1 České pohraničí

Jelikož se má práce bude zabývat zobrazením českého pohraničí v moderní české kinematografii, považuji za důležité tento pojem nejprve definovat z hlediska geografického i historického.

Petr Daněk ve svém odborném článku *Existuje politická kultura českého pohraničí?* konkretizuje definici pohraničí v českém prostředí „v úzce geografickém smyslu slova jako pruh území podél (státní) hranice, resp. několik zón lemujících hranici, v nichž je diferencovaně pocíťován (negativní) efekt její přítomnosti. V češtině má však slovo pohraničí ještě jiný, často používaný význam. Označuje část území České republiky, lišící se od zbývajících částí – „vnitrozemí“ – specifickým historickým vývojem, zejména specifickou „migrační historií“ ve 20. století“.<sup>1</sup> Andreas Wiedemann navazuje: „Je to pojem definovaný historicky a v češtině označuje území obývané kdysi převážně Němci, respektive někdejší Sudety. Ministerstvo vnitra roku 1936 úřední cestou definovalo pohraničí jako pásmo, jež v Čechách zahrnovalo celkem 55 okresů, a na Moravě a ve Slezsku dalších 22. Radikální korektura přišla po německé okupaci pohraničí po mnichovské dohodě, protože odtržené území bylo větší, než jak bylo definováno roku 1936, a zasáhlo i území s obcemi většinově českými. Zabrané území se většinou stalo součástí nově ustanovené Říšské župy Sudety. Pohraničí navíc netvoří souvislý pás země podél hranic. Je na několika místech přerušeno (např. u Domažlic a Klatov v jihozápadních Čechách, u Třeboně v jižních Čechách, u Náchoda ve východních Čechách, u Břeclavi na jižní Moravě). Pohraničí nikdy nevytvořilo samostatnou a kompaktní jednotku, ani v etnickém slova smyslu, ani co do své geografické a hospodářské struktury.“<sup>2</sup> Důvodů, které k těmto událostem vedly, je více a vycházejí především z historického vývoje pohraničí, kterému se budu věnovat v další kapitole.

Z geografického hlediska tedy Sudety, příp. Sudetskou soustavu, tvoří tato pohorí: na české straně Lužická pahorkatina, Šluknovská pahorkatina, Frýdlantská pahorkatina, Lužické hory, Ještědský hřbet, Kozákovský hřbet, Zvičinsko-koclířovský hřbet, Liščí hřbet, Železnobrodská vrchovina, Podkrkonošská pahorkatina, Jizerské hory, Krkonoše, Broumovská vrchovina, Orlické hory, Kralický Sněžník, Hrubý a Nízký Jeseník a Oderské vrchy. Na slezské straně (dříve německé, nyní polské) Předhoří Kačavské, Krkonoše,

---

<sup>1</sup> DANĚK, Petr. Existuje politická kultura českého pohraničí? *Geografie. Sborník České geografické společnosti*. Praha: Česká geografická společnost, 2000, roč. 105, č. 1. Str. 50

<sup>2</sup> WIEDEMANN, Andreas. *"Pojď s námi budovat pohraničí!": osídlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945–1952*. Praha: Prostor, 2016. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-337-4. Str. 27–28

Kamenné hory, Soví hory, Bystřické hory a Rychlebské hory.<sup>3</sup>

Při dosídlování se počty pohraničních okresů měnily. V zásadě se však jednalo o oblasti následujících měst: Aš, Cheb, Sokolov, Karlovy Vary, Chomutov, Most, Teplice, Ústí nad Labem, Litoměřice, Děčín, Liberec, Jablonec nad Nisou, Česká Lípa, Frýdlant, Trutnov, Broumov, Bruntál, Moravská Třebová, Jeseník, Opava, Břeclav, Znojmo, Kaplice, Český Krumlov, Prachatice, Vimperk, Domažlice a Tachov.

---

<sup>3</sup> KASTNER, Quido Karel Bor. *Osidlování českého pohraničí od května 1945: historická analýza doplněná kvalitativní sociologickou sondou*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 1996. Working papers. ISBN 80-859-5019-7.

## 2 Historický vývoj českého pohraničí

K lepšímu pochopení nálady českého obyvatelstva na hranicích s Německem a následnému vykreslení českého pohraničí v novodobé české kinematografii bude důležité období od napjaté situace začátkem 2. světové války. I když vztah českého a německého obyvatelstva není jenom otázkou posledních sta let. Češi a Němci se v průběhu historie setkávali v pohraničních oblastech již od 13. století.<sup>4</sup> Jednotlivé národy se navzájem ovlivňovaly a celé období vývoje bylo charakteristické fluktuacemi ve vzájemných vztazích a náladách. „Po odtržení pohraničních oblastí v roce 1938, likvidaci zbytku Česko-Slovenska v roce 1939 a v následujících letech přibýlo do českých zemí velké množství říšských Němců a etnických Němců, pocházejících ze střední, východní a jihovýchodní Evropy.“<sup>5</sup> Právě tam začalo kulturní, právní a sociální omezování práv Čechů. Tímto omezováním chtěli němečtí fašisté donutit české obyvatelstvo k přirozenému ústupu z pohraničí. Ti, kdo neustoupili, měli velmi těžké podmínky pro život nebo byli přímo odvedeni do nacistických pracovních táborů. Jan Benda ve své knize *Útěky a vyhánění z pohraničí českých zemí 1938–1939* dává napjatou atmosféru do souvislosti i se skupinou heinleinovců, což byla antisystémová Sudetoněmecká strana (SdP) Konráda Henleina. „Konfrontační politika heinleinovců se manifestovala nejen v průvodech a demonstracích heinleinovců, ale i v tisku a v obyčejných hospodských rvačkách. Začínaly se objevovat individuální incidenty, namířené proti Čechům, Židům, německým antifašistům. S rostoucími akcemi heinleinovců tak pohraničí představovalo vřící kotel, ze kterého zatoužili mnozí uniknout.“<sup>6</sup>

Se stupňující se nenávisť a agresí se životní podmínky pohraničních Čechů stále zhoršovaly. Jak dokumentuje Jan Benda: „Češi se setkávali nejčastěji ve vlastních bytech, kde nebyli svázáni užíváním německého jazyka.“<sup>7</sup> Napříč velkému úsilí Němců o tzv. očištění pohraničí od Čechů a Židů k němu nemohlo dojít ze dne na den. “Ze zahraničně politických důvodů nebyla realizace vysídlení české menšiny ze Sudet možná. Proti české menšině tak nastoupil tlak na kulturní, hospodářské a politické úrovni. Češi se stávali národnostní menšinou, která neměla žádná národní práva. Ztížení existence a dřívějších

---

<sup>4</sup> BENEŠ, Zdeněk. *Rozumět dějinám: vývoj česko-německých vztahů na našem území v letech 1848-1948*. 2., opr. vyd. Praha: Gallery, 2002. ISBN 80-860-1060-0.

<sup>5</sup> ARBURG, Adrian von a Tomáš STANĚK, ed. *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951: dokumenty z českých archivů*. Ve Středoklukách: Zdeněk Susa, 2010. ISBN 978-80-86057-66-8. Str. 171

<sup>6</sup> BENDA, Jan. *Útěky a vyhánění z pohraničí českých zemí 1938-1939*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2119-7. Str. 43-44

<sup>7</sup> Tamtéž, str. 99

životních podmínek spolu s pocity izolovanosti a úzkosti stály za odchodem dalších osob do vnitrozemí,<sup>8</sup> uvádí Jan Benda. „V jarních měsících roku 1939 v důsledku popsané situace v pohraničí začalo docházet k první migrační vlně obyvatelstva, kterou tvořili zejména Židé.“<sup>9</sup> Pohraničí se tak postupně stává německým územím s menším množstvím českých obyvatel, žijících v sociální izolaci.

## 2.1 Situace po druhé světové válce

Po ukončení druhé světové války česká politická elita veřejně prezentuje svůj názor k problematickému pohraničnímu území. Sudetská území neboli Sudety se stávají pejorativními pojmy. Jak píše Andreas Wiedemann, „ministerstvo vnitra v oznámení z 22. května 1945 upozorňovalo na to, že pojmu „Sudety“ už nemá být užíváno a označení má být napříště nahrazováno slovem „pohraničí“. Nesměly se užívat ani všechny odvozeniny a výrazy obsahující slovo „Sudety“.<sup>10</sup> Na to, jak se postavit k německému obyvatelstvu, které po druhé světové válce stále ještě žilo na českém území, zaujal razantní názor i tehdejší prezident Edvard Beneš. „14. října 1945 na shromáždění v Mělníku řekl, že opakování Mnichova musí být vyloučeno, a proto zbývá jediné řešení: Odchod Němců od nás.“<sup>11</sup> K tomu mělo přispět i usídlování Čechů a Slováků, aby tak byl posílen „slovanský živel“ v pohraničí a vybudován „slovanský ochranný val“<sup>12</sup>. Cílem bylo československý stát napříště „zabezpečit zevnitř.“<sup>13</sup> Jak dále upřesňuje Andreas Wiedemann, „opětovné osídlení oblastí, dříve obydlených většinou německy mluvícím obyvatelstvem, bylo tudíž důsledkem schváleného a realizovaného nuceného vysídlení německého obyvatelstva. Nové osídlování nutně vyplývalo z rozhodnutí o vysídlení nejen kvůli zajištění bezpečnosti státu, ale i z nezbytnosti začlenit pohraničí do ekonomických struktur obnoveného Československa“.<sup>14</sup>

Celou situaci shrnují Tomáš Staněk a Adrian Arburg v knize *Vysídlení Němců a proměny pohraničí 1945–1951* slovy „vyostřené antiněmectví se stalo důležitým

---

<sup>8</sup> Tamtéž, str. 97

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 46

<sup>10</sup> WIEDEMANN, Andreas. *"Pojď s námi budovat pohraničí!": osídlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945–1952*. Praha: Prostor, 2016. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-337-4. Str. 30

<sup>11</sup> ARBURG, Adrian a Tomáš DVOŘÁK. *Soudobé dějiny: Komplex odsunu – Vysídlení Němců a české pohraničí po roce 1945*. XII / 3–4. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2015. Str. 479

<sup>12</sup> WIEDEMANN, Andreas. *"Pojď s námi budovat pohraničí!": osídlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945–1952*. Praha: Prostor, 2016. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-337-4. Str. 41

<sup>13</sup> Tamtéž.

<sup>14</sup> Tamtéž.

stimulujícím prvkem poválečné společnosti“.<sup>15</sup> I to potvrzuje, že tehdejší napětí a nenávisť vůči obyvatelům německého původu na území Česka bylo možné ukončit jedině násilnou akcí s příchutí definitivy. Různá opatření omezující a nezřídka doslova ohrožující základní životní jistoty Němců byla zdůvodňována neklidnými poválečnými poměry. „Lidé považovaní za Němce měli zakázán volný pohyb bez zvláštního povolení. Platil pro ně rovněž zákaz vycházení po určité hodině.“<sup>16</sup>

Podle Tomáše Staňka a Adriana Arburga patřilo k nejtvrdějším perzekučním zásahům vůči německému obyvatelstvu bezesporu jeho nucené vysídlování. Pro charakteristiku těchto hromadných migrací se používají různá označení, zejména „deportace“, „vyhnání“ či „vyhoštění“. V české literatuře se nejčastěji objevuje termín „divoký odsun“, jemuž v německo-jazyčném prostředí odpovídá sousloví „wilde Vertreibung“.<sup>17</sup> Protiněmecké nálady definitivně potvrzují a schvalují všechny tehdejší politické subjekty. To potvrzují také výše zmínění autoři: „Za nekompromisní a „spravedlivý“ postup vůči německému obyvatelstvu, včetně nuceného vysídlení za hranice, tehdy ve svorné jednotě plédovaly všechny politické strany. O tom, že Němci musejí z republiky pryč, se v principu nepolemizovalo.“<sup>18</sup>

Myšlenka osídlování českého pohraničí začínala nabírat na realizaci. Politické strany se v čele s komunisty zpočátku snažily přistoupit k osídlení systematicky. Andreas Wiedemann k této události píše: „Přesuny obyvatelstva v českých zemích po druhé světové válce představovaly záměrně vyvolaný a centrálně plánovaný a řízený proces. Vzdor vyhánění a neorganizovanému nebo spontánnímu usídlování byl proces osídlování nejpozději do léta 1945 procesem plánovaným a organizovaným. Vyhánění a vysídlení německého obyvatelstva i usídlování nových skupin obyvatelstva v pohraničí připravovaly a prováděly státní instituce; za přípravu a provedení obou procesů přitom odpovídaly některé orgány a úřady na ústřední i regionální úrovni. Jeden z nejdůležitějších počátečních úkolů spočíval v převzetí moci v těchto oblastech. Kromě výstavby nových administrativních struktur se to týkalo především vojenského zajištění hranic a celého pohraničí i ustanovení bezpečnostních orgánů. Na konci války dorazily do pohraničí „revoluční gardy“ a další ozbrojené útvary; podílely se také na prvních, tzv. divokých

---

<sup>15</sup> ARBURG, Adrian von a Tomáš STANĚK, ed. *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951: dokumenty z českých archivů*. Ve Středoklukách: Zdeněk Susa, 2010. ISBN 978-80-86057-66-8. Str. 83

<sup>16</sup> Tamtéž, str. 92

<sup>17</sup> Tamtéž, str. 94

<sup>18</sup> Tamtéž, str. 87–88



fázích vyhánění německého obyvatelstva.“<sup>19</sup>

Jak se brzy ukázalo, proces osídlování neměl hladký průběh. Vmísily se do něj politické zájmy komunistů. Andreas Wiedemann konstatuje: „Politiku vysídlování a osídlování nelze chápat jako nezávislé politické sféry, jež neměly co do činění s celostátní politikou, následuje otázka souvislosti či vzájemné závislosti mezi provedenými přesuny obyvatelstva a strukturálními proměnami v pohraničí a mezi plány nového uspořádání v celostátním měřítku. Zajímavé jsou tu především představy komunistické strany. Nejde tu však jen o obsazování nejdůležitějších pozic v osídlovacích institucích, jak na tom komunisté striktně trvali, a o ovládnutí této sféry politiky. Vystává spíše otázka, zda pohraničí nesloužilo komunistům jako svého druhu pokusné pole pro výstavbu a přestavbu Československa ve státně socialistický systém po roce 1948.“<sup>20</sup> Jak upozorňuje Adrian Arburg, reálná situace při osídlování neodpovídala představám na počátku. „Sociálně konstruktivistické představy, vyznívající v tom smyslu, že „akt stvoření“ nového pohraničí nebude principiálně navazovat na dlouhodobě utvářené struktury osídlení, životní formy, kulturní tradice a tvárnost krajiny, byly v první poválečné etapě velmi rozšířené. Na druhou stranu však začaly jak u veřejnosti, tak též u vedoucích elit postupně získávat převahu každodenní reálné problémy, jejichž řešení už neponechávalo mnoho času a sil ke sprádnání dalších, podobně ambiciózních plánů.“<sup>21</sup>

### 2.1.1 Fáze osídlování

Osídlování pohraničí se tak začalo uskutečňovat v různých fázích a vyznačovalo se rozdílnou intenzitou. Adrian Arburg a Tomáš Staněk události popisují následovně: „Na jaře a v létě 1945 byl příliv „kolonistů“ nejsilnější. Nejrychleji probíhalo osídlování v oblastech, jež bezprostředně sousedily s územím obývaným převážně Čechy, nejpomaleji pak v lokalitách ležících blízko předmnichovské hranice republiky. Do více industrializovaných a urbanizovaných regionů, kde bylo možno počítat se získáním kvalitnějšího bydlení, lepšího pracovního místa (...) i širšího sortimentu majetkových hodnot „po Němcích“, směřoval mnohem větší počet lidí než do jiných míst.“<sup>22</sup>

Zdeněk Radvanovský definuje tři etapy: první začala hned po skončení války

---

<sup>19</sup> WIEDEMANN, Andreas. *"Pojď s námi budovat pohraničí!": osídlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945–1952*. Praha: Prostor, 2016. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-337-4. Str. 47

<sup>20</sup> Tamtéž, str. 40

<sup>21</sup> ARBURG, Adrian von a Tomáš STANĚK, ed. *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951: dokumenty z českých archivů*. Ve Středoklukách: Zdeněk Susa, 2010. ISBN 978-80-86057-66-8. Str. 186–187

<sup>22</sup> Tamtéž, str. 188

v květnu 1945 a skončila sčítáním lidu v květnu 1947. Druhá etapa trvala až do prvního celostátního sčítání lidu v březnu 1950. Třetí etapa se uzavřela na konci roku 1952, kdy migrační pohyby mezi vnitrozemím a pohraničím pomalu ustávaly.<sup>23</sup> Adrian Arburg a Tomáš Staněk k tomu dodávají: „Po ukončení improvizované fáze zemědělského osídlení se ukázalo, že v Čechách patřily k nejpreferovanějším lokality ležící v okresech od Žatce, přes Most, Bílinu, Litoměřice až k České Lípě. Do konce léta 1945 zde bylo obsazeno již 80 až 90 % všech usedlostí.“<sup>24</sup> Češi se do pohraničních oblastí navraceli i z Vídně, Francie, USA, Podkarpatské Rusi, Belgie, Německa, Polska i z tehdejší Jugoslávie.

### 2.1.2 Nálada v pohraničí

Pojďme se teď podívat na to, jak vypadala atmosféra v počátcích osídlování pohraničí, kterou Andreas Wiedemann neváhá označit jako „kolonizaci ve stylu Divokého západu.“<sup>25</sup> Jak dokládají Adrian Arburg a Tomáš Staněk, „mezilidské vztahy tehdy v nemalé míře charakterizovaly i takové jevy jako závist, vzájemné pomluvy, osočování a leckdy dokonce udávání, hrubost a také sklony k násilnému jednání“.<sup>26</sup> Ti se dále odvolávají i na dobové zprávy, ve kterých se objevují „kritické připomínky k chování navrátilivších volyňských Čechů, zejména pokud šlo o časté a nadměrné požívání alkoholu, hrubé chování nebo případy, kdy i po demobilizaci sahalo po zbrani“.<sup>27</sup> Matěj Spurný vidí jako jeden z důvodů napjatých vztahů i původ lidí, kteří se náhle potkali v pohraničí: „Jestliže předmětem nejtlisnivějších obav a terčem nejdivočejší nenávisti byli pochopitelně Němci, s největším opovržením se jednoznačně setkávali Romové, tou dobou nazýváni výlučně „cikáni“.“<sup>28</sup>

Důvod napětí mezi starousedlíky a novousedlíky vidí Adrian Arburg a Tomáš Staněk také v nedostatečné informovanosti: „Méně informovaná část české veřejnosti a leckdy i lokální správní orgány neprojevovaly vůči krajanům náležitou vstřícnost. Výjimečné nebyly ani situace, kdy se reemigranti setkávali s podezřívávy, odmítavými

---

<sup>23</sup> RADVANOVSKEÝ, Zdeněk. *Konec česko-německého soužití v ústecké oblasti 1945–1948*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Universita J. E. Purkyně, 1997

<sup>24</sup> ARBURG, Adrian von a Tomáš STANĚK, ed. *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951: dokumenty z českých archivů*. Ve Středoklukách: Zdeněk Susa, 2010. ISBN 978-80-86057-66-8. Str. 196

<sup>25</sup> WIEDEMANN, Andreas. *"Pojď s námi budovat pohraničí!": osídlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945–1952*. Praha: Prostor, 2016. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-337-4. Str. 33

<sup>26</sup> ARBURG, Adrian von a Tomáš STANĚK, ed. *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951: dokumenty z českých archivů*. Ve Středoklukách: Zdeněk Susa, 2010. ISBN 978-80-86057-66-8. Str. 189

<sup>27</sup> Tamtéž, str. 201

<sup>28</sup> SPURNÝ, Matěj. *Most do budoucnosti: Laboratoř socialistické modernity na severu Čech* [online].

Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2016 [cit. 2018-03-13].

<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzEzMzgwMDFFX0FO0?sid=254bd703-c5df-4e2b-bac0-aa23c5cee589@pdc-v-sessmgr01&vid=4&format=EB&rid=1>. Str. 76

nebo dokonce i nepřátelskými postoji, což k jejich dobrému pocitu z návratu nijak nepřispívalo.<sup>29</sup>

V těchto podmínkách to měly obzvlášť nelehké i česko-německé rodiny, které se vytvořily během první a druhé světové války. Pro rok 1945 jich bylo odhadováno na 90–130 000.<sup>30</sup>

Součástí hypotézy této diplomové práce je předpoklad, že čeští filmaři se ve svých dílech drželi historických pramenů a snažili se proto zobrazovat mezilidské vztahy v pohraničí co nejvěrněji, tzn. jak jsem popsala výše – negativně. Také se domnívám, že kvůli vývoji událostí v českém pohraničí bude toto území zobrazováno pochmurně, pesimisticky a stane se podkladem pro silná sociální dramata.

Paradoxně pak vyznívají slova KSČ, která, jak uvádí Andreas Wiedemann, zdůrazňovala, že „pohraničí by mělo být osídleno co nejrychleji a s minimálními hospodářskými ztrátami. Pro tento úkol přicházejí v úvahu jen lidé počestní, řádní a pracovití, národně spolehliví; stojí před nimi velký úkol, totiž: „Roztočiti kola výroby a uvést život v pohraničí do mírových kolejí.“ Hranice republiky mají hájit nejlepší občané. Osídlovací komise proto vydala heslo: „Do pohraničí jen nejlepší z nejlepších.“<sup>31</sup>

I přes deklarované záměry vládnoucí Komunistické strany byla skutečnost jiná. Jak dokazuje Matěj Spurný v díle *Most do budoucnosti: Laboratoř socialistické modernity na severu Čech*: „Vysídlené Sudety v poválečných desetiletích obývala pestrá společnost. Proklamovaným cílem nuceného vysídlení Němců z českých zemí a dosídlení pohraničí sice bylo znovuzískání těchto území pro slovanské obyvatelstvo, a tedy etnický (a časem i sociálně) homogenní společnost, realita se však od těchto národoveckých vizí zásadně lišila. Ve víru překotné kolonizace vyprázdněných území, zabírání majetku, doplňování pracovních sil i nucených přesunů obyvatelstva osídlilo české pohraničí během prvních pěti poválečných let více než 200 000 českých i slovenských reemigrantů z Volyně, Rumunska, Polska, Jugoslávie i západní Evropy (mnozí z nich již nemluvili česky ani slovensky), několik desítek tisíc Maďarů, zhruba 15 000 Řeků, 150 000 až 190 000 Slováků a desetitisíce východoslovenských Romů.“<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> ARBURG, Adrian von a Tomáš STANĚK, ed. *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951: dokumenty z českých archivů*. Ve Středoklukách: Zdeněk Susa, 2010. ISBN 978-80-86057-66-8. Str. 213

<sup>30</sup> KUČERA, Jaroslav: *Odsunové ztráty sudetoněmeckého obyvatelstva: Problémy jejich přesného vyčíslení*. Praha, 1992.

<sup>31</sup> WIEDEMANN, Andreas. *"Pojď s námi budovat pohraničí!": osídlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945–1952*. Praha: Prostor, 2016. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-337-4. Str. 46

<sup>32</sup> SPURNÝ, Matěj. *Most do budoucnosti: Laboratoř socialistické modernity na severu Čech* [online]. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2016 [cit. 2018-03-13].

Výsledek takové migrace považuje Petr Daněk za základ vzniku pestré obyvatelské struktury pohraničí přítomné i dnes: „Větší variabilita struktury obyvatelstva je jedním ze znaků odlišujících i dnes pohraničí od vnitrozemí.“<sup>33</sup>

### 2.1.3 Motivace přistěhovalců

Zajímavé je také zkoumat motivaci obyvatel, kteří se do pohraničí vydali. Podle Petra Daňka „lidé, kteří se rozhodli přímo se zúčastnit dosídlovacího projektu, nepředstavovali sociologicky a demograficky zcela reprezentativní vzorek obyvatel českých zemí. Často to byli lidé se slabší vazbou k místu svého dosavadního bydliště: nabídka nemovitostí, půdy a pracovních příležitostí v pohraničí byla jistě atraktivnější pro dělníky a bezzemky než pro statkáře a majitele zavedených živností“.<sup>34</sup> Matěj Spurný dále vysvětluje smýšlení přistěhovalců ze Slovenska: „Z vnitrozemí a ze Slovenska přicházejí převážně lidé bez středního či vyššího vzdělání, hledající zejména manuální práci, často krátkodobou, dočasné působiště, pouhou zastávku v jejich životě. Pohraničí je tak místem, jehož další osudy je nutně nemusely zajímat.“<sup>35</sup>

Jednou z motivací příchozích byla také vidina zisku a rychlého obohacení. Tato skupina lidí se chtěla za krátkou dobu dostat k bohatství a následně se vrátit zpátky do rodných měst. Těmto občanům se začalo říkat zlatokopové.<sup>36</sup> Mnozí z nich se také chtěli pomstít obyvatelům německého původu za zločiny z války. Všechny Němce však pojímali kategoricky, což ještě přiosťovalo vztahy mezi lidmi a celkovou náladu.<sup>37</sup>

Opakem lidí, kteří přišli do pohraničí se špatnými úmysly, byli lidé, kteří vnímali pohraničí jako prostor pro vybudování nových začátků ve svých životech. Matěj Spurný hovoří o vztahu těchto lidí k pohraničí relativně pozitivně: „Především v oblastech se silnou jazykově českou menšinou a hornickou či dělnickou tradicí, jakou bylo například

---

<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzEzMzgwMDFfX0FO0?sid=254bd703-c5df-4e2b-bac0-aa23c5cee589@pdc-v-sessmgr01&vid=4&format=EB&rid=1>. Str. 76

<sup>33</sup> DANĚK, Petr. Existuje politická kultura českého pohraničí? *Geografie. Sborník České geografické společnosti*. Praha: Česká geografická společnost, 2000, roč. 105, č. 1, s. 50

<sup>34</sup> Tamtéž.

<sup>35</sup> SPURNÝ, Matěj. *Most do budoucnosti: Laboratoř socialistické modernity na severu Čech* [online]. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2016 [cit. 2018-03-13].

<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmxlYmtfXzEzMzgwMDFfX0FO0?sid=254bd703-c5df-4e2b-bac0-aa23c5cee589@pdc-v-sessmgr01&vid=4&format=EB&rid=1>. Str. 73

<sup>36</sup> SLEZÁK, Lubomír: *Zemědělské osídlování pohraničí českých zemí po druhé světové válce*. Brno: Nakladatelství Blok, 1978, s. 55.

<sup>37</sup> ČAPKA, František, Lubomír SLEZÁK a Jaroslav VACULÍK. *Nové osídlení pohraničí českých zemí po druhé světové válce*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2005. ISBN 80-720-4419-2. Str. 27.

Mostecko, tento vztah výrazně charakterizuje cosi, co by se dalo nazvat industriální vizí.“<sup>38</sup>

Americký historik Eagle Glassheim chápe úsilí komunistů jako „snahu o vytvoření regionální identity založené na materialistické vizi zdůrazňující práci, produktivitu a industriální modernitu.“<sup>39</sup> Matěj Spurný vyjmenovává faktory relativního úspěchu industrializace: „Obnova a další rozvoj průmyslu v pohraničí, zejména těžkého, byly prokazatelným úspěchem, jenž se dal záhy vykazovat. Vysoká mobilita pracovních sil, příliv nových pracovníků z venkova do industriálních center i vysoké státní investice do průmyslu a bytové výstavby vytvářely poměrně záhy vhodné podmínky k životu statisíců lidí, kteří dosídlili pohraniční města.“<sup>40</sup> Zároveň ale upozorňuje na nedostatky, které se měly později projevit: „Chyběla zde vrstva starých měšťanských elit (a na venkově vrstva selských rodin po staletí hospodařících na půdě). Revoluční proměna neměla být brzděna tradičními institucemi (církve, spolky, Sokol a další), které tu buď zcela zanikly, nebo byly relativně slabé. Chyběly vztahy mezi krajem a lidmi i lidmi navzájem, které by katalyzovaly proměnu identity společnosti a tlumily její dopady na životní prostředí“.<sup>41</sup> Autor současně situaci shrnuje slovy: „Nová industriální identita a jednostranný důraz na průmysl v těchto oblastech někdejších Sudet upozadil veškeré duchovní vrstvy vazeb mezi člověkem a krajinou, kterou obývá.“<sup>42</sup>

## 2.2 Problematická situace v současném pohraničí

Jak je patrné z předešlých kapitol, oblast českého pohraničí prošla problematickými obdobími. Jaký dopad má takto bouřlivý vývoj na situaci v pohraničí dnes?

Jako průmyslová zóna sice disponovalo nerostnými surovinami (čehož si dostatečně všímají i tvůrci některých filmů, o kterých bude řeč později), nicméně

---

<sup>38</sup> SPURNÝ, Matěj. *Most do budoucnosti: Laboratoř socialistické modernity na severu Čech* [online]. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2016 [cit. 2018-03-13].

<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzEzMzgwMDFfX0FO0?sid=254bd703-c5df-4e2b-bac0-aa23c5cee589@pdc-v-sessmgr01&vid=4&format=EB&rid=1>. Str. 73

<sup>39</sup> GLASSHEIM, Eagle. Ethnic Cleansing, Communism, and Environmental Devastation in Czechoslovakia's Borderlands, 1945–1989. *The Journal of Modern History* [online]. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, **65-92**(1), 28 [cit. 2018-03-13]. DOI: 10.1086/499795. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/499795>. Str. 68

<sup>40</sup> SPURNÝ, Matěj. *Most do budoucnosti: Laboratoř socialistické modernity na severu Čech* [online]. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2016 [cit. 2018-03-13].

<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzEzMzgwMDFfX0FO0?sid=254bd703-c5df-4e2b-bac0-aa23c5cee589@pdc-v-sessmgr01&vid=4&format=EB&rid=1>. Str. 74

<sup>41</sup> SPURNÝ, Matěj. *Most do budoucnosti: Laboratoř socialistické modernity na severu Čech* [online]. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2016 [cit. 2018-03-13],

<http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzEzMzgwMDFfX0FO0?sid=254bd703-c5df-4e2b-bac0-aa23c5cee589@pdc-v-sessmgr01&vid=4&format=EB&rid=1>. Str. 72

<sup>42</sup> Tamtéž, str. 75

po vytěžení těchto surovin se z mnohých oblastí stala území duchů. Zastavení těžby také znamenalo růst nezaměstnanosti, potažmo kriminality a celkově nepřispívalo k tamní náladě. Matěj Spurný v knize *Sudetské příběhy* vysvětluje: „Vyhnání 2,6 milionu českých Němců znamenalo ztrátu jednoho milionu osob v produktivním věku: šlo o pracovité zemědělce i drobné řemeslníky, tovární dělníky i o vzdělanou inteligenci, jež byla součástí české kultury. Nacházela se zde třetina orné půdy a více než tři čtvrtiny luk a pastvin, většina vinic, více než třetina lesů, velká část vodních ploch a rybníků.“<sup>43</sup>

Že situace v pohraničí je rozdílná od zbytku České republiky potvrzuje i reportáž novinářů Jana Bočka a Jana Cibulky z Českého rozhlasu: „Statistika nezaměstnanosti, kvality vzdělání nebo volební účasti v Česku dodnes kopírují hranice historických Sudet. Každá z oblastí bývalých Sudet přitom má svoje specifické problémy. Severní Čechy, někdy kvůli svému předválečnému průmyslu označované „bohaté Sudety“, mají dnes jiné trápení než rozsáhlé jesenické pohraničí nebo Šumava.“<sup>44</sup>

V analýze Evropského sociálního fondu pro Českou republiku považují autoři studie za „sociálně vyloučenou nebo sociálním vyloučením ohroženou takovou lokalitu, kde dochází ke koncentraci více než 20 osob žijících v nevyhovujících podmínkách, které obývají fyzicky či symbolicky ohraničený prostor“.<sup>45</sup> Není divu, že právě oblast pohraničí má v této analýze většinu místa. „Nejvíce sociálně vyloučených obyvatel pak žije na území obce s rozšířenou působností Ústí nad Labem (asi 8200), Brno (8000), Ostrava (asi 7800), Chomutov (asi 6300), Litvínov (asi 6000) a Most (asi 5500).“<sup>46</sup>

Nejvyšší podíl nezaměstnaných pak vykazovaly okresy Most (13,2 procenta), Ústí nad Labem (12,6 procenta), Bruntál (12,5 procenta), Karviná (12,3 procenta), Ostrava-město (11,3 procenta), Chomutov (11,2 procenta), Louny a Děčín (shodně 10,1 procenta).<sup>47</sup>

Je zřejmé, že ne všichni obyvatelé pohraničních oblastí si vedou špatně. Můj obecný předpoklad však je, že pokud by tvůrci audiovizuálních snímků chtěli najít vhodný prostor pro komedii, romantický film nebo sitcom, zvolili by jiné lokality. Kriminalita, chudoba, nezaměstnanost a nepříznivá atmosféra trápí i lidi mimo pohraničí, dovolím si

<sup>43</sup> SCHOLL-SCHNEIDER, Sarah, Miroslav SCHNEIDER a Matěj SPURNÝ, ed. *Sudetské příběhy: vyhnanci, starousedlíci, osídlenci*. Praha: Antikomplex, 2010. ISBN 978-80-904421-0-8.

<sup>44</sup> BOČEK, Jan a Jan CIBULKA. Existují Sudety? Hranice jsou zřetelní i sedmdesát let po vysídlení Němců. *Český rozhlas* [online]. 2016 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: <https://interaktivni.rozhlas.cz/sudety/>

<sup>45</sup> ČADA, Karel, Daniela BÜCHLEROVÁ, Zuzana KOREČKÁ a Tomáš SAMEC. *Analýza sociálně vyloučených lokalit v ČR* [online]. In: Evropský sociální fond v ČR, 2015, s. 116 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: [https://www.esfcr.cz/mapa-svl-2015/www/analyza\\_socialne\\_vyloucenych\\_lokalit\\_gac.pdf](https://www.esfcr.cz/mapa-svl-2015/www/analyza_socialne_vyloucenych_lokalit_gac.pdf), Str. 14

<sup>46</sup> Tamtéž, str. 37

<sup>47</sup> Tamtéž, str. 74

však tvrdit, že ne v takové míře jako právě v něm.

Následující věty mají sice obecnou platnost, autoři studie *Analýza sociálně vyloučených lokalit v ČR* však přiznávají, že jejich příklady najdeme především v oblastech, které jsou tématem této práce. „Během posledního desetiletí se situace s bydlením sociálně vyloučených stále zhoršuje. V některých obcích byly domy, které z větší části obývali Romové, prodány soukromým investorům, kteří dlouhodobě zanedbávali jejich údržbu. Vedle toho byl identifikován enormní nárůst počtu lidí žijících v ubytovnách.”<sup>48</sup>

Jelikož se filmy, které budu v následujících kapitolách rozebírat, zabírají problematikou situací postav i celého pohraničí, budu se záměrně věnovat popisu jen těch nejzávažnějších z problémů. Jako příklad uvádím již výše zmíněné ubytovny: „U většiny ubytoven jednotlivé rodiny nemají k dispozici vlastní sociální zařízení ani kuchyň. Často bojují s nedostatkem teplé vody. Klubovny či dětské koutky pro děti jsou zřizovány zcela ojediněle. Většina ubytoven je ve velice nevhodném hygienickém stavu. Ubytovny jsou velmi často na okrajích obcí. Terénní pracovníci ve zkoumaných ubytovacích zařízeních rovněž zaznamenali výskyt hepatitidy A, bacilární úplavice, štěnic v domácnostech či svrabu.”<sup>49</sup>

V takovém prostředí se zákonitě daří kriminalitě. Autoři studie potvrzují: „Kromě užívání návykových látek byl zaznamenán i vyšší výskyt gamblerství.”<sup>50</sup> Dále dodávají, že „mezi nejčastěji řešené případy na území lokalit patří stížnosti na přestupky z oblasti veřejného pořádku – rušení nočního klidu, občanského soužití, znečišťování veřejného prostranství. Mezi další typické problémy náleží drobné krádeže, vykradené sklepy, ukradená kola či černý obchod s nealkoholovými cigaretami a alkoholem. V případě hlášených napadení jde podle místních aktérů často o verbální útoky. Stížnosti se často týkají skupin mladých lidí a dětí (hluk, vulgární projevy), ale i skupin dospělých hlučně se bavících do pozdních nočních hodin. Tradičními problémy mezi dětmi a mladistvými v SVL jsou užívání alkoholových i nealkoholových drog, záškoláctví, drobná trestná činnost, zejména krádeže. Jako zvláště rizikovou skupinou je vnímána mládež vyrůstající

---

<sup>48</sup> Tamtéž, str. 72

<sup>49</sup> Občanské sdružení Vzájemné soužití. *Zpráva o ubytovnách na Ostravsku: Jsou ubytovny opravdu vhodným řešením pro bydlení rodin s dětmi a lidí bez domova?* [online]. In: Evropský sociální fond v ČR, 2013, s. 62 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: <https://www.vzajemnesouziti.cz/file.php?nid=15768&oid=5565686>

<sup>50</sup> ČADA, Karel, Daniela BÜCHLEROVÁ, Zuzana KORECKÁ a Tomáš SAMEC. *Analýza sociálně vyloučených lokalit v ČR* [online]. In: Evropský sociální fond v ČR, 2015, s. 116 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: [https://www.esfcr.cz/mapa-svl-2015/www/analyza\\_socialne\\_vyloucenych\\_lokalit\\_gac.pdf](https://www.esfcr.cz/mapa-svl-2015/www/analyza_socialne_vyloucenych_lokalit_gac.pdf). Str. 86

na ubytovnách, která nepoznala život v běžném sousedství“.<sup>51</sup>

Autoři v analýze dále vysvětlují, že významným hybatelem mezigeneračního přenosu sociálního vyloučení je školský systém.<sup>52</sup> Ovšem jak potvrzují reportéři z Českého rozhlasu, v pohraničních oblastech je největší podíl lidí z celého Česka, kteří dokončili pouze základní školu.<sup>53</sup> Autoři analýzy dodávají: „Domácnosti jsou hůře vybaveny pro přípravu dětí na školu a rodiče nejsou připraveni na to, aby své děti při studiu podporovali.“<sup>54</sup>

Nezaměstnanost a nízká úroveň vzdělání směřují k dalšímu výraznému charakteristickému prvku této oblasti – k vysoké míře zadluženosti. Ta se podle místních expertů vyskytovala téměř v 90 procentech zkoumaných sociálně vyloučených lokalit.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Tamtéž, str. 85

<sup>52</sup> Tamtéž, str. 76

<sup>53</sup> BOČEK, Jan a Jan CIBULKA. Existují Sudety? Hranice jsou zřetelné i sedmdesát let po vysídlení Němců. *Český rozhlas* [online]. 2016 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: <https://interaktivni.rozhlas.cz/sudety/>

<sup>54</sup> ČADA, Karel, Daniela BÜCHLEROVÁ, Zuzana KORECKÁ a Tomáš SAMEC. *Analýza sociálně vyloučených lokalit v ČR* [online]. In: Evropský sociální fond v ČR, 2015, s. 116 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: [https://www.esfcr.cz/mapa-svl-2015/www/analyza\\_socialne\\_vyloucenych\\_lokalit\\_gac.pdf](https://www.esfcr.cz/mapa-svl-2015/www/analyza_socialne_vyloucenych_lokalit_gac.pdf), Str. 77

<sup>55</sup> Tamtéž, str. 76



### 3 Výrazové prostředky

V předešlých kapitolách jsem se věnovala především historickému vývoji a dění v českém pohraničí a jejich dopadu na současnou situaci v pohraničních oblastech. Na základě těchto informací lze říci, že zóna bývalých Sudet je svým specifickým rozvojem odlišná od zbylé části České republiky, což přirozeně vyvolává zájem u mnohých odborníků, ale také filmových tvůrců. Téma života v pohraničí se tak poměrně často objevuje i v české kinematografii.

Některé filmy se věnují reálným historickým událostem a pracují s historicky dochovanými materiály, lze však zároveň předpokládat, že i filmy, které popisují současné pohraničí, budou čerpat z událostí, které se odehrály v minulosti. Jinými slovy, poměrně temnou minulost tohoto území nelze úplně pominout.

V následujících kapitolách budu rozebírat vybrané filmy moderní české kinematografie, tzn. filmy vzniklé po roce 1990. V některých z nich budou hlavním tématem události historické, jiné naopak budou popisovat současný stav, respektive zobrazovat období, ve kterém vznikly.

V kinematografii se často setkáváme s tím, že určité území je zobrazováno stereotypně. Odehrávají se na něm podobné příběhy, opakují se konkrétní typy postav i příběhové struktury. Příkladem mohou být westerny z Divokého západu nebo argentinské telenovely.

Na základě informací uvedených v první kapitole předpokládám, že ani české pohraničí se do určité míry nevyhne stereotypizaci. **Pokládám tedy hypotézu, že české pohraničí bude zobrazeno stereotypně, a to především v negativním smyslu slova.** Právě negativního obrazu bude podle mého předpokladu ve vybraných filmech a seriálech dosahováno následujícími způsoby: temným prostředím, příběhy s kriminální zápletkou, zobrazením nižších sociálních vrstev obyvatelstva, drsnou, nepříznivou a nehostinnou krajinou, vyobrazením přírody v kontrastu s průmyslovým zásahem člověka a celkovou atmosférou bezútěšnosti. Co do vývoje příběhu, nepředpokládám happyend postav a zároveň se domnívám, že v dílech bude absence humoru – jinak poměrně výrazného, často užívaného prvku české kinematografie.

Za účelem nalezení odpovědi na hypotézu práce budu v dalších kapitolách analyzovat výrazové prostředky, které mají obecně za úkol ztvárnit umělecké dílo zavedenými způsoby vyjadřování tak, aby umožnily konzumentovi pochopit dílo jako

celek i v detailech, které se snaží tvůrce předat.

Obecně existuje široká škála nástrojů filmové řeči, které vznikaly a vyvíjely se s vývojem filmového žánru. Mým cílem nebude do detailu popsat všechny výrazové prostředky a jejich vývoj napříč filmovými dějinami. Zaměřím se pouze na prvky konkrétní, na jejich úlohu při zobrazení pohraničí a na to, jaký dojem se skrze ně autoři snaží přenést na diváka. Abych potvrdila, nebo vyvrátila svoji hypotézu, využiju pro zkoumání konkrétně tyto prvky: **lokace a prostředí, herecký projev a postavy, kamera, záběr a střih, osvětlení** a hudba, resp. **zvuková složka**.

### 3.1 Definice výrazových prostředků filmu

Pocity a dojmy, které filmové dílo zanechává v divákovi, jsou důkazem schopnosti filmu s divákem komunikovat. „Autor uměleckého díla využívá při komunikaci se svým publikem zavedené způsoby vyjadřování se. Podobně jako v běžné mezilidské komunikaci je i v komunikaci mediované uměním důležitý nejen obsah, ale i forma a způsob, jak s ní autor pracuje. (...) Tyto způsoby vyjadřování se nazývají výrazové prostředky.“<sup>56</sup>

Ve filmové teorii se soubor výrazových prostředků nazývá **filmová řeč**. Jerzy Płażewski definuje filmovou řeč jako nástroj komunikace mající schopnost audiovizuální reprodukce skutečnosti, a tím působící na diváka značně sugestivním dojmem. Film podle něho používá řady vyjadřovacích prostředků jiných umění, ale přetváří je podle svých představ.<sup>57</sup> Po technické stránce „filmová řeč určuje, jakým způsobem je film časoprostorově strukturován, takže se dají nalézat významné odlišnosti v odvyprávění stejného tématu“.<sup>58</sup> Płażewski dodává, že „soustava filmové řeči ovšem také operuje prostředkujícími znaky, nikoliv skutečností samou. Operuje audiovizuálním obrazem jako mluvený jazyk operuje slovem, a řeč matematiky konvenčním symbolem“.<sup>59</sup>

Nyní se budu věnovat vybraným výrazovým prostředkům konkrétněji; tak, abych je mohla definovat a byla schopna vyjádřit, jak s nimi pracují zkoumané filmy.

Jan Mašek rozlišuje výrazové prostředky filmu na nespécifické a specifické: „Mezi nespécifické výrazové prostředky lze zahrnout takové, které jsou všem médiím společné.

---

<sup>56</sup> ŽLEBEK, Jan. *Brno – neviděné město: Dokumentární reportáž*. Brno, 2009. Dostupné také z: [https://is.muni.cz/th/216784/fss\\_b/Bakalarska\\_prace.doc](https://is.muni.cz/th/216784/fss_b/Bakalarska_prace.doc). Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Jakub Macek.

<sup>57</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 8

<sup>58</sup> BOUCOVÁ, Miroslava. *Vývoj filmové řeči od roku 1948*. Zlín, 2012. Dostupné také z: [http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/21600/boucov%C3%A1\\_2012\\_bp.pdf?sequence=1](http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/21600/boucov%C3%A1_2012_bp.pdf?sequence=1). Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce Mgr. Tomáš Binter.

<sup>59</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 12

tj. např.:

- možnosti projevu člověka – herce, neherce,
- prostředí – skutečné či aranžované rekvizity apod.,
- mluvené slovo – dialogy, monology, komentář,
- hudba,
- hluk – přirozené či imitované ruchy,
- světelná konstrukce scény – exteriéru či interiéru.<sup>60</sup>

Podle Maška však máme při tvorbě audiovizuálního pořadu možnosti větší a autor tak může volit při běžné záběrové technologii další specifické výrazové prostředky.<sup>61</sup>

Ty Mašek vymezuje následovně:

- kompozice záběru
- délka záběru,
- velikost záběru,
- úhel pohledu – rakurs,
- pohyb kamery,
- střihová skladba záběrů,
- tvorba sekvencí,
- tempo a rytmus sdělování,
- „filmový čas a prostor“,
- obrazová interpunkce,
- trikové efekty atd.<sup>62</sup>

Na závěr Mašek dodává: „Každý výrazový prostředek je specifický. V celkové „audiovizuální promluvě“ však působí společně s ostatními a každý tvůrce pořadu se musí s nimi naučit pracovat a účinně jich využívat.“<sup>63</sup>

V dalších podkapitolách se budu věnovat mnou vybraným výrazovým prostředkům a jejich významu ve filmu.

---

<sup>60</sup> MAŠEK, Jan. *Základy tvorby audiovizuálního pořadu a fotografie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2000. ISBN 80-708-2608-8.

<sup>61</sup> Tamtéž.

<sup>62</sup> Tamtéž.

<sup>63</sup> Tamtéž.

### 3.1.1 Lokace a prostředí

Vzhledem k povaze analyzovaných filmů patří mezi nepostradatelný výrazový prostředek prostředí (lokace). V této souvislosti budu pracovat s lokací jednak ve smyslu místa děje, ve kterém se film odehrává, zároveň se bude jednat o jednotlivé prostory a prostředí, které si autoři snímku vybrali. Płażewski o lokalizaci děje říká, že „umění lapidárně a bez chyb určit místo děje má význam zejména ve filmech, v nichž se děj často přenáší z místa na místo“.<sup>64</sup> Dále tvrdí, že tohoto je možné docílit prostřednictvím stereotypů, které se k danému místu váží (jako příklad uvádí třeba Eiffelovu věž v Paříži), dodává však, že „užívání těchto stereotypů musí být odůvodněno dějem“.<sup>65</sup>

### 3.1.2 Žánr a příběh

Předmětem mé hypotézy je tvrzení, že české pohraničí bude zobrazeno negativně. Na základě toho předpokládám, že v lokalitě českého pohraničí budou filmy zobrazovat příběhy s negativní konotací. Na tomto místě vyjmenuji jenom žánry filmů, které jsou předmětem této práce. I když žánr samotný není definovaný jako vyjadřovací prostředek filmu, mohu předpokládat, že pro každý filmový žánr je typická jiná práce s filmovými výrazovými prostředky.

Televizní seriál *Pustina* je mysteriózní drama. Česko-slovenský film *Až do města Aš* je také drama. Koprodukční snímek *Habermannův mlýn* je historické válečné drama. Televizní seriál *Přisahám a slibuji* je také drama. Jedině snímek *Mistři* se z této sady filmů a seriálů vymyká, jelikož je dle oficiálního distributora uveden jako komedie / drama.<sup>66</sup>

Na základě vyjmenovaných žánrů lze předpokládat, že příběhy jednotlivých snímků budou spíše pesimistické. Jejich obsah a děj budu rozebírat později.

### 3.1.3 Herecký projev a postavy

Nelze si myslet, že herecký projev je jediný faktor rozhodující o kvalitě filmu. Přesto je to výrazový prostředek, který má značný vliv na celkové vyznění filmového díla. Ernest Lindgren například klade na herecký projev velký důraz, tvrdí, že „falešnost a neupřímnost se na filmovém plátně prozradí mnohem snáze než na jevišti“.<sup>67</sup> Jeho slova

<sup>64</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 163

<sup>65</sup> Tamtéž, str. 163

<sup>66</sup> *Mistři*. *Česká filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/158200-mistri/prehled/>

<sup>67</sup> LINDGREN, Ernest. *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1961. Str.149

potvrzuje i Karel Reisz, který říká, že „dnešní filmaři pozdvihli herectví a psaní dialogů na vysoce významnou úroveň“.<sup>68</sup> Autor knihy *Psychologie umění*, Jiří Kulka, dokonce tvrdí, že „herecká složka filmového představení působí na diváky nejsilněji a nejbezprostředněji. Na základě empatie dochází k vžívání, vcit'ování se diváka do jeho role“.<sup>69</sup> Płażewski se dostává až k tvrzení, že dnes se vyhrotila především kritéria fyzické způsobilosti herce, který, je-li dobře obsazen, může pak už hrát téměř sebe sama.<sup>70</sup> I když je výrazových prostředků filmu více, tím nejvýraznějším zůstává slovo, jehož nositelem je herec. Płażewski to potvrzuje slovy: „Ze všech forem filmového zvuku, mluvené slovo nejvíc apeluje na intelekt. Tvůrci to dává přímou a účinnou zbraň, má-li z palety výrazových prostředků vybrat takové, které v racionálních kategoriích nejstručněji a nepřesněji vyjádří určitou myšlenku.“<sup>71</sup> Samotné herectví je logicky souborem několika dalších výrazových prostředků. Bordwell a Thomsonová ve své knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* uvádí: „Herecký výkon se skládá z vizuálních prvků (zjev, gesta, výrazy tváře) a zvuku (hlas a další zvukové projevy).“<sup>72</sup>

### 3.1.4 Kamera, záběr, střih

Dalšími výrazovými prostředky, které vytvářejí konečnou podobu filmu, je kamera, záběr a střih. Jak píše Płażewski, tyto nástroje napomáhají zvýraznit autentičnost natáčených objektů: „Předměty, postavy, situace mají určitou emocionální hodnotu, jakýsi vlastní koeficient exprese, obsažený v nich samých. Tento koeficient se zvětšuje osvětlením, hudební ilustrací, kompozicí záběru, zejména pak sklonem kamery.“<sup>73</sup>

Podle Bordwella je právě kamera tím nejdůležitějším komponentem ve filmové tvorbě. „Na kameru je kladen v rámci celého filmu velký důraz, neboť reprezentuje výsledné dílo. Stará se o celkovou vizuální stránku filmu, je zodpovědná za estetickou kvalitu natočeného materiálu a dobré technické provedení. Je primární komunikací filmu s divákem. Je tím, co divák vnímá jako první a předchází divákovu asociačnímu uvažování.“<sup>74</sup> Kamera snímá obraz a pohyb a tím postupně buduje děj. Jiří Kulka je

---

<sup>68</sup> REISZ, Karel. *Umění filmové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 1971. Str.21

<sup>69</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 315

<sup>70</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 196

<sup>71</sup> Tamtéž, str. 178

<sup>72</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 182

<sup>73</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 38

<sup>74</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 223

dokonce přesvědčen, že ve filmu je častokrát lepší, pokud se šetří rozhovory a namísto toho některé záběry nahradí kamera: „Ve filmu hegemunistickou, tj. vedoucí funkci dialogu přebírá kamera. Je zbytečné říkat, co lze vidět. A režisér může ukázat skutečně mnoho.“<sup>75</sup> Bordwell však dodává, že kamera se stává objektivní až ve chvíli, kdy o ní divák neví, proto by na sebe neměla poutat přílišnou pozornost.<sup>76</sup>

Základní stavební jednotkou filmu je filmový záběr. Płażewski prohlašuje, že velikost filmového záběru je nezákladnějším vyjadřovacím prostředkem filmu. Podle něho je film, na rozdíl od jiných umění, uměním mnohostranného pohybu a formy jeho pohybu pak umocňují dramatickou a emocionální působivost obrazu.<sup>77</sup> Úkolem jednotlivých záběrů je odpovídat na otázky vycházející ze záběru předcházejícího. A to tak, že otázku vlastně zužuje, zpřesňuje a tím ji posiluje.<sup>78</sup>

Záběry se člení konvenčně podle velikosti. Většina autorů včetně Płażewského rozlišuje záběry následujícím způsobem:

1. **velký celek** – úplný obraz místa děje, celkový pohled, lidská postava podřízena svému prostředí, je drobná
2. **celek** – lidská postava se ukazuje od paty po hlavu, pozadí nadále zaujímá důležité, i když ne hlavní místo
3. **americký plán (polocelek)** – člověk ukázaný po kolena začíná zaujímat dominantní postavení
4. **polodetail** – poprsí lidské postavy, dekorace se prakticky eliminuje
5. **detail** – lidská tvář zaujímá většinu projekčního plátna
6. **velký detail** – podrobnost z lidské postavy nebo zvětšený obraz rekvizity, které si při zběžném pohledu nevšimneme<sup>79</sup>

Płażewski k tomuto členění dodává: „Volba velikosti pro daný záběr závisí samozřejmě na funkci, jež je mu určena. Obecně lze říci, že závisí především na roli člověka v daném záběru. Podřadná role člověka, role staťáže vnuká užití velkého celku. Dynamická role vede k užití celku nebo aspoň amerického plánu. Extenzivní, reflexní role

<sup>75</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 327

<sup>76</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 223

<sup>77</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 10

<sup>78</sup> ZELINA, Marek. *Vývoj a význam střihu v audiovizuálním díle*. Zlín, 2008. Dostupné také z: [http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/7131/zelina\\_2008\\_bp.pdf?sequence=1](http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/7131/zelina_2008_bp.pdf?sequence=1). Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce Mgr. Jiří Krška.

<sup>79</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 26

umožňuje vyloučit hercovo tělo a soustředit se na jeho tvář v polodetailu nebo detailu.<sup>80</sup>

Způsob, jakým se spojují jednotlivé filmové záběry, se nazývá stříhová skladba (někdy také montáž). Podle Jamese Monaca se stříh často považuje za středobod filmového umění, neboť právě při tomto procesu se nejjasněji odlišuje od soupeřících umění.<sup>81</sup> Ernest Lindgren k tomu dodává: „Ucelenosti a jednoty děje je dosaženo výběrovým procesem, když jsou přísně vyloučeny všechny okolnosti, které se ho bezprostředně netýkají jako příčinné a následné logické důsledky. Tento výběrový proces je ve všech uměních nesmírně důležitý.“<sup>82</sup> Płażewski popisuje způsob stříhu následovně: „Stříh organizuje jednotky v určité posloupnosti časové (dramaturgická skladba) a příčinné (asociativní skladba), přičemž se tomuto materiálu dodává patřičný rytmus a plynulost (technický stříh).“<sup>83</sup> Vzhledem k tomu, že ucelená akce ve filmu je tvořena velkým počtem detailních pohybů, které nelze všechny vidět najednou, záleží na každém filmovém tvůrci, na který detail se soustředí a jaké záběry divákovi ukáže. Lindgren k tomu dodává: „Pomocí stříhu může filmový tvůrce vypustit všechny bezvýznamné intervaly, které nalézáme ve zmatku života.“<sup>84</sup>

### 3.1.5 Osvětlení

Osvětlení je další ze souboru výrazových prostředků, které patří do oblasti předsnímací i snímací.<sup>85</sup> Světlo plní funkci filmové řeči a zároveň plní funkci jako pomocník při tvorbě filmu. „Světlo v audiovizuální tvorbě neslouží pouze jako potřebný technický prvek pro správnou funkci záznamových přístrojů, ale je důležitým výtvarným a dramatickým prvkem nejen u filmové tvorby, ale též u divadla či fotografie.“<sup>86</sup> Podle Kučery má osvětlení jako prostředek vyjádření nejbohatší stupnici možností ze všech ostatních výrazových prostředků.<sup>87</sup> S důležitostí filmového osvětlení souhlasí i Bordwell,

---

<sup>80</sup> Tamtéž, str. 33

<sup>81</sup> MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6. Str. 125-126

<sup>82</sup> LINDGREN, Ernest. *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1961. Str. 47

<sup>83</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 143

<sup>84</sup> LINDGREN, Ernest. *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1961. Str. 63

<sup>85</sup> Pozn. Předsnímací jednoty jsou záběry určitého dějového úseku, které se musí v některých prvcích shodovat. Podstatnou složku oné shodnosti tvoří zachování určitých jednot, jejichž většina je určena ještě dříve, než se rozběhne kamera. Více viz: <https://www.famu.cz/docs/08Strih.pdf>

<sup>86</sup> POLÁŠEK, Vladan. *Světlo ve filmu*. Zlín, 2009. Dostupné také z: [http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/7960/po1%C3%A11%C5%A1ek\\_2009\\_bp.pdf?sequence=1](http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/7960/po1%C3%A11%C5%A1ek_2009_bp.pdf?sequence=1). Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce Doc. Mgr. Juraj Fandlí.

<sup>87</sup> KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9. Str. 88

který tvrdí, že to, jak na nás působí obraz, do jisté míry ovlivňuje manipulace s osvětlením. „Osvětlení ve filmu nám umožňuje vidět, co se děje, ale nejenom to. Světlejší a tmavší oblasti obrazu pomáhají vytvořit celkovou kompozici každého záběru, a tak naši pozornost směřují k určitým věcem a událostem.“<sup>88</sup> Podstatnou úlohou světla je také udržení stejné tonality jednotlivých záběrů tak, aby působily jako jeden celek. „Nesprávně využívaný a zvládnutý postupný kontrast ruší vazebnost. Správné využití způsobuje měkké přechody ze záběru do záběru.“<sup>89</sup> A právě kontrast a hra světla dokáží oddělovat jednotlivé prvky od sebe podle potřeby tak, aby na některé kladly důraz a jiné tlumily. Jak zmiňuje Płażewski, „hlavním úkolem osvětlení je vytvářet náladu. Tu už nejde jen o detailní dějové efekty jako je bílá ruka vynořující se náhle ze tmy, nýbrž o celkovou tonalitu záběru“.<sup>90</sup> Světlo tak dokáže vystavět scénu a její atmosféru, zobrazit prostředí a čas, ve kterém se příběh odehrává. „Světlo dovede rovněž charakterizovat: např. denní a noční dobu, prostředí nebo i vnitřní náladu člověka či situaci.“<sup>91</sup> Díky tomu je možné pracovat s představivostí diváka. Vše závisí na záměru režiséra i kameramana, jak má záběr i celkové dílo působit a jaké emoce má vyvolat. „Diváci na světlo nesmírně citlivě reagují, na jeho intenzitu, jeho tonalitu, jas a čistotu a na jeho poměr ke tmě nebo k stínu. Proto je jednou z kritických podmínek vazby záběrů úzkostlivé a citlivé udržování načas dosaženého poměru jasu a tmy, které se zjednodušeně v práci vyjadřuje jako poměr kontrastu“.<sup>92</sup>

Světlo a stín jsou základními prvky, se kterými se v audiovizuálním umění pracuje. Jejich poměr ovlivňuje množství a směr dopadu světla. Ten také určuje dramatičnost scény a psychologický dopad na diváka. David Bordwell hru světla a stínu vysvětluje následovně: „Jasně osvětlená oblast může vést naše oko k důležitému gestu, zatímco stín má schopnost skrýt detail nebo zvyšovat napětí: Co skrývá v záběru? Osvětlování také dokáže zdůraznit texturu: křivky tváře, povrch kousku dřeva, ornament pavoučí sítě, jiskru drahokamu. Osvětlení záběru ovlivňuje náš dojem z tvaru a textury zobrazených předmětů.“<sup>93</sup> Podle Kučery světlo a jas působí vždy aktivně a kladně: „Světlo je vždy

---

<sup>88</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 172

<sup>89</sup> KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9. Str. 90

<sup>90</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 209

<sup>91</sup> KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9. Str. 89

<sup>92</sup> Tamtéž, str. 88

<sup>93</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 172



prostředkem likvidace tmy. V této univerzální a jednosměrné úloze světla spočívá jeho emotivnost.<sup>94</sup> Naopak úkolem stínu při obrazové kompozici je „zajištění takového průběhu, kde předměty v prostoru, v němž jsou umístěny, zdůrazňují hloubku a plastiku a podtrhují celkový estetický účinek“.<sup>95</sup> Dopad stínu se liší na základě použití přirozeného nebo umělého osvětlení, stejně tak jako podle zvoleného úhlu svícení.

### 3.1.6 Hudba

I zvuková stránka kinematografie je platnou součástí filmové řeči. Hudba sama o sobě má schopnost vyvolat v posluchači emoce a dojmy a v kombinaci s obrazem může být výsledek ještě silnější. „Romantické scény zpravidla doprovází jiný typ hudebního doprovodu než napínavé či nebezpečné situace,“ vysvětluje Alena Plháková. „Divák dokáže už při zaznění prvních taktů hudby předvídat, co bude následovat, a adekvátně na to emocionálně reagovat.“<sup>96</sup> Jan Dušek dále vysvětluje význam hudby pro diváka: „Vytváření základny pro divákovo vnímání se stává základním úkolem filmové hudby vůbec a dalo by se označit za nadkategorii, která pod sebou zaštiťuje ostatní funkce.“<sup>97</sup> Hudba dokáže podle Duška také doplnit jednotlivé záběry a herecký projev: „Celkový dojem z hereckého výkonu není pouze v moci herců samotných, ale mimo jiné i hudby, která divákův prožitek emocionálních stavů, ve kterých se hrdina v dané situaci nachází, umocňuje.“<sup>98</sup>

Hudba má kromě samotného uměleckého projevu nezastupitelnou úlohu též jako integrující síla – sjednocuje jednotlivé záběry a sekvence. Podle Jiřího Kulky se hudba podílí na prostoru i času, je schopná charakterizovat prostředí a formuje základnu pro podporu kontinuity obrazů.<sup>99</sup> „Zvuk může významně napomáhat soudržnosti filmového díla. Je schopen hladce spojovat scény mezi sebou pomocí jejich překrývání, kdy zvuk jedné scény předchází do další, případně skrze poznámku pronesenou nějakou postavou jednoduše překlenout čas ve fabuli či upozornit na něco, co bude využito později.“<sup>100</sup>

---

<sup>94</sup> KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9. Str. 88

<sup>95</sup> MEHNERT, Hilmar. *Měření světla – vedení světla – vytváření světla*. Pracovní text katedry fotografie FAMU, 1976

<sup>96</sup> PLHÁKOVÁ, Alena. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1086-6. Str. 168

<sup>97</sup> DUŠEK, Jan. *Hudba v českém hraném filmu: kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-904506-3-9. Str. 78

<sup>98</sup> Tamtéž, str. 70

<sup>99</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 339

<sup>100</sup> KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0. Str. 25

S touto myšlenkou se ztotožňuje i Ernest Lindgren, jež v knize *Filmové umění* připisuje hudbě následující vlastnosti: „Hudba má napomáhat akci, spojovat jeden úsek dialogu s druhým, vytvářet myšlenkové asociace a nést myšlenkový proces, zesilovat lyrické a emocionální vrcholy filmu a příležitostně poskytovat emocionální úlevu.“<sup>101</sup>

K tomu, aby mohla být hudba ve filmu přidanou hodnotou je důležité s ní zacházet citlivě a správně. Jak konstatuje Jan Kučera: „Nerozmysleně užitý zvuk intenzivně deformuje význam a účín optické stránky díla, a naopak užit citlivě, dodá jí síly, kterou by nikdy nebyla schopna sama ze sebe vytěžit.“<sup>102</sup> Protože, jak příhodně konstatuje Płażewski, „do kina nechodíme poslouchat hudbu. Po hudbě jen žádáme, aby prohlubovala naše vizuální dojmy“.<sup>103</sup> Lindgren k tomu dodává: „Filmová hudba může vyvolat nežádoucí pozornost nejenom tehdy, když je příliš dobrá, nýbrž také, má-li přitažlivou, výraznou melodii. Hudba, která je tak dobrá, že na sebe připoutává pozornost na úkor filmu, je nemístná.“<sup>104</sup>

Kromě využití hudby jakožto skladby se ve filmovém průmyslu považují za zvukové složky i dialogy a ruchy, kterými jsou např. bouřka, chůze, ruchy vozů, zvířat, strojů, kroků. Ty jsou nezbytné pro dokreslení celé atmosféry filmu. „Hluk ve filmu je schopen v člověku vyvolávat nejrůznější odezvy, myšlenkové představy i emoční záchvěvy nestejně intenzity.“<sup>105</sup>

Výjimkou není ani využívání různé hlasitosti zvuků, stejně tak jako použití absence zvuků neboli ticha. „Jak nepatrný šum, tak i zdánlivě neutrální ticho se může stát závažným dramaturgickým prvkem a použije-li se ho promyšleně, může hrát i hlavní roli.“<sup>106</sup> Bordwell dodává: „Tichá pasáž ve filmu dokáže vytvořit takřka nesnesitelné napětí a donutí diváka intenzivně se soustředit na obraz. Náhlé ticho nás může rozrušit a upoutat naši pozornost.“<sup>107</sup>

Jelikož předpokládám, že české pohraničí bude ve zkoumaných filmech a seriálech vykresleno negativně, domnívám se, že i zvuková a hudební složka filmu budou tyto dojmy podporovat. I na základě slov psychologa Horsta Meyerhoffa: „Nejdůležitější je to,

---

<sup>101</sup> LINDGREN, Ernest. *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1961. Str.139

<sup>102</sup> KUČERA, Jan. *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9. Str. 147

<sup>103</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 172

<sup>104</sup> LINDGREN, Ernest. *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1961. Str. 140

<sup>105</sup> KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu: k analýze zvukové dramaturgie filmu*. Praha: Panton, 1969. Str. 56

<sup>106</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 170

<sup>107</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 348

že hudba, která zní zároveň s rozvíjením vizuálního vyprávění, může vydatně přispět ke zvýšení divákovy účasti, může vytrhnout diváka z pasivního postoje a silněji ho angažovat do událostí na plátně: hudba podněcuje jeho vznětlivost (...), abychom dosáhli iluze skutečnosti, určitý stav vznětlivosti je nezbytný.“<sup>108</sup> Budu tedy očekávat smutnou, ponurou, spíše pomalou nebo naopak rychlejší a drsnou hudbu, která v divákovi zanechá pocity melancholie nebo agrese.

---

<sup>108</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 172

## 4. Pustina

Pustina je dramatická televizní minisérie z produkce HBO Europe v režii Ivana Zachariáše a Alice Nellis. Má osm dílů, s délkou od 50 do 59 minut. Byla natočena v roce 2016. Oficiální text distributora zní: „Když se starostka severočeské vesnice Hana Sikorová (Zuzana Stivínová) ocitne na vrcholu svého boje proti velké těžební společnosti nabízející obyvatelům obce vysoké odstupné výměnou za opuštění jejich domovů postavených na ložiscích hnědého uhlí, zmizí její čtrnáctiletá dcera Míša. Pátrání po dceři Hanu po letech mírumilovného soužití s ostatními přivede k pochybnostem ohledně celé komunity, která se pod vlivem událostí začíná rozpadat a ukazovat svou pravou tvář. Objasnování záhady příběh rozvětňuje do několika prolínajících se dějových linií, gradujících do nečekaných souvislostí.“<sup>109</sup> Seriál získal dvě ocenění, Českého lva za nejlepší dramatický televizní seriál a cenu České filmové kritiky. Kromě toho má také poměrně velký divácký a mediální ohlas.

### 4.1. Lokace a prostředí

Obec Pustina je fiktivní obec na severu Čech na hranicích s Polskem, ležící poblíž města Liberec. Hlavními místy, kde se odehrává děj příběhu, jsou tzv. pasťák (nápravný ústav pro mladistvé), dům starostky, místní hospoda, chatová oblast Babylon, náves vesnice, benzinová pumpa a parkoviště kamionů, kde se pohybují prostitutky, a tamní romské sídliště. I když „přirozená dekorace se nepochybně méně poddává režisérovi vůli než dekorace umělá,“<sup>110</sup> právě autenticita prostředí, jeho zašlost a zchátralost v tomto případě režisérům výrazně pomáhají k vytvoření potřebné atmosféry.

Atmosféru podtrhují i záběry na probíhající těžbu i vytěžená místa v dolech. Každé z těchto míst působí na diváka bezútesně, a dokonce i obydlí jednotlivých postav díky dekoracím nepůsobí přívětivě.

---

<sup>109</sup> Pustina. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/415669-pustina/prehled/>

<sup>110</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 205



**Příloha č. 1: Pustina [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)**

I když se celý příběh odehrává v jedné vesnici a v její spádové oblasti, ve skutečnosti štáb natáčel na několika místech, a to na Ústecku, Karlovarsku, na pražském sídlišti Prosek a na zámku Jezeří. To ve velké míře dokazuje, že autoři chtěli být autentičtí a natáčeli v drtivé většině v pohraničí. „Toto místo přesně vyhovovalo estetice a náladě,“ vysvětlila postoj tvůrců tisková mluvčí HBO Europe Pavla Brožková.<sup>111</sup> Pro samotný děj *Pustiny* jsou lokace velmi dobrým jevištěm. V seriálu jsou výrazným a vlivným prvkem – už samotný název nenese jméno některého z jeho hrdinů nebo děje, ale právě jméno lokace. Význam tohoto slova – pusto, prázdno – vystihuje nejen děj, ale i lokaci.

V seriálu je důležitá mizanscéna, pro kterou lokace položily dobrý základ. Lingren mizanscénu definuje jako „všechno před kamerou, což znamená konkrétní prvky jako prostředí, figury, rekvizity, kostýmy, barvy nebo osvětlování, ale i postupy práce s nimi“.<sup>112</sup>

Zajímavé je také sledovat, jak se mění prostředí s jednotlivými postavami, i když se všechny postavy nacházejí v *Pustině*. I Płażewski potvrzuje: „Režisér může vtisknout

---

<sup>111</sup> ŠEBESTOVÁ, Miroslava. Pustina: V dolech u Kadaně točili temný seriál pro HBO. *Deník.cz* [online]. 2016 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film/pustina-v-dolech-u-kadane-tocili-temny-seriál-pro-hbo-20160528.html>

<sup>112</sup> LINDGREN, Ernest. *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1961. Str. 28

vnitřní obsah místnostem tím, že z nich odstraní vše, co je zbytečné, tím, že několik předmětů bude (...) psychologicky vyjadřovat osobnost těch, kdo tyto místnosti obývají.“<sup>113</sup>

Setkáváme se s tím například u otce zmizelé, Karla Sikory (Jaroslav Dušek), který bydlí uprostřed lesa v chatové oblasti Babylon, obklopen podivnými kovovými sochami, což ilustruje jeho nestandardní osobnost. Z hlediska prostředí jsou zajímavé i pokoje chlapců z past'áku, jež jsou stroze zařízené, bez jakékoliv dekorace a náznaku zájmu. Ty představují jakousi emocionální otupělost, nezájem o věci krásné a dobré a o cokoliv estetického. Důvodem pro takové chování je bezesporu nejen to, kým chlapci jsou a odkud přišli, ale i to, kde se nacházejí – v prostředí, které v nich nemá snahu vyvolávat nic pozitivního.



**Příloha č. 2: Pustina [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)**

Naproti tomu hned při prvním pohledu na pokoj mrtvé dívky Míši Sikorové, oběti vraha, po kterém se v seriálu pátrá, je jasné, že jde o dospívající dívku s radostmi (barevné závěsy, dekorace, zápisníky, korálky) i strastmi – uhlíkové kresby lidských tváří po stěnách pokoje, které, jak se později dozvídáme, vypovídají i o jejich psychických problémech.

---

<sup>113</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 204



Příloha č. 3: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)

Je zjevné, že autoři seriálu si záměrně vybrali takové lokace, které jim pomohly dosáhnout celkový pesimistický obraz. Zobrazení českého pohraničí však v tomto případě není objektivní, protože autoři záměrně natáčeli v nepříjemně působících lokalitách. Tím pádem lze konstatovat, že v tomto segmentu filmové řeči se potvrzuje moje hypotéza o snaze zobrazit české pohraničí v novodobé české kinematografii negativně.

#### 4.2. Kamera, záběr, střih

V seriálu *Pustina* se využívá široká paleta záběrů. Kamera využívá přirozenou sílu krajiny a prostředí pohraničí. A i proto se v každém díle alespoň jednou setkáváme s panoramatickým záběrem. Příkladem může být záběr na vytěžené doly, jenž má vyvolat pocit beznaděje až ztracenosti. Přes tyto záběry divák chápe, jak se cítí matka ztracené dívky, když si uvědomí, že pokud se její dcera ztratila v dolech, nikdy ji nikdo nenajde. „Panoramata sledují skutečnost v její rozprostraněnosti a zachycují především povrch jevů, přičemž potlačují vnitřní podrobnosti. Proto mají schopnost navodit emotivní náladu, drammatizovat nebo jen informovat (...), panorámy mají svou psychologickou dynamiku.“<sup>114</sup> Dalším příkladem je panoramatický záběr, který sleduje bílou dodávku

<sup>114</sup> REISZ, Karel. *Umění filmové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 1971. Str. 332

starostky Sikorové. Starostka jde přes mlhu a vychází z tmavého lesa. Tento záběr symbolizuje její odhodlanost vydat se hledat dítě na vlastní pěst.



**Příloha č. 4: Pustina [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)**

V seriálu nejsou během dialogů ve velké míře využívány nadhledy ani podhledy. Nejčastěji jsou postavy snímány v rovině jejich očí, jako by je divák sledoval přímo. Rakurs kamery se tu nevyužívá proto, aby byly některé postavy vykresleny jako dominantní a jiné jako submisivní. Naopak se snaží v divákovi navodit dojem, že postavy jsou rovnocenné a že nikdo není jenom dobrý, nebo jenom špatný.

Kamera diváka utvrzuje v atmosféře nejistoty, která v seriálu od začátku panuje. Zároveň práce kamery nenapomáhá divákovi vyřešit záhadu, neposkytuje mu žádné další indicie.

Vedle panoramatického záběru se v seriálu často setkáváme se záběry na herce v detailu, protože „při blízkém pohledu se lépe odhaluje nitro. Ze všech druhů záběru je emocionálně nejdůležitější. Je intimní a expresivní“.<sup>115</sup> Zvlášť herecký projev v případě tohoto seriálu zdůrazňuje jeho celkovou atmosféru, proto jsou herci často zabíráni v detailu. „Detail, který je snímán, obsahuje klíčovou informaci, bez které by divákovi unikaly důležité souvislosti. U člověka to jsou podrobnosti, které znázorňují zvláštní duševní rozpoložení.“<sup>116</sup> Právě základní emoce, jak je definuje Paul Ekman (hněv, znechucení, strach, štěstí, překvapení),<sup>117</sup> vidíme v detailním záběru na postavy: smutek

<sup>115</sup> BARAN, Ludvík. *Audiovizuální prostředky: teorie-tvorba-technika*. 1. vyd. Praha: SPN, 1980.

<sup>116</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 29

<sup>117</sup> Šest základních emocí: (Six Basic Emotions). *Management mania* [online]. 2016 [cit. 2018-04-09].



starostky Sikorové, když se rozpláče v autě, znechucení, když komisař (Leoš Noha) vyslýchá manžela Karla Sikoru a domnívá se, že on je vrah své dcery, strach, když Lukáš (Jan Cina) zjistí, že se mu nepodaří navařit tolik drog, kolik potřebuje prodat.



**Příloha č. 5: Pustina [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)**

Dynamika kamery se projevuje ve stříhové montáži, což je viditelné hned v úvodních titulcích každého dílu, kde se střídají všechny druhy záběrů od panoramat po velké detaily. Tyto záběry se střídají v sledu s hudbou. Kamera častokrát snímá nepříjemné věci, například velký detail na špinavé nádobí ve dřezu nebo panoramatický záběr na těžbou zpustošenou krajinu. Kamera se účelně zaměřuje na zkoumání exteriérů i interiérů v pozdních večerních hodinách nebo naopak v brzkých ranních hodinách. V ostatních záběrech, jako jsou polocelky a celky, též sleduje nepříjemné elementy v rámci určité scény. Příkladem může být celek na visící půlku prasete v romské osadě. Mnohdy navíc záběr na tyto předměty trvá záměrně o něco déle, aby si jej divák stihl uvědomit a aby na něj stihl záběr dostatečně zapůsobit.



Příloha č. 6: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)

### 4.3. Herecký projev a postavy

Jelikož dějovou linku příběhu tvoří pátrání po zmizelé dceři Míše Sikorové a následné hledání jejího vraha, postavy nemohou být úplně čitelné. Musí mít určité vlastnosti, aby měl divák pocit, že i on může pátrat po tom, co se vlastně stalo. „Postavám na plátně rychle připisujeme určité vlastnosti a film nás v tom často podporuje. Kromě toho, že se postavy projevují mnohem otevřeněji než lidé v reálném světě, syžet navíc zahrnuje situace, v nichž se vlastnosti postav rychle odhalí.“<sup>118</sup>

Drtivá většina postav v seriálu jsou introverti s tajemstvími a osobními problémy. Tento fakt pronesli všichni herci do svého hereckého projevu. Díky výběru herců v kombinaci s jejich maskami, dekoracemi a kostýmy dosáhli autoři toho, že divák aktéry vnímá jako postavy pohybující se v jejich přirozeném prostředí.

Postavy jsou většinou nešťastné, hloubavé, smutné, v zasmušilých oděvech, neupravené. Herecký výkon se častokrát projevuje v dialozích, jejichž témata jsou negativní. Dochází k hádkám, popichování a někdy i fyzickému násilí. Motivací postav bývá často nedostatek peněz a závist.

<sup>118</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 116



Příloha č. 7: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)

#### 4.4. Osvětlení

Osvětlení a využití světla a tmy je v seriálu *Pustina* jedním z nejvýraznějších prvků, bez kterých by seriál nedokázal nabýt stávající atmosféru. Jak píše Płażewski, budovat atmosféru pomáhá právě světelné ladění záběru.<sup>119</sup> Světlo je zdrojem síly a energie. Působí pozitivně. Naopak tma a přítomnost v nás dokáží vyvolat nebo podpořit strach, úzkost a smutek.

V některých klíčových scénách seriálu *Pustina* se k dosažení atmosféry používá low-key osvětlení. „Low-key osvětlování vytváří větší kontrasty a zřetelnější, temnější stíny. Osvětlení bývá často ostré a doplňkové světlo je buď zcela eliminováno, nebo je jen velmi slabé. Výsledným efektem je chiaroscuro neboli extrémně tmavé a světlé oblasti v obraze. Low-key osvětlování se obvykle užívá v ponurých nebo tajemných scénách.“<sup>120</sup> Často využívaným prvkem je také podsvícení, jež podle Bordwella „deformuje rysy a díky tomu bývá používáno k vytvoření dramatického hororového efektu, ale může též jednoduše naznačovat realistický zdroj světla, třeba oheň nebo baterku“.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 209

<sup>120</sup> BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6. Str. 178

<sup>121</sup> Tamtéž, str. 174

To potvrzuje i scéna, kdy se seznamujeme se způsobem života Karla Sikory, jedné z hlavních postav. Scéna se odehrává v temnotě lesa, kdy jediné světlo na jeho tvář a postavu vrhá zář ohně. Je to scéna, kdy přesně nevíme, co se děje, ale v průběhu seriálu se k ní jako diváci zpětně vracíme a vzbuzuje v nás podezření vůči Sikorovi (vnímáme ho jako potencionálního vraha jeho dcery Míši).



Příloha č. 8: Pustina [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)

I nalezení oběti během policejního vyšetřování probíhalo pozdě večer a její samotné odhalení ve studni bylo doprovázeno světlem policejní baterky.

Dalším příkladem může být scéna, kdy mladík Lukáš vařil pervitin v ponurém bytu se zataženými roletami, jenom při světle kuchyňského svítidla. Také následná roztržka s jeho bratrem (Štěpán Benoni) se odehrává v noci na liduprázdné ulici pod světlem pouliční lampy. Autoři právě v této scéně vygradovali napětí a záměrně ji použili jako závěrečnou v jedné z částí. Jak uvádí Jiří Kulka v knize *Psychologie umění*, „rozptýlené osvětlení „low-key“ vyvolává dojem únavy, beznaděje, deprese, tajemství a psychického napětí“.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 320



Příloha č. 9: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)

Aby tvůrci zintenzivnili pocit bezradnosti, velmi umně pracují také s přirozeným světlem – mnoho scén se odehrává v noci (často za světla měsíce) a na dosažení požadované atmosféry autoři využívají počasí, které je mnohdy pochmurné. Práce se světlem v seriálu *Pustina* se očividně snaží o vykreslení oblasti v záporném světle.



Příloha č. 10: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)

## 4.5. Hudba

I hudební složka seriálu přispívá k celkovému působení na diváka. Autorem hudby do seriálu je uznávaný anglický hudebník a skladatel David Boulter ze skupiny *Tindersticks*.

Dobrym příkladem jisté odtažitosti je minimalistická hudba na začátku každého z dílů. Chladné pravidelné staccato vysokých tónů podbarvuje střídání záběrů krajiny a postav.

Minimalistická hudba doprovází děj celého seriálu. Nejčastěji se setkáváme s jednoduchými tóny ne více než tři hudebních nástrojů. Hudba tak vyvolává pocit nejistoty, napětí a chladu. Naproti tomu ve scéně na romském sídlišti, kde se koná zabíjačka, je slyšet tradiční emotivní zpěv. Autoři využívají fakt, že „reprezentovat prostředí pomocí hudby je možné i prostřednictvím všeobecně známých hudebních principů, charakteristických pro určité etnické (národnostní) oblasti. Tedy využití asociace, kterou v divákovi do jisté míry vyvolává určitá hudba, fungující v danou chvíli jako zástupný symbol pro danou lokalitu“.<sup>123</sup> Jeden z příkladů zástupných symbolů je scéna, ve které opilý Karel Sikora se svými bývalými studenty tancuje na místní diskotéce. Scéna se snaží za pomoci vhodného výběru scénické lokality a hudby upozornit na úpadek mládeže, všudypřítomnost drog a alkoholu.

„Dosáhnout možnosti rozdílného subjektivního vnímání a prožitku dané scény pak většinou umožňuje hudba, která stojí v kontrapozici k dějové situaci či psychickému stavu hrdinů. Takovým propojením hudby k obrazu dochází do jisté míry k mystifikaci diváka, který je pak nucen se nad významem důkladněji zamyslet. V některých případech je pak hudba komentářem v pravém slova smyslu a nahrazuje komentář mluvený (vypravěče).“<sup>124</sup>

Příkladem takového kontrastu je scéna, ve které Karol Sikora přijíždí na parkoviště kamionů mezi prostitutky a v rádiu jeho auta se ozývá písnička *Sbohem láska* (1969) od Waldemara Matušky. V další scéně si veze jednu z prostitutek s sebou do chatové oblasti, a zatímco prostitutka začíná být velmi nejistá, kam ji Karol Sikora veze, a začíná pochybovat o tom, zda bylo rozhodnutí jet s ním správné, on si prozpěvuje písničku *Heřmánkové štěstí* (1988) od Jaromíra Nohavici.

Kontrast se projevuje i v titulcích na konci některých dílů seriálu. Kontrast je vyvolán tím, že závěrečná scéna bývá vypjatá. Ve většině dílů seriálu *Pustina* doprovází

<sup>123</sup> DUŠEK, Jan. *Hudba v českém hraném filmu: kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-904506-3-9. Str. 49

<sup>124</sup> Tamtéž, str. 62

závěrečné titulky hudba (Waldemar Matuška – *Sbohem láska* (1969), Petra Černocká – *Nákladník* (1997), Petr Novák – *Klaunova zpověď* (1980)), která napětí ironizuje, a tím nechává diváka ještě ve větší nejistotě a rozrušení.

I některé reálné zvuky a hluky z prostředí děje (štěkot psa, mechanické zvuky strojů v dolech, bzučení mouchy v krytu zářivky) plní funkci výrazových prostředků. „Hluky a šumy (šelesty, hřmoty, třískoty a skřípoty, klapoty, pleskot a cinkot, hvízdání, pískot a bzučení a chřestění, vrzání, syčení atd.) především navozují reálné obsahové představy. V tomto ohledu zvuk dotváří obraz postav, předmětů a prostředí, charakterizuje je.“<sup>125</sup> Kulka zároveň potvrzuje, že „hluky dále přispívají k náladové atmosféře a formují emoce“.<sup>126</sup>

#### 4.6. Celková atmosféra

Cílem této kapitoly je shrnutí všech výše zmíněných výrazových prostředků v konfrontaci s mojí hypotézou. Předmětem hypotézy je tvrzení, že seriál *Pustina* využívá filmovou řeč pro negativní zobrazení českého pohraničí. Při rozboru výrazových prostředků seriálu *Pustina* jsem zjistila, že má hypotéza se potvrdila.

Z hlediska lokace a prostředí je možné konstatovat, že si tvůrci dali záležet na výběru ponurých lokací a prostředí, v kterých se postavy pohybují. To potvrzují i slova scénáristy Štěpána Hulíka, který v rozhovoru pro časopis *Respekt* uvedl: „My jsme oproti tomu měli představu, že *Pustina* bude drsná, temná, špinavá, a zdálo se nám, že zasazení děje do prostředí současné české vesnice nám právě v tomhle pomůže (...). Už po té vizuální stránce vás na spoustě míst pořád vítá neradostný pohled. Zchátralé areály bývalých JZD, rozpadlé hospodářské budovy, nevzhledné šedivé baráky splácané dohromady ze všeho, co bylo zrovna po ruce, silážní věže, které nahradily dřívější přirozené dominanty jako kostel nebo zvoničku. V bývalých Sudetech, kam jsme zasadili příběh *Pustiny*, je to všechno ještě mnohem viditelnější tím, jak se na tamějších vesnicích podepsal odsun původních německých obyvatel. Zároveň jde o něco, co vychází z lidí, kteří tam žijí, bez ohledu na střídající se režimy.“<sup>127</sup>

Úsilí o správně zvolené prostředí doplňuje i práce kamery, která se záměrně

---

<sup>125</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 323

<sup>126</sup> Tamtéž.

<sup>127</sup> KUNDRA, Ondřej a Kateřina MÁZDROVÁ. Z úspěchu neodmlívám: Se Štěpánem Hulíkem o psaní dobrých scénářů, české vesnici bez masky a zákrutů lidské povahy v Pustině. *Respekt* [online]. 2016 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2016/38/z-uspechu-neomdlivam>

soustředí na projevy negativních emocí postav. Dlouhými i krátkými záběry zdůrazňuje nehostinnost prostředí. V seriálu nejsou použity žádné kamerové postupy, které by mu mohly dodat nějaký pozitivní tón. Kamera častokrát snímá záběry low-key osvětlením, jehož úkolem je vytvářet zápornou atmosféru.

Také postavy seriálu jsou zachyceny téměř výhradně v situacích s negativním podtónem. I když se některá z postav raduje, činí tak na úkor jiné postavy. Herci ztvárňují především negativní emoce jako je smutek, agrese, znechucení, rozčilení.

Originální soundtrack přispívá k chladné atmosféře filmu. Už od prvního poslechu pomáhá hudba vykreslit určitou rezervovanost a odstup diváka od postav, ve výsledku však hudba působí sugestivně. I když by se mohlo zdát, že některé známé české písně, které v seriálu zaznívají, mají za úkol zlehčit celkovou atmosféru, jsou opět záměrně použity tak, aby v divákovi nepříjemný pocit znásobily.

České pohraničí je díky těmto výrazovým prostředkům zobrazeno ve výrazně negativním světle. Jak doplňuje česká recenzentka Miroslava Spáčilová: „Letité lůžkoviny, igelitové tašky poletující prázdnotou, zvadlé květiny na odpočívadlech otřískaných paneláků, oschlé chlebičky, dokonce každíčkový kus prádla na šňůře buduje obraz vykořeněného zmaru tak urputně, až se ocitá na hraně jednotvárnosti – a uvěřitelnosti.“<sup>128</sup>

Důkazem jsou i slova samotného režiséra, který v rozhovoru pro DVTV potvrdil, že úmyslem seriálu bylo, aby si divák ze seriálu *Pustina* odnesl pocity zmaru, smutku a tísně.<sup>129</sup>

---

<sup>128</sup> SPÁČILOVÁ, Mirka. RECENZE: Ve filmařsky silné Pustině se dávno zapomněli smát. *IDnes.cz* [online]. 2016 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-pustina-0jb-/filmvideo.aspx?c=A161030\\_165322\\_filmvideo\\_spm](https://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-pustina-0jb-/filmvideo.aspx?c=A161030_165322_filmvideo_spm)

<sup>129</sup> Seriál Pustina? Nic podobného tu nebylo, původně jsem myslel, že natáčení nepřežiju, říká Zachariáš. In: *DVTV* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/dtv/serial-pustina-nic-podobneho-tu-nebylo-puvodne-jsem-myslel-z/r~e79570989ab011e68f32002590604f2e/>



## 5. Až do města Aš

Film *Až do města Aš* je československé sociální drama, hraničící s dokumentem, v režii Ivety Grófové. Film má délku 84 minut a byl natočen v roce 2012. Oficiální text distributora zní: „Silný příběh Dorotky (Dorota Billá) z východního Slovenska, která se vlivem vlastních životních rozhodnutí konfrontuje s realitou v nejzápadnějším koutě Čech. Plná odhodlání a naivních dívčích představ o novém životě nastupuje jako švadlena do malé továrny na česko-německém pohraničí, ve městě Aš. Sem se sbíhají z obou stran hranice lidé, kteří něco hledají. Dívky, které přicházejí dělat švadleny do továrny, si chtějí zabezpečit důstojný život a relativně majetní Němci levnou zábavu. Všechno se míchá v jakémisi Babyloně jazyků a hodnot, v kterém se ničí přirozené lidské zábrany.“<sup>130</sup>

### 5.1. Lokace a prostředí

Film *Až do města Aš* se odehrává, a byl natáčen, na dvou místech. První část filmu v nejvýchodnější části Slovenska na hranicích s Ukrajinou, v okolí města Bardějov. Druhá část filmu zase naopak na nejzápadnějším českém bodě, ve městě Aš, v česko-německém pohraničí.

Většina filmu se odehrává na třech místech, kterými byla dělnická ubytovna, továrna, kde se šilo, a město Aš a jeho okolí. I při snímání lokace a prostředí se nepochybně projevuje, že původní záměr Ivety Grófové byl natočit dokumentární film. Prostředí není nijak stylizované – stísněné a špinavé prostory dělnické ubytovny, záběry ze skutečné výrobní továrny, ulice města snímané také městskou webovou kamerou. I přesto, že se autoři nesnaží uměle přetvářet prostředí, ve kterém se děj odehrává, vybírají si k natáčení místa, která nejsou vizuálně atraktivní, nevzbuzují u diváka pozitivní asociace. Lokace jsou definovány pohybem postav, divák je neustále s nimi a vnímá jenom jejich prostředí. To je bezútesné, dívky se často ocitají na okraji společnosti.

---

<sup>130</sup> Až do města Aš. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/237382-az-do-mesta-as/oceneni/>



**Příloha č. 11: Až do města Aš [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012.  
©Česká televize (obrázek)**

Město samotné je prezentované skrze noční kluby a hospody, kde se setkáváme s děvčaty tancujícími se staršími pány, kteří do podniku přicházejí za lechtivou zábavou. Dále skrze noční podniky, kde jsou striptérky a muži pod vlivem alkoholu, a skrze domácí večírky – viz scéna, kdy si děvčata berou drogy v oprýskaném bytě jednoho ze starších Němců.



**Příloha č. 12: Až do města Aš [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012.  
©Česká televize (obrázek)**

## 5.2. Kamera, záběr, střih

I práce kamery se snaží podtrhnout dokumentární styl tohoto snímku. „Tam, kde chce režisér vytvořit realistickým způsobem realistický výjev, měl by co nejvíce vyvolat v divákovi takové dojmy, které by v něm vznikly, kdyby onen výjev viděl ve skutečnosti.“<sup>131</sup> Scéna, kdy se jedna z hlavních postav, Dorota, snaží spojit se svým přítelem (Josef Karala) na Slovensku, využívá městskou kameru.



Příloha č. 13: Až do města Aš [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012.  
©Česká televize (obrázek)

Ve scéně, kdy dívky nasedají a pak utíkají z auta cizích mužů, jsou natočeny na mobil. Kamera někdy sleduje hlavní postavy „tajně“, tzn. hlavní postavy jsou v pozadí, kamera je sleduje zpoza předmětů. Kamera využívá i deformaci obrazu, a to při milování dvou postav.

---

<sup>131</sup> LINDGREN, Ernest. *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1961. Str. 95



**Příloha č. 14: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)**

Dokumentární styl kamery sleduje život děvčat a zároveň nedává divákovi možnost vidět něco jiného než svět, ve kterém se hlavní postavy pohybují.

Ve filmu se využívají všechny druhy záběrů kromě panoramat. Kamera se v polocelcích a detailech nejvíce soustředí na postavy, nikoliv na prostředí.

Aby autoři dosáhli co největší autentičnosti, minimalizovali práci s vlastním umělým světlem. Ve filmu se nejčastěji využívá přirozené osvětlení a tma. „Normální rozptýlené osvětlení vytváří dojem všednosti, jednoduchosti, trvání, otevřenosti, někdy i studenosti a únavy.“<sup>132</sup>

I když scény zobrazují příběh odehrávající se během několika měsíců, divák má pocit, že je film natočený v jednom neměnicím se období. Většina všech dní je sychravá, mlhavá nebo pochmurná.

### **5.3. Herecký projev a postavy**

Jak již bylo zmíněno výše, režisérka Grófová nejprve plánovala natočit dokument, ale později se rozhodla pro rozšíření snímku na celovečerní film s využitím dokumentárních záběrů.

I proto se ve filmu objevují neherci, což asociuje prvky francouzské a československé nové vlny. „Využití profesionálních neherců je společným znakem obou

---

<sup>132</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 320

vln, stejně tak jako autenticita.“<sup>133</sup> Právě práci s neherci využívá režisérka proto, aby co nejpřesněji zachytila emoce a motivace lidí na okraji společnosti. „Obecně lze říci, že sociální vyloučení nastává v okamžiku, kdy člověk čelí komplexu problémů jako jsou nezaměstnanost, diskriminace, nízká kvalifikace, nízké příjmy, špatná kvalita bydlení, špatný zdravotní stav či rozpad rodiny. Vzájemná a provázaná kombinace těchto problémů pak vytváří bludný kruh, ze kterého je pro osoby v podmínkách sociálního vyloučení obtížné až nemožné se vymanit.“<sup>134</sup>

Taková je přesně situace hlavních postav filmu *Až do města Aš*. Jelikož „ústřední postava je zachycena ve shluku okolností, které ji – buď okamžitě, nebo jako výsledek nějakého vývoje – nutí vykonat nějaký čin nebo udělat nějaké rozhodnutí, a z toho jako výsledek vyplývají určité důsledky,“<sup>135</sup> dopadají hlavní postavy zákonitě tragicky. Zatímco u Silvie vnímáme její pohnutky a energii, u hlavní hrdinky Dorotky divák nemůže zřetelně vidět, jaká dilemata v sobě řeší. Její postava je koncipovaná jako pasivní, ke které se nelze příliš přiblížit, fungující spíše jako průvodce prostředími a situacemi, kterými prochází.

Postavy se v některých scénách projevují až naturalisticky. Neherecký projev v divákovi zintenzivňuje pocit, že se jedná o skutečnost, ne o smyšlený příběh. Umocňuje to navíc i častá absence make-upu a masek. Hlavní postavy se setkávají s reálnými lidmi z města, z továrny, ubytovny.

---

<sup>133</sup> LÖFLER, Michal. *Srovnání témat naší a evropské kinematografie – Česká nová vlna a Francouzská nová vlna* [online]. Plzeň, 2014 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z:

<https://otik.zcu.cz/bitstream/11025/14560/1/Srovnani%20temat%20nasi%20a%20evropske%20kinematografie%20Lofler.pdf>. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Vedoucí práce Mgr. Jan Kastner

<sup>134</sup> ČADA, Karel, Daniěla BŮCHLEROVÁ, Zuzana KORECKÁ a Tomáš SAMEC. *Analýza sociálně vyloučených lokalit v ČR* [online]. In: Evropský sociální fond v ČR, 2015, str. 14

<sup>135</sup> LINDGREN, Ernest. *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1961. Str. 45



Příloha č. 15: Až do města Aš [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012.  
©Česká televize (obrázek)

#### 5.4. Hudba

Spíše než hudba se ve filmu využívají ruchy a zvuky, což má opět souvislost s dokumentárním rázem filmu, který má za cíl v divákovi vyvolat autentičnost. Ve snímku tak můžeme slyšet hudbu z reproduktoru smíchanou s rozhovory z hospodské zábavy nebo zvuky aut projíždějících po silnici.

Film hudbu využívá pouze v několika málo scénách, jež mají spíše funkci předělů a které dávají divákovi prostor se nadechnout a zamyslet. Těmito scénami jsou například situace, kdy si Dorotka se svým německým přítelem (Robin Horký) z věže na hranici prohlíží Německo, nebo závěrečná scéna, kdy spolu jedou v autě směrem k erotickému klubu Happy End.



Příloha č. 16: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012.  
©Česká televize (obrázek)

Významné zastoupení má ve snímku ticho, jež má podle Duška určitý smysl: „Působivost některých scén by hudba oslabila či pozměnila, jsou proto ponechány tiché, bez hudby.“<sup>136</sup>

Ve filmu se setkáváme s několika dlouhými statickými záběry, jejichž účel je zdůrazněn právě tichem. Jak potvrzuje Płazewski, „nepatrný šum, tak i zdánlivě neutrální ticho se může stát závažným dramaturgickým prvkem a použije-li se ho promyšleně, může hrát i hlavní roli“.<sup>137</sup> Příkladem může být scéna, kdy Silvia (Silvia Halušicová) pozoruje, jak Dorotka navždy odchází z bytovny i z jejího života.

## 5.5. Celková atmosféra

I u snímku *Až do města Aš* předpokládám, že prostředí českého pohraničí, v tomto případě města na hranicích s Německem, bude vykresleno záporně. Výše zmíněné prvky filmové řeči tento předpoklad potvrzují. Autoři natáčeli záměrně v nehostinném prostředí ubytovny, v hospodách a striptýzových klubech. Postavy filmu jsou již od začátku zachyceny v krajních situacích, sociálních a ekonomických problémech. Klíčovými elementy filmu jsou nedostatek peněz, alkohol, drogy a prostituce. Motivem filmu je hledání štěstí na problematickém místě – v česko-německém pohraničí. Stejně tak jako mladé dívky přicházejí za prací, starší Němečtí muži přicházejí za levnou zábavou

<sup>136</sup> DUŠEK, Jan. *Hudba v českém hraném filmu: kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-904506-3-9. Str. 70

<sup>137</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 170

i s vírou, že si najdou mladou životní partnerku. I přesto, že všichni přicházejí původně s dobrým záměrem, možnosti v pohraničí jsou natolik omezené, že je nutí dělat morálně špatná rozhodnutí. Třebaže se na tomto místě setkávají původně různí lidé, jejich osudy se postupem času v životě v pohraničí stávají podobnými.

Dynamiku postrádající záběry na místa, ve kterých se pohybují lidé na okraji společnosti, ve střídání se záběry na tyto lidi samotné, vykreslují pohraniční město Aš jako bezútěšnou lokalitu na kraji světa. Atmosféru snímku popisuje Michal Šobr následovně: „Atmosféru hodně dopovídá věrohodná kamera Viery Bačikové, která Aš nasnímala jako svébytně žijící, či spíše živořící místo na periférii, sledované místy až jakoby chladně, nezaujatě a z dokumentaristického odstupu. Vše, včetně použití záběrů z web kamer a mobilů, je podřízeno nastolení pocitu maximální autenticity a zdánlivě minimálního aranžování.“<sup>138</sup>

Filmový scénárista Ondřej Štindl doplňuje: „Režisérka spolu s kameramankou Vierou Bačikovou věrohodně vykreslují různá prostředí – továrnu, ubytovnu, a především město Aš, které ukazují jako vykořeněné místo, slepenec staveb, pošetilých tužeb a cynického „rejžování““.<sup>139</sup>



Příloha č. 17: Až do města Aš [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)

<sup>138</sup> ŠOBR, Michal. Až do města Aš – až tam, kde už nemáte kam dál. *Česká televize* [online]. 2012 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1133856-az-do-mesta-az-tam-kde-uz-nemate-kam-dal>

<sup>139</sup> ŠTINDL, Ondřej. Až do města Aš: Mezi továrnou a nevěstincem. *Lidovky.cz* [online]. 2012 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/az-do-mesta-as-mezi-tovarnou-a-nevestincem-fim-/kultura.aspx?c=A121115\\_115445\\_ln\\_kultura\\_bt](https://www.lidovky.cz/az-do-mesta-as-mezi-tovarnou-a-nevestincem-fim-/kultura.aspx?c=A121115_115445_ln_kultura_bt)



Jako protiklad k dokumentárně stylizovanému obrazu můžeme vidět jakýsi svit nevinnosti v krátkých animovaných záběrech, ve kterých jsou rozpořhybované kresby, ztvárňující některá neposkvrněná přání hlavní hrdinky. Ty ilustrují kontrast mezi jejím nevinným světem a nepřátelským městem kolem ní.



Příloha č. 18: Až do města Aš [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012.  
©Česká televize (obrázek)

## 6. Habermannův mlýn

*Habermannův mlýn* je koprodukční válečné drama režiséra Juraje Herze z roku 2010. Film je natočen na motivy knihy Josefa Urbana. Oficiální text distributora zní: „Jednou z obětí dějin psaných vítězi měl být i německý průmyslník Habermann, který žil s rodinou na severní Moravě. Okolnosti jeho konce zůstávají dodnes nejasné. Filmový příběh se jeho životním osudem pouze volně inspiroval, ale paradoxy nejšílenějších let dvacátého století prezentuje hrůzně dokonale.“

Život před válkou v pohraničí nebyl dvakrát idylický. Doba si žádala, aby se lidé přiklonili na jednu, či druhou stranu, a jen ti nejsilnější dokázali zůstat nad věcí. Patřil k nim bohatý podnikatel August Habermann (Mark Waschke), který bez předsudků dával práci Čechům i Němcům, a jeho nejbližší přítel Březina (Karel Roden). Po začlenění Sudet do Třetí říše tlak ještě zesílí, na tomto místě personifikovaný esesákem Koslowskim (Ben Becker). Habermann i přesto dál vytváří pro své české zaměstnance ochranný štít a odmítá se plně podvolit „mateřské“ ideologii. Jenže šílená doba nakonec dostihne i jeho. Při volbě ze dvou možností, z nichž ani jedna není dobrá, učiní rozhodnutí, které se stane zámkou k tomu, aby se bezprostředně po válce stal hlavním cílem na seznamu „českých vlastenců“, z nichž většinu tvoří jeho bývalí chráněnci. Samozvaným soudcům a katům jde ale spíš o jeho majetek než o spravedlnost. Dokáže před nimi Habermann zachránit alespoň ženu a dítě?“<sup>140</sup>

### 6.1. Lokace a prostředí

Děj filmu se odehrává na severní Moravě v obci Bludov, v okrese Šumperk na hranici s Polskem. Pro samotné natáčení si však režisér a producenti vybrali lokace z různých míst České republiky: Benešov, okolí Vlašimi, obec Hradiště. Ve filmu město dostalo název Eglau.

Na rozdíl od seriálu *Pustina* a filmu *Až do města* Aš snímek *Habermannův mlýn* nepoužívá lokace jako jeden z nejsilnějších výrazových prostředků k zachycení atmosféry. Zeleň přírody však ve snímku často působí v kontrastu s německými vojáky v šedých uniformách se zbraněmi.

Děj filmu se odehrává převážně v samotném mlýně, na zámku, v lese a na nádraží. Potkáváme se tak s vícero společenskými vrstvami lidí – dělníky, podnikateli, starostou –

---

<sup>140</sup> Habermannův mlýn. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/256722-habermannuv-mlyn/prehled/>

a poznáváme prostředí, ve kterém se pohybují. Nejvýraznějším rysem, který v souvislosti s lokacemi a prostředím vyjadřuje negativní náboj snímku, je postupné obsazování téměř všech území německými vojáky.

## 6.2. Kamera, záběr a střih

Kamera plně využívá všechny druhy záběrů. Jelikož jde o poměrně výpravný film, potkáváme se s panoramatickými záběry a velkými celky, ve kterých vystupují desítky lidí (mnohokrát jde o protikladné postavy – domácí obyvatelstvo v konfliktu s německými vojáky) a v nichž jsou znatelné počátky davové psychózy.



Příloha č. 19: Habermannův mlýn [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)

Děj filmu se také mnohdy pohybuje kupředu v napínavých dialozích mezi jednotlivými postavami. Při snímání těchto scén je častokrát využíváno úhlopříčné postavení kamery. „Postavíme-li kameru diagonálně, snímek dynamizujeme, obsah více denotuje hloubku prostoru.“<sup>141</sup> Za takovou scénu lze považovat například rozhovor mezi Sturbannführerem Kurtem Koslowskim a Augustem Habermannem, nebo rozhovor mezi Augustem Habermannem a hajným Březinou. V obou případech se po ukončení rozhovoru děj výrazně zvrátí.

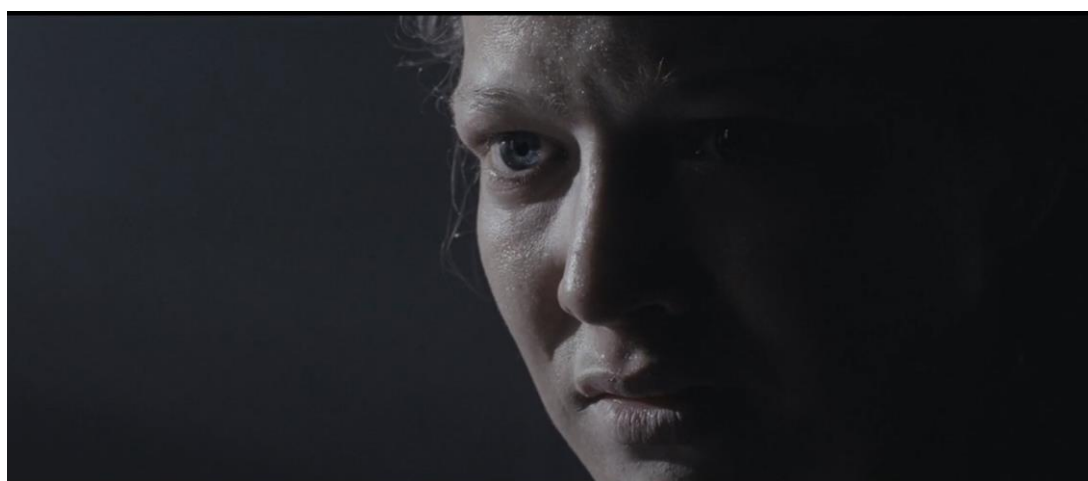
---

<sup>141</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. *Psyché* (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 331



**Příloha č. 20: Habermannův mlýn [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)**

V detailech a velkých detailech na tváře hlavních postav zase spatřujeme emoce, které přispívají k celkové atmosféře vnímané divákem. Povětšinou jde o pestrou škálu pocitů – zpočátku jsou to i pocity štěstí (když se Habermannovi narodí dítě), ale převládají pocity spíše negativní – když se hajného žena Marta svěřuje, že ji trápí, že nemohou mít děti, když Karel Březina upozorňuje Habermanna na to, že ho Mašek (Radek Holub), jeden z jeho zaměstnanců, okrádá, nebo když Habermannova žena Jana sleduje masakrování německých obyvatel Čechy v závěrečné části snímku.



**Příloha č. 21: Habermannův mlýn [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)**

Zajímavé je také sledovat, jak si kamera vybírá detaily během scén zobrazující

davovou psychózu. Při masakrování německého obyvatelstva kupříkladu vidíme stříhy z velkých celků na detaily, ve kterých je poměrně explicitně zobrazováno násilí a lidské utrpení (v masové scéně závěrečné potyčky Němců s Čechy následuje stříh, ve kterém kamera sleduje, jak jeden z původních českých obyvatel obce rozbíjí hlavu Habermannovy ženy o pomočený obraz Adolfa Hitlera).



**Příloha č. 22: Habermannův mlýn [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)**

Pro zvýraznění nepříjemné atmosféry a vypjatosti některých scén využívají autoři také gradaci neboli stupňování, což Josef Valušiak definuje jako „posloupné řazení záběrů, jejichž závažnost se zmenšuje nebo roste, a to jak obsahem, tak délkou“.<sup>142</sup> To je patrné zejména ve scéně, kdy vesničané k smrti umučí Habermanna na mlýnském kole.

Co se týká práce s osvětlením ve filmu, tvůrci využívají všechny části dne i interiérové a exteriérové světlo k vykreslení děje. Pro moji hypotézu však samotné osvětlení nelze považovat za jeden ze silnějších výrazových prostředků snímku. Film nevyužívá práci se světlem k tomu, aby zobrazil pohraničí v pozitivním, nebo negativním světle.

### **6.3. Herecký projev a postavy**

Atmosféra v pohraničí je ve filmu *Habermannův mlýn* vykreslena skrze postavy a herecké výkony. Jedná se o koprodukční film, ve kterém jsou obsazeni jak čeští, tak němečtí a rakouští herci. A právě v historickém snímku z pohraničí můžeme vidět, jak se vzájemné vztahy mezi těmito národnostmi vyvíjely. Ve filmu se setkáváme se dvěma fázemi vývoje vztahů, kterým je přizpůsobený i herecký projev. První fází je život v obci

<sup>142</sup> VALUŠIAK, Josef. *Základy stříhové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5. Str. 114

před válkou, kde vidíme bezkonfliktní vztahy a spolužití. Jsme dokonce svědky veselých událostí – Habermannova svatba, narození dcery a její křest, ze kterých se společně radují a které oslavují všichni obyvatelé Eglau, bez ohledu na jejich občanskou příslušnost. Druhá fáze nastává po zabrání Sudet německými vojáky a po jejich příchodu do obce. S jejich příchodem a vyhrocenou změnou situace se začnou projevovat negativní stránky postav, což se opět odráží i na hereckém projevu. Nejzápornější postavou je Sturbannführer Kurt Koslowski v podání Bena Beckera. Kamera jej často snímá v detailu, aby v divákovi vyvolala nepříjemné pocity.



**Příloha č. 23: Habermannův mlýn [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)**

Zatímco Kurt Koslowski je ztělesněním zla po celou dobu filmu, u jiných postav můžeme vidět jejich proměnu ve vztahu k vývoji událostí. Příkladem je hlavní postava August Habermann, který je na začátku filmu sebevědomý podnikatel, v průběhu války však postupně začne znejišťovat a jeho sebevědomí výrazně klesat. I přesto, že se po celou dobu snaží být čestný, nést rodinnou tradici a zachovat si morální chování, vliv událostí mění pohraničí i jeho obyvatele, kteří pro něho dříve byli zdrojem štěstí. Postupně zjišťuje, že lidé, o kterých se domníval, že jsou dobří, ho okrádají, a jeho naivní přesvědčení ho nakonec přivede až k tragické smrti.

Postavy českých zaměstnanců totiž procházejí v závěru filmu radikálním vývojem. I přesto, že po celou dobu zbrojí proti německým vojákům, Habermanna jakožto jejich zaměstnavatele uznávají. Na konci války však opojení moci a vítězstvím úplně zapomínají, jak slušně se k nim po dobu války Habermann choval, a ve vzteku, hnání touhou po pomstě a davovým šílenstvím jej umučí k smrti.

## 6.4. Hudba

Autorem hudby pro *Habermannův mlýn* je filmový skladatel českého původu Ilja David Cmíral. Instrumentální hudba je ve filmu nejčastěji používána ke zdůraznění dramatickosti, ale i hezkých momentů (chvíle po sňatku Augusta Habermanna a jeho ženy Jany). Podobně jako v případě hereckých postav i hudba po příchodu Němců vyjadřuje spíše zápornou konotaci (scéna, ve které oddíl německých vojáků vchází do mlýna s podezřením, že někdo ze zaměstnanců má na svědomí tvorbu a roznos protiněmeckých letáků, nebo scéna hádky Jany a Augusta Habermanna ohledně její návštěvy Kurta Koslowskeho v místní zotavovně). S růstem dramatickosti příběhu roste i dynamika hudby. „Z psychologického hlediska vyjadřuje dynamika především změny napětí a zprostředkovaně důležitost hudebních úseků. Nejlépe jsou dynamikou vyjádřitelné city prudké, s dramatickým průběhem.“<sup>143</sup> Celkový dojem z filmu podbarvuje i mollová melodie v závěrečných titulcích.

## 6.5. Celková atmosféra

Vzhledem k tomu, že *Habermannův mlýn* je film natočený na základě knihy Josefa Urbana, pojednává o zobrazení skutečné historické události. Jelikož jde o negativní kapitolu dějin českého pohraničí, předpokládám, že i prvky filmové řeči se soustředí spíše na zobrazení negativních než pozitivních emocí. Hlavními výrazovými prostředky, které tuto hypotézu potvrzují, jsou především herecký projev v kombinaci s hudební složkou filmu. Na rozdíl od dvou předcházejících popisovaných snímků *Pustina* a *Až do města Aš*, film *Habermannův mlýn*, i vzhledem k době, kdy se jeho děj odehrává, nepracuje s lokacemi za účelem kladného nebo záporného vyobrazení pohraničí. Film neobsahuje předělové scény, ve kterých by panoramatické záběry nebo velké celky na přírodu a krajinu měly symbolický charakter či specifickou atmosféru.

Filmaři si nevybrali lokace, aby podpořili negativní ráz příběhu, nýbrž proto, aby co nejvěrněji zreprodukovali historickou událost. Cílem autorů bylo zprostředkovat pro dnešního diváka zobrazení historického vývoje pohraničí skrze mezilidské vztahy. To potvrzuje i režisér Juraj Herz: „Příběh ukazuje jednu z nejčernějších kapitol ve vztazích mezi Čechy a Němci. Krutosti, které provázely vyhnání, zůstávají tabu dodnes. Mnoho Čechů nechce, aby jim byly připomínány, mnoho Němců setrvává na mínění, že bylo

---

<sup>143</sup> KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7. Str. 277

učiněno příkoří, které nebylo nikdy odčiněno. Mezitím se ale narodila nová mladá generace se silnou potřebou po objasnění minulosti, a o tom všem tento film je.“<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> Juraj Herz začal natáčet drama Habermannův mlýn. *Týden.cz* [online]. 2009 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: [https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/juraj-herz-zacal-natacet-drama-habermannuv-mlyn\\_111854.html](https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/juraj-herz-zacal-natacet-drama-habermannuv-mlyn_111854.html)



## 7. Mistři

Film *Mistři* je česká tragikomedie z roku 2004, natočená režisérem Markem Najbrtem. Oficiální text distributora popisuje film následovně: „Pro řadu Čechů je lední hokej sakrálním prostorem, kde si realizují vlastní touhu po dokonalosti, vítězství, obdivu a moci. V takové fanoušky se mění i skupinka hrdinů, obývajících zdevastovanou vesničku kdesi v českém pohraničí. Scházejí se v průběhu mistrovství světa před skomírající televizní obrazovkou v místní hospodě, jejíž zadlužený majitel Karel (Leoš Noha) už nemá odvahu po nich požadovat peníze za útratu. Chodí sem opuštěný invalida Jarda (Cyril Drozda), který nenávidí Romy, poctivec Josef (Josef Poláček), jehož hlavní starostí je, aby ho za Roma nikdo nepovažoval, neurotický Pražák Pavel (Jiří Ornest), pokoušející se vyhnat ze své víkendové chalupy původního německého majitele (Will Spoor), žena hostinského Zdena (Klára Melíšková), po níž pokukuje Jardův dospívající syn (Jan Řehák) a jež miluje světáckého řidiče (Tomáš Matonoha), jehož autobus zprostředkovává jediné spojení se světem. Autoři nabízejí hořce drsnou, černohumornou grotesku o citové prázdnotě a lidské malosti.“<sup>145</sup>

### 7.1. Lokace a prostředí

Film se odehrává v nejmenované, téměř vybydlené vesnici v českém pohraničí. Pro autenticitu zobrazení si autoři filmu vybrali vesnice ve skutečném pohraničí. Většina záběrů se natáčela na Tachovsku, ve vesnici Lochotín, na zámku Slavice a v obci Krašov. „Nejnáročnější natáčení bylo ve vojenském prostoru Hradiště ve vesnici Lochotín,“<sup>146</sup> okomentoval režisér Najbrt natáčení.

Ve filmu se setkáváme s prostředím opuštěné vesnice, umístěné v dolině, obklopené loukami a lesy. Nevídnou atmosféru podporují i záběry na starý autobus značky Karosa, projíždějící liduprázdnou, tichou krajinou. Počasí je ve filmu po celou dobu jednotvárné, pochmurné a sivé.

---

<sup>145</sup> Mistři. *Česká filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/158200-mistri/prehled/>

<sup>146</sup> ELHENICKÁ, Renata. Mistři – film, který není o hokeji: Tisková zpráva. In: *Česká televize* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: [www.ceskatelevize.cz/specialy/mistri/press/tz-02.doc](http://www.ceskatelevize.cz/specialy/mistri/press/tz-02.doc)



**Příloha č. 24: Mistři [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)**

Největší část děje se odehrává v lokální, téměř nezařizené hospodě připomínající spíše klubovnu, kde se scházejí místní štamgasti – hlavní postavy. Navzdory tomu, že je hospoda téměř prázdná, postavy zde mají vše, co potřebují – výčep, židle a starou televizi, ve které běží mistrovství světa v hokeji. I když se všechny postavy nejčastěji setkávají v hospodě, v průběhu filmu máme jako diváci možnost na chvíli nahlédnout i do jejich obydlí. Zde zjišťujeme, že podmínky, ve kterých postavy žijí, si jsou podobné. Interiéry jsou zařízené bez citu a estetiky. Z venku jsou domy oprýskané, neopravené, chátrající, bez fasády. Majitel hospody Karel se ženou Zdenou bydlí v malém bytě, vybaveným starými kusy nábytku. Zdena si vydělává šitím v kuchyni pod nedostatečným umělým světlem. Pražák Pavel se po rozvodu a ztrátě zaměstnání uchyluje do své víkendové, spoře vybavené chalupy. Ani invalida Jarda nežije v prostředí zrekonstruovaného domu. Divák tak postupem času zjišťuje, že spoře vybavená hospoda se od obydlí hlavních postav téměř vůbec neliší. Možná i proto většinu času tráví postavy právě tam.



Příloha č. 25: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)

## 7.2. Kamera, záběr, střih

Kamera ve filmu využívá téměř všechny klasické druhy záběrů pro přiblížení pustoty pohraniční vesnice. Jsou to především velké celky a panoramatické záběry s pointou. Příkladem může být závěrečná scéna, ve které vidíme stát na kopci nad vesnicí smyšlenou postavu hokejisty.



Příloha č. 26: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)

Jelikož se velká část filmu a většina dialogů odehrává v hospodě, kamera nám ji přibližuje z různých úhlů a záběrů, což v divákovi utvrzuje pocit, že se opravdu jedná

o bezútěšné místo plné neperspektivních individualit. Důležitým negativním jevem zobrazení českého pohraničí ve filmu *Mistři* je alkohol. Kamera nám zprostředkovává záběry nejen na alkoholem nejvíce postiženého Bohouše (Jan Budař), ale zároveň nás skrze detailní záběr na dno lahve vtahuje do vizí, které jako diváci vnímáme jeho pohledem. Pro dosažení maximální důvěryhodnosti těchto alkoholických vizí využívá kameraman to, co Płazewski nazývá odklonem od vertikály. „Takové postavení kamery často naznačuje vizi chorobné psychiky, svět viděný člověkem ve stavu silné poruchy duševní rovnováhy, opilcem nebo člověkem, který není zcela při smyslech.“<sup>147</sup>



**Příloha č. 27: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)**

Co se osvětlení týče, celý film se nese v šedých a ponurých tónech. Co se týká přirozeného osvětlení, autoři snímku v mnoha scénách pracují s tmou – štangastům v hospodě vypadne proud, všechno zalije tma, mladý Jarda a Karlova žena jsou uvězněni ve tmě komory, syn Jarda zhasíná světlo ve sprše jakožto pomstu Milanovi. Symbolickým světlem se ve vesnici stává zamrzlý rybník, který je jako jediný v záběrech nasvícený.

---

<sup>147</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967. Str. 39



Příloha č. 28: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)

### 7.3. Herecký projev a postavy

Atmosféru českého pohraničí může divák ve filmu *Mistři* nejvýrazněji zachytit skrze prostředí, postavy a jejich osudy. Každá z postav má svoji výraznou charakteristiku. Jak již popisuje výše zmíněný oficiální text distributora, setkáváme se s invalidou Jardou, jehož opustila manželka a on zůstal sám s dospívajícím synem Jardou, který se o něho musí starat. Jejich vztah není nijak blízký, Jarda se o svého syna nezajímá, nejvíce ho baví motorky a je vysazen proti Romům. Jeho syn jím začíná postupně opovrhovat za jeho nečinnost. Dále jsme svědky chování čerstvě rozvedeného a nezaměstnaného Pavla, jehož frustrace vyvrcholuje do agresivity vůči Němcovi Ziegovi. Další postavou je majitel hospody Karel, který má mylnou představu o úspěchu svého podnikání a i přes značné nezdary se nedokáže pohnout z místa ani si udržet vztah se svojí ženou Zdenou. Ta vede paralelní vztah s jedním z Karlových zákazníků, řidičem autobusu Milanem. Další postavou je Rom Josef, který se mermomocí snaží přesvědčit ostatní štamgasty o svém neromském původu. Zajímavou postavou je také německý starousedlík Ziege, který je pro svůj německý původ vyvržen na okraj společnosti a je nucen přebývat v opuštěném kostele. Panoptikum postav doplňuje mentálně zaostalý alkoholik Bohouš, jenž má během svého deliria sny o výsledcích hokejových zápasů.

I přesto, že všechny postavy působí na diváka jako parta kamarádů, postupně zjišťujeme, že mezi sebou nemají upřímné vztahy. Naopak, jejich vztahy jsou povrchní.

Vozičkář Jarda se vůči Josefovi projevuje jako rasista. Ten mu jeho urážky chce vrátit, pro což využívá situaci, kdy je Jarda po noci strávené venku zmrzlý a nemohoucí.

Josef a Karel společně vymyslí plán, jak vydělat peníze zneužitím Bohoušova alkoholismu a předvídání výsledků. Povrchnost se projevuje i ve scéně, kdy všichni fandí národnímu hokejovému týmu, ale Karel s Josefem za vidinou bohatství vsadí na soupeřův tým. Vzájemné podvádění postav mezi sebou můžeme vidět, když Josef tento čin prozradí ostatním štamgastům a Karel to zapře. Projevuje se také ve scéně, kdy se Pavel pokusí sexuálně zneužít Karlovu ženu Zdenu.

Pro podpoření negativních rysů postav a autenticity herci svým vzezřením připomínají reálné, obyčejné obyvatele vesnice, což potvrzují i slova samotného režiséra, který v rozhovoru pro Českou televizi pronesl: „Proto jsme do filmu *Mistři* neobsadili žádnou klasickou českou filmovou hvězdu. Z toho důvodu, že jsme chtěli vytvořit obraz všednosti.“<sup>148</sup> Vizáž, kostýmy a masky herců měly za cíl vyvolat u diváka dojem, že hlavní postavy jsou chudé, zanedbané a opuštěné. To dosvědčují slova Leoše Nohy, představitele majitele hospody Karla: „Kvůli roli hostinského Karla jsem musel přibrat patnáct kilo a nechat si narůst vlasy a vousy.“<sup>149</sup>



Příloha č. 29: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)

<sup>148</sup> *Mistři*: Rozhovor: Benjamin Tuček, Robert Geisler a Marek Najbrt. *Česká televize* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1115481322-mistri/20351212034/9860-autori-filmu/>

<sup>149</sup> ELHENICKÁ, Renata. *Mistři – film, který není o hokeji*: Tisková zpráva. In: *Česká televize*[online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: [www.ceskatelevize.cz/specialy/mistri/press/tz-02.doc](http://www.ceskatelevize.cz/specialy/mistri/press/tz-02.doc)

## 7.4. Hudba

Autorem hudby je český skladatel Petr Marek. Navzdory tomu, že film zobrazuje většinou negativní události a odhaluje negativní rysy lidské povahy, právě hudební složka pomáhá divákovi, aby se nad postavami a nad jejich konáním dokázal pousmát. Hudba Petra Marka působí až groteskně, a to především ve scénách, které zobrazují vypjaté situace. Jak říká Valušiak: „Hudba může také parafrázovat, ironizovat nebo komentovat obraz svým charakterem nebo použitím známých motivů.“<sup>150</sup> To je patřičné zejména ve scénách během fyzického konfliktu mezi Karlem a jeho ženou nebo ve scéně, kdy je alkoholik Bohouš uvězněn v hořícím automobilu.

## 7.5. Celková atmosféra

„*Mistři* je především film o iluzích. O tom, co si kdo myslí, že je, kde je a kam půjde. Je o poškozených lidech, kteří žijou v poškozeném prostředí, a tím pádem tak trochu o nás tady v České republice. Je to obraz toho, co si myslíme o naší národní povaze, mentalitě a situaci. Postavy našeho filmu totiž řeší svoje osobní představy, jak chtějí žít, a tyto představy se střetávají s neschopností těch postav tyhle představy uskutečňovat.“<sup>151</sup>

Tuto svoji vizi režisér Najbrt ve filmu docílil kombinací výrazových prostředků, především však vedením herců, jejich výsledným hereckým projevem a prostředím, do kterého příběh zasadil. I přesto, že příběh a osudy postav jsou neveselé, autoři měli záměr nepodat snímek jen jako tragédii, ale i jako komedii. Tímto moji hypotézu o zobrazení českého pohraničí v negativním světle snímek z velké části potvrzuje, ale zároveň s ní nesouhlasí s tvrzením v otázce žánru.

K potvrzení hypotézy přispívá i několik symbolických zobrazení problémů, s nimiž se české pohraničí stereotypně pojí. Těmi jsou například rasismus a nedůvěra k německým starousedlíkům, což se děje ve scéně, kdy se štamgasti v hospodě pohádají a vyhodí Němce Ziegeho a Roma Josefa z hospody ven na dlažbu, stejně tak jako hákový kříž na dveřích kostela, ve kterém žije Němec Ziege. Hypotézu dále potvrzují konání a příběhy postav, rozvrácené mezilidské vztahy, vzhled vesnice, chudoba, alkoholismus a neschopnost změnit vlastní osud.

---

<sup>150</sup> VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5. Str. 95

<sup>151</sup> *Mistři*: Rozhovor: Benjamin Tuček, Robert Geisler a Marek Najbrt. *Česká televize* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1115481322-mistri/20351212034/9860-autori-filmu/>



**Příloha č. 30: Mistři [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)**



## 8. Přisahám a slibuji

*Přisahám a slibuji* je čtyřdílná televizní minisérie z roku 1990. Seriál režíroval František Filip na motivy stejnojmenné knihy Oty Duba. Oficiální text distributora filmu uvádí: „Čtyřdílný příběh z lékařského prostředí nás zavede do nemocnice pohraničního města na severu Čech v době těsně po válce, kdy po odchodu německých lékařů a řádových sester se jejího vedení ujímají čeští lékaři. Vypráví nejen o smyslu lékařského povolání, ale také o lidském osudu v čase, kdy mnohé ideály zplaněly a mnoho skutečných a potřebných zůstávalo jaksi ve stínu ideálů jiných, více proklamovaných a žádaných. Příběh MUDr. Vojtěcha Alberta (Josef Abrhám) začíná po válce v roce pětáctýřicátém a končí ještě před únorem roku osmačtyřicátého. V prvním dílu nepotkáte ještě doktora Alberta “v bílém“, nýbrž v těsném sáčku, které mu bylo darováno na cestě z koncentračního tábora do Prahy, která právě povstala proti okupantům (...).“<sup>152</sup>

### 8.1. Lokace a prostředí

Děj seriálu se odehrává z části v Praze a z větší části ve fiktivním městě s názvem Severní Město. Navzdory tomu, že jde o kontrastní lokality (velké město versus maloměsto), tvůrci na to neupozorňují. Praha zde není vykreslena jako metropole. I když se některé scény natáčely v pohraničních oblastech,<sup>153</sup> lokace zde není vizuálním symbolem pohraničí. Divák není svědkem záběrů na válkou zpustošenou krajinu, zdevastovaný či rozkradený majetek a nesetkává se zde se ani s fyzickou agresí či beznadějí.

Prostředí seriálu je determinované tématem – velká část děje se odehrává v prostorech nemocnice – na jednotlivých odděleních, v kancelářích primářů a ředitele, v laboratoři, ve třídě, v knihovně.

Čeští lékaři se stěhují do domácností, zbylých po odsunutých Němcích; to však není patrné vizuálně, dozvídáme se tak až z rozhovorů postav.

---

<sup>152</sup> *Přisahám a slibuji* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/166116-prisaham-a-slibuji/komentare/>

<sup>153</sup> *Filmová místa* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.filmovamista.cz/804-Prisaham-a-slibuji>



Příloha č. 31: Přísahám a slibuji [televizní seriál]. Režie František FILIP. Česká republika, 1990.  
©Česká televize (obrázek)

## 8.2. Kamera, záběr, střih

Kamera využívá všechny druhy záběrů od panoramata až po velký detail. Oproti tomu, že je děj obsahově hutný, kamera není příliš dynamická. Podporuje komornost jednotlivých scén tím, že plní roli zprostředkovatele – provází diváka dějem. V seriálu nejsou použity žádné netradiční kamerové postupy ani filtry kamery. Kamera tak záměrně nepůsobí rušivě. Co se týká osvětlení, nejde v seriálu *Přísahám a slibuji* o natolik výrazný výrazový prostředek, který by měl vliv na moji hypotézu.

## 8.3. Herecký projev a postavy

Hlavní postavou je lékař Vojtěch Albert, vývoj postav však kopíruje skutečnost pozvolného osidlování pohraničí v tom, že do nemocnice, a tedy i do děje seriálu, přibývají noví zaměstnanci. Postupně, s rozvíjejícím se dějem, se tedy jako diváci setkáváme s příběhy nových postav, jež se stávají Albertovými přáteli či kolegy.

I přesto, že se děj odehrává v lékařském prostředí, skrze postavy lékařů zjišťujeme, že vzhledem k charakteru tehdejšího pohraničí musí řešit podobné životní a morální otázky

jako ostatní obyvatelé, tzn. jak se vypořádat se svojí životní situací v nové době a jak se postavit k situaci soužití s Němci, jež žijí v Sudetech po druhé světové válce.

I přes složitou situaci, ve které se děj odehrává, se osudy většiny postav vyvíjí pro ně samotné vesměs pozitivně. Poznáváme pozitivní i negativní stránky každé z postav, čímž se seriál přibližuje skutečnosti. Představuje nám vývoj v poválečné době, ve které nebylo jednoduché se rozhodovat vzhledem ke střetu rozlišných ideologií a světonázorů (v seriálu můžeme vidět postupně rostoucí vliv komunistické strany, náboženství v podání řádových sester v rozporu s česko-německými vztahy a medicínskou etikou, v podání postav setkání čestného a nezištného doktora Alberta s pragmaticky smýšlejícím ředitelem Kamilem Urbanem (Luděk Munzar)).



**Příloha č. 32: Přísahám a slibuji [televizní seriál]. Režie František FILIP. Česká republika, 1990.  
©Česká televize (obrázek)**

Ne zřídka zmiňovaná hlavní lékařská idea – Hippokratova přísaha – od které se odvíjí i název seriálu, je výrazným konfrontačním prvkem ve složitém období. Slouží zde jako pomyslné vodítko, jak se zachovat v morálních a etických dilematech, které zde vyvstávají. Příkladem může být situace, ve které se řeší, jak a zda léčit německé dezertéry ukrývající se v lese, komu a kdy nasadit léčbu penicilinem, jehož množství je nedostatečné, otvírání soukromých ordinací s odlišnými pravidly, než které ctí nemocnice, zvyšující se tlak na posuzování pacientů z hlediska jejich ekonomické síly, sociálního postavení

a schopnosti si zaplatit zdravotní péči.

Jedním z hlavních motivů filmu je aklimatizace v novém prostředí. Postavy se musí vypořádat jednak se změnou prostředí ve smyslu přesunu do pohraničí z různých částí země, jednak se změnami ve společnosti (doba po válce je odlišná než ta před válkou). Postavy se s touto situací vyrovnávají různě. Vojtěch Albert se naplno vrhne do pracovního života, mladý voják Olda Bican (Miroslav Vladyka) se usazuje, začíná nový vztah a zakládá rodinu, některé postavy vstupují do komunistické strany.

Zajímavé je také sledovat vztahy mezi jednotlivými postavami a jejich vývoj; například nově vzniklé přátelství Vojtěcha Alberta a českého doktora židovského původu Leoše Steina (František Němec). Oba muži se podporují a radí si ve svých nových partnerských vztazích, což jim pomáhá lépe zapomenout na minulost a adaptovat se v novém prostředí. Jedním z důsledků druhé světové války je rozpad rodinných vztahů, ale i budování vztahů nových, což je též tématem seriálu. Na začátku seriálu se dozvídáme, že doktor Albert není už víc vítán v životě své manželky (Dagmar Havlová-Veškrnová) a dcery. Mladý voják Olda Bican se nemá kam vrátit, ale právě proto začne budovat svůj vztah s nemocniční sestrou přímo v pohraničí. Doktor Stein žije v problematickém „poskládaném“ svazku se vzdálenou sestřenicí Hanou (Taťjana Medvecká), se kterou vychovávají dceru Charlotu, kterou Hana našla opuštěnou po cestě z koncentračního tábora a přisvojila si ji.

Osobitou skupinu postav tvoří několik německých lékařů. Ze strany českých lékařů a pacientů se setkávají s nedůvěřivým přístupem. Může za něj, zcela přirozeně, jejich národnostní příslušnost. I když ani jedna ze skupin není vyobrazena negativně, nikdy se jim nepodaří překlenout národností propast. Nakonec situace vyvrcholí akceptací výpovědí, kterou jim čeští lékaři záměrně stíží. Němci jsou nuceni zanechat prakticky celý svůj majetek v pohraničí a opustit zemi do tří dnů.



**Příloha č. 33: Přísahám a slibuji [televizní seriál]. Režie František FILIP. Česká republika, 1990.  
©Česká televize (obrázek)**

V seriálu se objevují také mladší a dětské postavy, které nemají tak osobní zkušenost s válkou a jejich elán a přirozená naivita přináší starším a skeptičtějším postavám novou naději. Dobře to ilustruje vztah hlavní postavy doktora Alberta, který naváže s o dvacet let mladší sboristkou (Zuzana Bydžovská).



Příloha č. 34: Přísahám a slibuji [televizní seriál]. Režie František FILIP. Česká republika, 1990.  
©Česká televize (obrázek)

## 8.4. Hudba

Autorem hudby je významný český filmový skladatel Petr Skoumal. Hudba kopíruje emoce hrdinů v daných scénách – je veselá a melancholická. Jak píše Plháková: „Generalizace podnětů se projevuje také při sledování filmových příběhů. Romantické scény zpravidla doprovází jiný typ hudebního doprovodu než napínavé či nebezpečné situace. Divák dokáže už při zaznění prvních taktů hudby předvídat, co bude následovat, a adekvátně na to emocionálně reagovat.“<sup>154</sup> V souvislosti s tím lze říci, že hudba v seriálu převážně dokresluje emoce hrdinů, a jako prostředek filmové řeči se neváže na téma pohraničí jako takového.

## 8.5. Celková atmosféra

Ze zkoumaných filmů a seriálů je *Přísahám a slibuji* tím časově nejstarším. Téma pohraničí je nejvíce zobrazeno skrze příběhy postav, méně se jím zabývají kamerové postupy, osvětlení nebo lokace. Navzdory tomu, že se příběh seriálu odehrává těsně po 2.

---

<sup>154</sup> PLHÁKOVÁ, Alena. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1086-6. Str. 168

světové válce a některé díly se dotýkají česko-německých vztahů a odsunu německého obyvatelstva ze Sudet, seriál divákovi nezprostředkovává žádné záběry na odsun samotný.

Vzhledem k mé hypotéze nelze jednoznačně říci, že je zde české pohraničí zobrazeno negativně, nebo pozitivně.

Souvisí to především s motivací jednotlivých postav – některé vnímají pohraničí jako šanci na nový život, jiné narážejí na různá morální dilemata, související například s odsunem německého obyvatelstva. Postavy, se kterými se stotožňuje a začíná jim fandit, však nakonec nacházejí v pohraničí své štěstí.

Lze předpokládat, že vzhledem k tomu, že autor příběhu Ota Dub byl též zároveň lékař, který měl svoji vlastní zkušenost z pohraničí, snažil se ji vyobrazit co nejvěrněji.

## 9. Komparace děl mezi sebou

V této kapitole se budu věnovat porovnání jednotlivých filmů a seriálů z hlediska výrazových prostředků, které v nich byly použity k zobrazení českého pohraničí. Zároveň mi obsah této kapitoly poslouží jako podklad pro závěry mé diplomové práce.

Co se týká lokací, lze o všech filmech i seriálech říct, že se alespoň z větší části nebo úplně jejich děj odehrával v prostředí českého pohraničí. Některé z nich využívaly pro natáčení reálná místa z pohraničí, jiné je stylizovaly. Důležité je říct, že zatímco vzhledem k vyobrazení pohraničí jako takového v seriálu *Pustina* a filmech *Mistři* a *Až do města Aš* fungovaly lokace jako významný výrazový prostředek, v minisérii *Přísahám a slibuji* nebo filmu *Habermannův mlýn* tomu tak nebylo. I když by se děj zmíněných dvou filmů nemohl vzhledem k příběhu odehrávat jinde než v pohraničí, autoři nevyužili lokace k tomu, aby pohraničí zobrazovali. Z toho lze usoudit, že lokace mají vypovídající hodnotu především v těch snímcích, které zobrazují současné pohraničí a stavějí i na jeho vzhledu. Záběry na pustou krajinu, vybydlené vesnice nebo zpustošená obydlí v prvních třech zmíněných snímcích vyprávějí příběh samy o sobě a posouvají děj filmů napřed. Autoři nechávají lokace působit na diváka, nezřídka zachází až do lyrického vyprávění skrz obraz, poskytující pohled na pohraničí.

Prostředí postav je opět značně odlišné vzhledem k době, ve které se děj snímku odehrává. Ve zkoumaných dílech však platí, že čím zvláštnější, netradičtější postavy, tím specifičtěji působí prostředí, ve kterém se pohybují. Jako příklad poslouží Karel Sikora, podivín ze seriálu *Pustina*, žijící ve dřevěné chatce na okraji lesa, a kultivovaný doktor Vojtěch Albert, který se nastěhoval do městského bytu po původních německých obyvatelích.

Pro práci s kamerou je ve všech snímcích charakteristické zobrazování téměř všech pohledů kamery a velikosti záběru (panorama, velký celek, celek, polocelek, americký plán, detail a velký detail). Méně tradiční kamerové záběry však diváci můžou zhlédnout jenom ve snímcích *Až do města Aš* (především ve scénách, které jsou natáčeny ruční kamerou, aby působily jako dokumentární film, a ve scénách, které hlavní hrdinky natáčejí na kameru mobilního telefonu) a ve snímku *Mistři*, kde si kamera pohrává se silně stylizovanými „alkoholickými vizemi“ jedné z postav, zaostalého Bohouše. Pro seriál *Pustina* jsou zase charakteristické chladné kamerové filtry, které celé sérii přidávají na pochmurnosti a navozují tak u diváka pocit odcizení každé z postav i krajiny samotné. Naproti tomu se minisérie *Přísahám a slibuji* opírá o tradičtější pojetí snímání – kamera



není rušivá ani avantgardní, dává prostor hercům a nestahuje divákovu pozornost na sebe. Kamera zde, podobně jako ve snímku *Habermannův mlýn*, nezkoumá prostředí, nemíří „své oko“ na symboly. Řečeno jednoduše je vždy tam, kde se něco děje, a nezaobírá se lyrickými záběry, které mají spíše symbolický význam.

S osvětlením jednotlivých scén pracuje, zcela přirozeně, každý ze snímků. Jako výrazový prostředek se však příliš nedotýká zobrazení pohraničí, nýbrž pomáhá pochopit uvažování a motivaci postav. Ze zkoumaných filmů pracuje s osvětlením nejvýrazněji seriál *Pustina*, ve kterém jsou tma a šed' charakteristickými znaky filmu a významně napomáhají celkové atmosféře. Podobně je tomu i u filmu *Mistři*, který díky osvětlení pečlivě využívá tmu a noc a v těchto záběrech nám pomáhá soustředit se jenom na prvky symbolické – ledová plocha v noční vesnici, světlo televize v zapadlém lokálu, německý hřbitov s postupně ubývajícími svíčkami. V ostatních snímcích hraje osvětlení důležitou roli pro realistické vyobrazení času nebo doby, ve které se jejich děj odehrává, postrádá však rovinu symbolickou, která by se vázala k vykreslení vlastností pohraničí.

Postavy a herecký projev jsou dva prostředky filmové řeči, o kterých můžeme říct, že se ve významné míře podílejí na celkové atmosféře všech zkoumaných filmů a seriálů. Samotný herecký projev se v jednotlivých snímcích poměrně výrazně odlišuje. Nejvýraznější odlišnost lze pozorovat ve snímku *Až do města Aš*, kde je většina lidí, které divák na plátně pozná, z řad neherců. Už i obsazení neherečky do hlavní role svědčí o tom, že autorčin záměr byl přiblížit se snímkem co nejvíce k odkazu italských neorealů, kteří vnímali umění hrát jako překážku při snaze o zachycení reality ve filmu. Protože si autorka snímku vybrala postavy na okraji společnosti a proto, že tyto postavy ztvárňovali neherci, je pro diváka velmi lehké uvěřit, že pohraničí vyobrazené v tomto filmu je jakousi kopií skutečnosti. Na úplně opačném pólu hereckého projevu se pak nachází minisérie *Přísahám a slibuji*, ve které se setkává mnoho členů české herecké elity, kteří onu přirozenost postav musejí hrát.

Nejodlišnější je herecký projev postav ve filmu *Habermannův mlýn*, který je nejvíce přizpůsobený době – je zde přítomný patos, který v porovnání se seriálem *Pustina* úplně chybí. Všeobecně lze říct, že projev herců ve snímcích do značné míry závisí i od období, ve kterém se jejich děj odehrává.

I přesto, že se příběhy postav odehrávají ve zcela odlišných obdobích, mají některé společné rysy. Setkáváme se s komunitami lidí – obyvatelé *Pustiny*, štamgasti z *Mistrů* nebo lékaři z *Přísahám a slibuji*. I když tyto postavy pojí prostředí, ve kterém žijí,

i problémy, se kterými se setkávají (těžba surovin v blízkosti vesnice, láska k hokeji a hospodě, ordinace a byty po německých obyvatelích), častokrát se mezi sebou zrazují (hlasování o těžbě, tajné sázení na soupeřův tým, intriky o další kariéře doktora Alberta). Vztahy jsou upřímné jen navenek, ale diváci brzy pochopí, že konání postav jedné vůči druhé je ve své podstatě nevyzpytatelné. Téměř vždy za to může právě složitá situace, která má souvislost i s životem v pohraničí. Některé z postav berou tuto situaci jako výzvu (například doktor Vojtěch Albert, který dělá všechno proto, aby v pohraničním Severním městě vybudoval fungující moderní nemocnici), na jiné postavy má příchod do těchto oblastí negativní až zdrcující vliv (třeba postava Dorotky z filmu *Až do města Aš*, která přichází do západních Čech s vidinou lepšího života, ale končí jako prostitutka v Německu). Pohraničí do jisté míry determinuje osudy postav z dalších snímků – postav, které nemají na výběr a v pohraničí se octly od samého začátku příběhu. Jediný způsob, jak se se životem v pohraničí vypořádat, je opustit ho. Vidíme to v osudech postav ve filmu *Mistři* (kde Zdena se svým nezletilým ctitelem Jardou jako jediní přežívají díky tomu, že nasednou do starého autobusu a opouštějí neperspektivní vesnici), také pak u postav ve snímku *Pustina* (ve kterém bývalá starostka a matka zmizelé Míši spolu se svou starší dcerou prodávají svůj dům a stěhují se pryč z Pustiny, aby za sebou i fyzicky zanechaly nepříjemné období, spojené s Míšinou smrtí) a konečně i ve filmu *Habermannův mlýn* (kde žena a dcera nespravedlivě potrestaného mlynáře odchází spolu s původními německými obyvateli pryč ze Sudet).

Co se pak týká společných znaků snímků vzhledem k postavám, je zde zřejmé, že tři snímky, *Habermannův mlýn*, *Pustina* a *Mistři*, dávají důležitý prostor postavám poněkud „vychýleným“, jejichž nestandardní konání má na děj příběhů výrazný vliv. Ve filmu *Habermannův mlýn* je to jednoduchý pracovník Mašek, který svou zradou „legitimuje“ negativní chování německých vojáků a spustí tak sled osudových událostí. V seriálu *Pustina* je to podivín Karel Sikora, který je dlouho jedním z podezřelých, aby se později nejenom očistil, ale taky ukázal na skutečného vraha. Ve filmu *Mistři* je to alkoholik Bohouš, kterého využívá dvojice hazardérů a který je pak oklame a touto lží posune celý příběh do tragického finále.

Také morální rovina konání postav v některých snímcích naznačuje, že v příbězích z pohraničí jako by nebyl prostor pro dobro. Postavy od začátku kladné, například Habermann nebo Hana Sikorová z filmu *Pustina*, resp. *Habermannův mlýn*, se ve složitém prostředí a situacích snaží chovat v souladu se svými morálními zásadami, které můžeme

objektivně označit za správné (Habermann nedělá rozdíly mezi českými a německými obyvateli, Sikorová nechce, aby Pustinu zničila těžba nerostů zahraniční firmou). Ani jednomu z nich se však nepodaří jít ostatním příkladem. Naopak, jejich morálně správné konání se obrátí proti nim samotným.

Hudba a zvuk jako výrazové prostředky patří – vzhledem k zobrazení – k nejméně výrazným prvkům. Nejvýraznější je však hudební složka ve filmu *Mistři*, kdy její netradičnost a nepředvídatelnost podporují tragikomičnost postav a příběhu a nefunguje jenom jako zvukové podkreslení emocí, které sledujeme na plátně. Podobně je to i u seriálu *Pustina*, kde je už v úvodní melodii obsažena jakási odtažitost, pichlavost a minimalismus, skvěle dokreslující pocit z prostředí, který u diváka nastává. Právě v těchto dvou dílech má hudební a zvuková složka přesah a sama o sobě charakterizuje pohraničí a jeho problémy a (nejenom) nesnáze jednotlivých postav.

Jediným snímkem, který se, co se hudby a zvuku týká, jemně vymyká z ostatních, je film *Až do města Aš*, kde autoři využívají jako výrazový prostředek spíše absenci hudby než hudbu samotnou. To je samozřejmě výsledkem snahy o co nejuvěrnější zachycení reality a světa postav.

Co se tedy týká porovnání výrazových prostředků filmové řeči v mnou zkoumaných snímcích, lze říci, že autoři nejvíce využívali herecký projev, a to vzhledem k silným a výrazným postavám jednotlivých příběhů. Pak jsou zde lokace a prostředí, které ve většině zkoumaných děl samy o sobě sloužily ke vzbuzení dojmů z pohraničí. Nicméně, v některých snímcích neměly na zobrazení pohraničí téměř žádný vliv. Hudba, zvuk, kamera a osvětlení byly k zobrazení pohraničí využity ještě méně a až na výjimky fungovaly spíše pro zintenzivnění konkrétních emocí postav.

## Závěr

České pohraničí, známé též jako Sudety, tvoří prostor, které dlouhodobě vzbuzuje zájem historiků a umělců. Tato oblast je zajímavá zejména pro svůj složitý historický vývoj, poznamenaný druhou světovou válkou. Jde především o její konec související s násilným odsunem německého obyvatelstva a následným doosídlováním v začátcích a během totalitního režimu. I přes to, že se tyto skutečnosti odehrály v polovině minulého století, jejich dopad je v pohraničních oblastech viditelný dodnes. Vzhledem k tomu, že se jednalo o problematické události, mojí hypotézou bylo, že pohraničí bude v novodobé české kinematografii zobrazeno negativně.

Jelikož se pohraničí takto formovalo do současné podoby od konce druhé světové války, i události ve zkoumaných filmech a seriálech jsou průřezem těchto let. Díky tomu vybraná díla poskytují vhled do různých dění v různých časech a z odlišných perspektiv. Co je však spojuje, je právě téma českého pohraničí.

K tomu, abych ověřila svoji hypotézu, jsem jednotlivá audiovizuální díla zkoumala skrze zvolené vyjadřovací prostředky. Těmi byly prostředí a lokace, kamera, záběr, střih, herecký projev a postavy, osvětlení, hudba a zvuk. **Výsledkem tohoto zkoumání je potvrzení mé hypotézy, že české pohraničí je zobrazováno v moderní české kinematografii převážně negativně.** Ze zkoumaných filmů a seriálů tvoří výjimku jediné minisérie *Přisahám a slibuji*, ve které platí i část toho, co uvedu níže. Nelze však říci, že dílo je zaměřené na zobrazení negativních jevů a lidských vlastností.

Hypotézu potvrzují následující zjištění. Ve tří z pěti zkoumaných snímků (*Pustina*, *Až do města Aš*, *Mistři*) je krajina, ve které se příběh odehrává, pochmurná a nevlídná. Kamera se záměrně soustředí na zachycení nevzhledných míst a někdy až odpudivých detailů. Prostor, ve kterém se postavy pohybují, působí bezútěšně a tísnivě. Častokrát je odrazem jejich vnitřního rozpoložení a situace, ve které se nacházejí.

Charakteristické nejen pro tři výše uvedená díla, ale i pro film *Habermannův mlýn* jsou postavy mající záporné lidské vlastnosti a trpící různými problémy – alkoholismus, drogy, prostituce, vlastní zkušenost s násilím a sklony k němu, psychické poruchy, nevyrovnanost, neschopnost vzepřít se negativnímu vlivu okolí a ztráta morálních hodnot. Příznačné pro vztahy mezi postavami jsou vzájemná neupřímnost, přetvářka, osočování, zrazování a chamtivost.

Právě chování postav má za následek, že všechny příběhy vyúsťují do deziluzivního konce.

Zajímavé je sledovat, jak k zobrazení pohraničí přistupují snímky vzniklé

na základě literární předlohy (*Habermannův mlýn* a *Přísahám a slibuji*). Ty se snaží problémy pohraničí sdělit divákovi především přes příběh, přičemž je zde zřetelná absence lyrických prvků (záběry na krajinu, netradiční snímání kamery).

Pro zkoumané filmy je také charakteristická absence humoru. Přítomný je jen v minisérii *Přísahám a slibuji* a v drsné a nelaskavé podobě také v tragikomedii *Mistři*.

Téma odsunu německého obyvatelstva bylo přímo či symbolicky zahrnuto ve tří z pěti zkoumaných děl (*Mistři*, *Habermannův mlýn*, *Přísahám a slibuji*). Ve všech těchto snímcích šlo o negativní zobrazení vývoje česko-německých vztahů bez vyústění morálně správného řešení.

Zajímavým zjištěním je, že kromě toho, že české pohraničí je v české kinematografii zobrazováno negativně, tento vztah funguje i opačně. Pokud filmoví tvůrci chtějí zobrazit negativní příběh, záměrně si k tomu vybírají české pohraničí. Příkladem mohou být filmy *Mistři* a seriál *Pustina*, jejichž děj by se mohl teoreticky odehrávat i v jakékoliv jiné části České republiky.

Závěrem lze říci, že stereotypizace českého pohraničí do negativního světla filmařům vyhovuje. Ačkoliv ho vykresluje odpudivě a zasazuje do něho negativní příběhy, pokud jsou řemeslně dobře zpracovány, ukazují se jako atraktivní pro diváky. Důkazem je narůstající počet snímků s drsnou tematikou, odehrávající se v českém pohraničí. Příkladem mohou být nově vznikající televizní seriály *Rapl* (2016), *Vzteklina* (2018) či *Most* (2018). Otázkou je, zda nová generace filmařů bude pokračovat v trendu negativního zobrazování pohraničí, nebo k němu ve svých dílech přistoupí do budoucna i jinak.

## Summary

The aim of this master's thesis was to find out what is the imagery of the Czech border in modern Czech cinematography. Czech border itself has gone through complicated times especially in early years after WWII. A brief look into the social development of this area from 1945 to present is the content of the first part of the thesis. Content is concentrating on the problematic removal of German population in the Czech border – Sudetenland. It also describes the following formation of the Communist party and immigration of the Czech and Slovak population from the rest of the country and other European countries. Rising of the crime rate, exploitation of the land by heavy industry, absence of a long-term vision and persistent hatred towards mixed German-Czech families all became a base for my hypothesis that the imagery of the Czech border in modern Czech cinematography would be mostly negative.

The second part of the thesis focuses on the means of expression in the field of cinematography. There are five means of expression that would later serve as the key factors in the research of the movies. With the help of some of the world's best-known authors I described these five means of expression in the art of cinema: locations, acting, sound and music, lightning and camera.

The analysis of the movies followed in the third part. There were five movies and TV series researched: *Až do Města Aš (Made in Ash)*, *Mistři (Champions)*, *Habermannův mlýn (Habermann's Mill)*, *Pustina (Wasteland)* and *Přísahám a slibuji (Spondeo ac polliceor)*. Each of the works is analysed separately and there is a brief information about their plot and storyline. The way of work with these means of expression helps us define whether the imagery of the Czech borderland is positive, neutral or negative in the movie analysed. In the end of this chapter I also compare movies among each other and aim to create a bigger picture of the Czech borderland overall.

The solution of the research and analysis of the movies via above mentioned means of expressions of the film tells us that my hypothesis turned out to be largely right.

## Použitá literatura

ARBURG, Adrian von a Tomáš STANĚK, ed. *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951: dokumenty z českých archivů*. Ve Středoklukách: Zdeněk Susa, 2010. ISBN 978-80-86057-66-8.

ARBURG, Adrian a Tomáš DVOŘÁK. *Soudobé dějiny: Komplex odsunu – Vysídlení Němců a české pohraničí po roce 1945*. XII / 3–4. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2015.

BARAN, Ludvík. *Audiovizuální prostředky: teorie-tvorba-technika*. 1. vyd. Praha: SPN, 1980.

BARAN, Ludvík. *Řeč filmové kamery*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965.

BENDA, Jan. *Útěky a vyhánění z pohraničí českých zemí 1938-1939*. Praha: Karolinum, 2013. ISBN 978-80-246-2119-7.

BENEŠ, Zdeněk. *Rozumět dějinám: vývoj česko-německých vztahů na našem území v letech 1848-1948*. 2., opr. vyd. Praha: Gallery, 2002. ISBN 80-860-1060-0.

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

ČAPKA, František, Lubomír SLEZÁK a Jaroslav VACULÍK. *Nové osídlení pohraničí českých zemí po druhé světové válce*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2005. ISBN 80-720-4419-2.

DUŠEK, Jan. *Hudba v českém hraném filmu: kompoziční postupy skladatelů české filmové hudby*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-904506-3-9.

KASTNER, Quido Karel Bor. *Osídlování českého pohraničí od května 1945: historická analýza doplněná kvalitativní sociologickou sondou*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 1996. Working papers. ISBN 80-859-5019-7.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

KUČERA, Jan. *Stříhová skladba ve filmu a v televizi*. 3. vydání. V Praze: Akademie múzických umění, 2016. ISBN 978-80-7331-386-9.

KUČERA, Jaroslav. *Odsunové ztráty sudetoněmeckého obyvatelstva: Problémy jejich přesného vyčíslení*. Praha, 1992.

KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha: Grada, 2008. Psyché (Grada). ISBN 978-80-247-2329-7.

- KUNA, Milan. *Zvuk a hudba ve filmu: k analýze zvukové dramaturgie filmu*. Praha: Panton, 1969.
- LINDGREN, Ernest. *Filmové umění: Úvod do filmového hodnocení*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1961.
- MAŠEK, Jan. *Základy tvorby audiovizuálního pořadu a fotografie*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2000. ISBN 80-708-2608-8.
- MEHNERT, Hilmar. *Měření světla – vedení světla – vytváření světla*. Pracovní text katedry fotografie FAMU, 1976.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.
- PLAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Orbis, 1967.
- PLHÁKOVÁ, Alena. *Učebnice obecné psychologie*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1086-6.
- RADVANSKÝ, Zdeněk. *Konec česko-německého soužití v ústecké oblasti 1945–1948*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Universita J. E. Purkyně, 1997
- REISZ, Karel. *Umění filmové skladby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 1971.
- SCHOLL-SCHNEIDER, Sarah, Miroslav SCHNEIDER a Matěj SPURNÝ, ed. *Sudetské příběhy: vyhnanci, starousedlíci, osídlenci*. Praha: Antikomplex, 2010. ISBN 978-80-904421-0-8.
- SLEZÁK, Lubomír. *Zemědělské osídlování pohraničí českých zemí po druhé světové válce*. Brno: Nakladatelství Blok, 1978.
- VALUŠIAK, Josef. *Základy střihové skladby*. Čtvrté rozšířené vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze (Nakladatelství AMU), 2012. ISBN 978-80-7331-230-5
- WIEDEMANN, Andreas. *"Pojď s námi budovat pohraničí!": osídlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945–1952*. Praha: Prostor, 2016. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-337-4.



## Elektronické zdroje

Až do města Aš. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/237382-az-do-mesta-as/oceneni/>.

BOČEK, Jan a Jan CIBULKA. Existují Sudety? Hranice jsou zřetelní i sedmdesát let po vysídlení Němců. *Český rozhlas* [online]. 2016 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: <https://interaktivni.rozhlas.cz/sudety/>.

ČADA, Karel, Daniela BÜCHLEROVÁ, Zuzana KORECKÁ a Tomáš SAMEC. *Analýza sociálně vyloučených lokalit v ČR* [online]. In: Evropský sociální fond v ČR, 2015, s. 116 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: [https://www.esfcr.cz/mapa-svl-2015/www/analyza\\_socialne\\_vyloucenych\\_lokalit\\_gac.pdf](https://www.esfcr.cz/mapa-svl-2015/www/analyza_socialne_vyloucenych_lokalit_gac.pdf).

DANĚK, Petr. Existuje politická kultura českého pohraničí? *Geografie. Sborník České geografické společnosti*. Praha: Česká geografická společnost, 2000, roč. 105, č. 1, s. 50-62.

ELHENICKÁ, Renata. Mistři – film, který není o hokeji: Tisková zpráva. In: *Česká televize* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: [www.ceskatelevize.cz/specialy/mistri/press/tz-02.doc](http://www.ceskatelevize.cz/specialy/mistri/press/tz-02.doc).

GLASSHEIM, Eagle. Ethnic Cleansing, Communism, and Environmental Devastation in Czechoslovakia's Borderlands, 1945–1989. *The Journal of Modern History* [online]. Chicago: The University of Chicago Press, 2006, **65-92**(1), 28 [cit. 2018-03-13]. DOI: 10.1086/499795. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.1086/499795>.

Habermannův mlýn. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/256722-habermannuv-mlyn/prehled/>.

Juraj Herz začal natáčet drama Habermannův mlýn. *Týden.cz* [online]. 2009 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: [https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/juraj-herz-zacal-natacet-drama-habermannuv-mlyn\\_111854.html](https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/juraj-herz-zacal-natacet-drama-habermannuv-mlyn_111854.html).

KUNDRA, Ondřej a Kateřina MÁZDROVÁ. Z úspěchu neodmlívám: Se Štěpánem Hulíkem o psaní dobrých scénářů, české vesnici bez masky a zákrutech lidské povahy v Pustině. *Respekt* [online]. 2016 [cit. 2018-04-11]. Dostupné z: <https://www.respekt.cz/tydenik/2016/38/z-uspechu-neomdlivam>.

Mistři. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/158200-mistri/prehled/>.

Mistři: Rozhovor: Benjamin Tuček, Robert Geisler a Marek Najbrt. *Česká televize* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1115481322-mistri/20351212034/9860-autori-filmu/>.

Občanské sdružení Vzájemné soužití. *Zpráva o ubytovnách na Ostravsku: Jsou ubytovny opravdu vhodným řešením pro bydlení rodin s dětmi a lidí bez domova?* [online]. In: Evropský sociální fond v ČR, 2013, s. 62 [cit. 2018-03-21]. Dostupné z: <https://www.vzajemnesouziti.cz/file.php?nid=15768&oid=5565686>

Pustina. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/415669-pustina/prehled/>

Přisahám a slibuji. *Česko-Slovenská filmová databáze* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/166116-prisaham-a-slibuji/komentare/>

Přisahám a slibuji. *Filmová místa* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.filmovamista.cz/804-Prisaham-a-slibuji>

Seriál Pustina? Nic podobného tu nebylo, původně jsem myslel, že natáčení nepřežiju, říká Zachariáš. In: *DVTV* [online]. [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/dvtv/serial-pustina-nic-podobneho-tu-nebylo-puvodne-jsem-myslel-z/r~e79570989ab011e68f32002590604f2e/>

SPÁČILOVÁ, Mirka. RECENZE: Ve filmářsky silné Pustině se dávno zapomněli smát. *IDnes.cz* [online]. 2016 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: [https://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-pustina-0jb-/filmvideo.aspx?c=A161030\\_165322\\_filmvideo\\_spm](https://kultura.zpravy.idnes.cz/recenze-pustina-0jb-/filmvideo.aspx?c=A161030_165322_filmvideo_spm)

SPURNÝ, Matěj. *Most do budoucnosti: Laboratoř socialistické modernity na severu Čech* [online]. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2016 [cit. 2018-03-13]. Dostupné z: <http://web.b.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/bmx1YmtfXzEzMzgwMDFfX0FO0?sid=254bd703-c5df-4e2b-bac0-aa23c5cee589@pdv-essmgr01&vid=4&format=EB&rid=1>

ŠEBESTOVÁ, Miroslava. Pustina: V dolech u Kadaně točili temný seriál pro HBO. *Deník.cz* [online]. 2016 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film/pustina-v-dolech-u-kadane-tocili-temny-serial-pro-hbo-20160528.html>

Šest základních emocí: (Six Basic Emotions). *Management mania* [online]. 2016 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://managementmania.com/cs/sest-zakladnich-emoci>

ŠOBR, Michal. Až do města Aš – až tam, kde už nemáte kam dál. *Česká televize* [online]. 2012 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1133856-az-do-mesta-az-tam-kde-uz-nemate-kam-dal>

ŠTINDL, Ondřej. Až do města Aš: Mezi továrnou a nevěstincem. *Lidovky.cz* [online]. 2012 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: [https://www.lidovky.cz/az-do-mesta-as-mezi-tovarnou-a-nevestincem-fim-/kultura.aspx?c=A121115\\_115445\\_ln\\_kultura\\_btt](https://www.lidovky.cz/az-do-mesta-as-mezi-tovarnou-a-nevestincem-fim-/kultura.aspx?c=A121115_115445_ln_kultura_btt)

## Diplomové práce

BOUCOVÁ, Miroslava. *Vývoj filmové řeči od roku 1948*. Zlín, 2012. Dostupné také z: [http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/21600/boucov%C3%A1\\_2012\\_bp.pdf?sequence=1](http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/21600/boucov%C3%A1_2012_bp.pdf?sequence=1). Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce Mgr. Tomáš Binter.

POLÁŠEK, Vladan. *Světlo ve filmu*. Zlín, 2009. Dostupné také z: [http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/7960/pol%C3%A1%C5%A1ek\\_2009\\_bp.pdf?sequence=1](http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/7960/pol%C3%A1%C5%A1ek_2009_bp.pdf?sequence=1). Bakalářská práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce Doc. Mgr. Juraj Fandli.

LÖFLER, Michal. *Srovnání témat naší a evropské kinematografie – Česká nová vlna a Francouzská nová vlna* [online]. Plzeň, 2014 [cit. 2018-04-09]. Dostupné z: <https://otik.zcu.cz/bitstream/11025/14560/1/Srovnani%20temat%20nasi%20a%20evropske%20kinematografie%20Lofler.pdf>. Diplomová práce. Západočeská univerzita v Plzni. Vedoucí práce Mgr. Jan Kastner

ZELINA, Marek. *Vývoj a význam střihu v audiovizuálním díle*. Zlín, 2008. Dostupné také z: [http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/7131/zelina\\_2008\\_bp.pdf?sequence=1](http://digilib.k.utb.cz/bitstream/handle/10563/7131/zelina_2008_bp.pdf?sequence=1). Diplomová práce. Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně. Vedoucí práce Mgr. Jiří Krška.

ŽLEBEK, Jan. *Brno - neviděné město: Dokumentární reportáž*. Brno, 2009. Dostupné také z: [https://is.muni.cz/th/216784/fss\\_b/Bakalarska\\_prace.doc](https://is.muni.cz/th/216784/fss_b/Bakalarska_prace.doc). Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Mgr. Jakub Macek.

## Teze Diplomové práce

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce	
<b>TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:</b>	
<b>Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:</b> Šolcová Tereza	<b>Razítko podatelny:</b>
<b>Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:</b> 2016/2017	
<b>E-mail diplomantky/diplomanta:</b> T.solcova@seznam.cz	
<b>Studijní obor/forma studia:</b> Mediální studia, kombinovaná	
<b>Předpokládaný název práce v češtině:</b> Zobrazení českého pohraničí v novodobé kinematografii a televizi	
<b>Předpokládaný název práce v angličtině:</b> Imagery of Czech border in modern cinematography and in television	
<b>Předpokládaný termín dokončení</b> (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2017/2018	
<b>Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování</b> (max. 1800 znaků): Práce se bude zabývat zobrazením českého pohraničí v novodobé kinematografii. České pohraničí, pro které se tradičně vžil pojem Sudety, je téma dlouhodobě vyvolávající zájem nejen ze strany historiků. Otázka odsunu obyvatel z pohraničí za druhé světové války a její doosidlování v následném poválečném období, je historickou událostí, kterou je tato oblast do dnešní doby značně ovlivněna. Vývoji a formování českého pohraničí v průběhu dějin se věnuje mnoho vědeckých i uměleckých děl.	
<b>Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy</b> (max. 1800 znaků): Cílem práce je prezentovat výsledky zobrazení českého pohraničí ve vybraných filmových dílech české produkce, které byly natočeny po roce 1990. Základní otázkou je, jak pracuje kinematografie s reáliemi, které jsou historicky a geograficky dané? Základní hypotézu tvoří předpoklad, že české pohraničí je vyobrazováno v negativním světle, což vychází z jeho historického vývoje i sociálně ne zcela příznivé situace. Zkoumanými filmy a televizními díly budou: <i>Přísahám a slibuji</i> (1990), <i>Mistři</i> (2004), <i>Habermannův mlýn</i> (2010), <i>Až do města Aš</i> (2012), <i>Pustina</i> (2016). Oblasti zkoumání budou rozděleny do tří základních kategorií: lokace, výběr a narace příběhu a charakteristika postav.	
<b>Předpokládaná struktura práce</b> (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): 1. Úvod 2. Historický vývoj oblasti českého pohraničí 3. Pohraničí v českém filmu 4. Zobrazení pohraničí ve vybraných filmech novodobé kinematografie 5. Vyhodnocení 6. Závěr	
<b>Vymezení podkladového materiálu</b> (např. titul periodika a analyzované období): Velká část práce bude vycházet z odborné literatury, včetně využití elektronických zdrojů, článků publikovaných ve veřejných médiích a internetových zdrojů. Hlavním materiálem budou výše uvedená audiovizuální díla a v případě <i>Přísahám a slibuji</i> a <i>Habermannův mlýn</i> i literární předlohy.	
<b>Metody (techniky) zpracování materiálu:</b> Kvalitativní obsahová a komparativní analýza. Analýza primárních a sekundárních zdrojů ve formě publikací, které se věnují tématu českého pohraničí a porovnání této interpretace s filmovým zobrazením oblasti ve vybraných českých filmových dílech.	
<b>Základní literatura</b> (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):	
<b>ARBURG, Adrian von a Tomáš STANĚK, ed. <i>Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951: dokumenty z</i></b>	

**českých archivů. Ve Středoklukách: Zdeněk Susa, 2010. ISBN 978-80-86057-66-8.**

Ediční svazek českého a švýcarského historika se skládá z 8 publikací, které se věnují otázce společenských poměrů a česko-německých vztahů v pohraničních oblastech českých zemí v období let 1945–1951.

**DVOŘÁK, Tomáš. *Vnitřní odsun 1947-1953: závěrečná fáze "očisty pohraničí" v politických a společenských souvislostech poválečného Československa. 2., upr. vyd. Brno: Matices moravská, 2013. Knižnice Matices moravské. ISBN 978-80-87709-07-8.***

Kniha rozebírá realizované nebo jen naplánované projekty nuceného přesídlení neodsunutých německých obyvatel z pohraničí do vnitrozemí, soustředění zbylých Němců do oblasti těžby uranu vystěhování starousedlých Charvátů od hranic s Rakouskem na severní Moravu. Tyto nedobrovolné přesuny představovaly součást poválečné československé politiky vůči specifickým skupinám obyvatel, jejíž hlavní režii převzala komunistická strana.

**EDGAR-HUNT, Robert, John. MARLAND a Steven. RAWLE. *The language of film. Second edition. ISBN 978-1472575241.***

Kniha „The language of film“ je poučná kniha, která osvětluje čtenáři teorie filmu a pomáhá pochopit převod primárních filmových prvků do praxe. Kniha odhaluje základní stavební kameny filmu a vysvětluje význam různých sdělení. Obsahuje případové studie s desítkami praktických tipů a cvičení.

**KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny: Normalizace. Praha: Casablanca, 2014. ISBN 978-8087292-26-6.***

Čtvrtý díl sborníku se soustředí na filmovou tvorbu v Československu v období normalizace, s kontextuálními přesahy do 50. a 90. let 20. stol.

**LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012). V Praze: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-712-8.***

Publikace představuje cestu československého filmu od znárodnění kinematografie v roce 1945 až do roku 2012. Záměrem knihy je představit dějiny filmu jako živoucí proces odrážející danosti historie a ideologie.

**MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-000-1410-6.***

Kniha Jak číst film od amerického teoretika mediální kultury Jamese Monaca, hodnotí postavení filmu mezi ostatním uměním, detailně rozebírá dějiny filmu, vývoj filmové teorie i problémy pochopení filmového jazyka.

**WIEDEMANN, Andreas. *"Pojd' s námi budovat pohraničí!": osídlování a proměna obyvatelstva bývalých Sudet 1945-1952. Praha: Prostor, 2016. Obzor (Prostor). ISBN 978-80-7260-337-4.***

Práce německého historika mapuje druhou a méně známou část procesu, při kterém došlo k vůbec největším přesunům obyvatelstva v českých zemích v historii. Autor rozebírá mj. motivy odchodu, analyzuje vztahy a konflikty a vysvětluje souvislost mezi vítěznými volbami KSČ a osídlováním pohraničí. Práce přináší množství informací a všestranný pohled na proces znovuosídlování pohraničí po 2.sv. válce, jehož důsledky jsou patrné dodnes.

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

**HOLEČEK, Marek. *Sudetští Němci v současných českých filmech. Olomouc, 2016. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. et Mgr. Jana Jedličková.***

**KOUTSKÁ, Anna. *Der Themenkomplex 'Sudetendeutsche' in der tschechischen Kinematographie von 1945 Veränderungen und Konstanten. Praha, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav***

germánských studií. Vedoucí práce Boris Blahak, M.A.

**MRŇKA, Jaromír.** *Proměny společnosti v pohraničí českých zemí na příkladu okresů Šumperk a Zábřeh 1945–1960.* Praha, 2013. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav hospodářských a sociálních dějin. Vedoucí práce Mgr. Matěj Spurný, PhD.

**PALICOVÁ, Denisa.** *Problematika odsunu a osídlování pohraničí. 7 dní hříchů – didaktické využití filmu a jeho knižní předlohy ve výuce ZSV.* Olomouc, 2014. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra společenských věd. Vedoucí práce Mgr. Gabriela Medved'ová.

**ŘEHOŘOVÁ, Irena.** *Film jako médium kulturní paměti: Proměny reflexe poválečného odsunu Němců v české filmové tvorbě.* Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra sociologie. Vedoucí práce Doc.PhDr. Jiří Šubrt, CSc.

**SOGEL, Jaroslav.** *Poválečné pohraničí v románech V. Řezáče a J. Stránského.* Hradec Králové, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury. Vedoucí práce Prof. PhDr. Vladimír Křivánek, CSc.

**ŠOLLAR, Libor.** *Obraz příhraničního regionu Chebsko v místním tisku od normalizace do pádu komunismu.* Praha, 2015. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Vedoucí práce Doc. PhDr. Barbara Köplová, CSc.

**Datum / Podpis studenta/ky**

23.5.2017

.....

**TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:**

**Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:**

**Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:**

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

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

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

**Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga**

**Datum / Podpis pedagožky/pedagoga**

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

**TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY**

## Seznam příloh

- Příloha č. 1: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 2: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 3: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 4: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 5: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 6: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 7: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 8: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 9: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 10: *Pustina* [televizní minisérie]. Režie Ivan ZACHARIÁŠ, Alice NELLIS. Česká republika, 2016. ©HBO (obrázek)
- Příloha č. 11: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 12: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 13: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 14: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 15: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 16: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 17: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 18: *Až do města Aš* [film]. Režie Iveta GRÓFOVÁ. Slovensko / Česká republika, 2012. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 19: *Habermannův mlýn* [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)
- Příloha č. 20: *Habermannův mlýn* [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)
- Příloha č. 21: *Habermannův mlýn* [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)
- Příloha č. 22: *Habermannův mlýn* [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)
- Příloha č. 23: *Habermannův mlýn* [film]. Režie Juraj HERZ. Česká republika / Německo / Rakousko, 2010. ©TV Nova (obrázek)
- Příloha č. 24: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)

- Příloha č. 25: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 26: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 27: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 28: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 29: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 30: *Mistři* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česká republika, 2004. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 31: *Přísahám a slibuji* [televizní seriál]. Režie František FILIP. Česká republika, 1990. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 32: *Přísahám a slibuji* [televizní seriál]. Režie František FILIP. Česká republika, 1990. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 33: *Přísahám a slibuji* [televizní seriál]. Režie František FILIP. Česká republika, 1990. ©Česká televize (obrázek)
- Příloha č. 34: *Přísahám a slibuji* [televizní seriál]. Režie František FILIP. Česká republika, 1990. ©Česká televize (obrázek)