

HISTORICKÝ ESTETISMUS
REPREZENTACE HOLOKAUSTU
V ČESKOSLOVENSKÉM A ČESKÉM
HRANÉM FILMU 1948–2019

ZDENĚK
HUDEC
HISTORICKÝ
ESTETISMUS

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Tato publikace vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu
„Reprezentace holokaustu v českém filmu 1989–2019“, podpořeného z prostředků
Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace,
kterou poskytlo MŠMT v roce 2020.

Recenzoval prof. PhDr. Ivan Klimeš

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

ISBN 978-80-7331-802-4 (iPDF)

Autor srdečně děkuje Martinu Čihákovi, Tomáši Hlobilovi,
Karlovi a Lee Mohylovým, Věře Adině Šefrané a Václavu Žákovi

OBSAH

METODOLOGICKÁ EXPOZICE	13
Domácí literatura	14
Zahraniční literatura	16
Koncepce a struktura práce	19
 KAPITOLA 1.	
Svědectví, film a sdělení nesdělitelného	25
Atrakce holokaustu	29
Styl chladu a styl vášně	37
 KAPITOLA 2.	
Historik a filmař neboli narativní historiografie vs. historická kinematografie	43
Historická a filmová fakta	43
Historická představivost dějepisce a filmaře	46
Historiografická a filmová narace	51
Narativní redukce historiografického a filmového obrazu	58
Stereotypy historického estetismu	64
 KAPITOLA 3.	
Iterace historického estetismu	69
Pachatelé holokaustu	70
Oběti holokaustu	81
Označování a fyziognomie	104
Děti	109
Sexualita: oběti a pachatelé	112
Sex, hrůza a komická obscénnost (K jediné české filmové komedii o holokaustu)	122

KAPITOLA 4.

Prominence historického estetismu	133
Kontemporálnost a symbolická zobecnění	133
Daleká cesta	149
Prominence v narativním realismu	162
Subjektivnost a retrospektivní subjektivita	175
Začleňování dokumentárního materiálu do fikčního	192
Prameny (Základní filmografie; Synopse)	211
Literatura	257
Jmenný rejstřík	289
Resumé	297
Poznámky	301

METODOLOGICKÁ EXPOZICE

Dvacáté století se světovými válkami, holokaustem a novými formami násilí předestřelo zdánlivě jednoduché otázky: co o dějinách víme, jak je vnímáme? Tyto otázky nabyly závažnosti v souvislosti s tzv. „historickou fikcí“, produkovanou populárním uměním, včetně filmového. Filmové plátno se stalo projekční plochou historie a filmaři dominantními strůjci historického povědomí diváků. Jejich pozici vzhledem k historickému zobrazování holokaustu umocnil i ústup recepčně méně vstřícných tištěných médií. Při sledování hraných filmů o holokaustu, které jsou součástí celkové strukturální přeměny mediální scény, nejsme svíráni pocity nejistoty, že stojíme před obrazem minulosti, pro niž nemáme žádný spolehlivý návod k pochopení nebo vysvětlení. Spíše emocionálně přijímáme vše, co je nám fikční silou ve světě díla prezentováno jako historické, a jsme puzeni ani ne tak k podezíravosti, jako k jisté lhostejnosti vůči přesnějšímu historickému poznání této události. Dobře také víme, či přinejmenším tušíme, že je hypoteticky možné nafilmovat téměř všechno, i „dějiny“ toho, co se nikdy neudálo. Holokaust byl ale nacisty uskutečněn a otázka, jak tuto historickou událost vylicit, jak ji v narativním filmu předat prostřednictvím jediné dostupné možnosti – „umělosti uměleckého díla“¹, jak poznamenal filmový scenárista a bývalý vězeň koncentračního tábora Buchenwald Jorge Semprún – je nadále aktuální. A spolu s ní se vtírá i další. Je vůbec možné v divácké odezvě na film

¹ Jorge Semprún. *Psaní nebo život*. Praha: G plus G, 1997, s. 98–99.

o holokaustu jakožto narativním objektu o různé míře stylizace obhájit obsah jím sdělovaného na etické úrovni, která je vůči obětem holokaustu mravně zavazující, apelující na to, co polský básník a prozaik Andrzej Brycht v povídce *Výlet Auschwitz–Birkenau* (Wycieczka Auschwitz–Birkenau, 1966) nazval „nevyhnutelnou povinností být humanistou“?²

Obě související otázky vytyčují společnou hranici mezi individualitou historických událostí a nástroji jejich poznání, která může být, jak dosvědčuje i tato práce, pouze teoretizována. Je tomu tak proto, že minulé se vždy vzpouzí estetické reprezentaci, kterou nikdy nemůže být zcela pravdivostně stvrzeno, protože existuje nezávisle na historickém poznání. Právě *ve způsobu*, jakým se filmaři a historikové k minulosti *zástupně* přibližují, leží tematický zájem této práce o československých a českých hraných filmech (včetně koprodukčních) s tematikou holokaustu, které byly realizovány v letech 1948 až 2019.³

Domácí literatura

Domácí literatura k problematice není příliš rozvinutá, stejně jako k obecné reprezentaci holokaustu ve filmu. Nejucelenější sumarizační pohled prozatím představuje obsáhlejší studie Šárky Sladovnickové *Holokaust v československém a českém hraném filmu* (2016), jejíž rozpracovaná anglická verze vyšla jako samostatná monografie *The Holocaust in Czechoslovak and Czech Feature Films* o dva roky později.⁴ Přehledový text podává základní faktografické informace o jednotlivých filmech, rámcově reflektuje jejich dějové vrstvy, způsoby narativního uchopení, místy se pokouší filmy i kriticky hodnotit. Jeho těžiště spočívá v pohledu

² Andrzej Brycht. „Výlet Auschwitz–Birkenau. Každému to, co vůbec nepotřebuje“. *Světová literatura*. 1967, č. 4, s. 21.

³ Vymezení československého a českého filmu o holokaustu přebírám z úzu zavedeného Š. Sladovnickovou. Není pojato institucionálně, tedy z hlediska oddělených národních kinematografií během existence ČSSR (1960–1990), respektive ČSFR (1990–1992), nýbrž časově. Z hlediska politického zlomu po roce 1989 a vzniku České republiky (1993).

⁴ Šárka Sladovnicková. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: Jiří Holý (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.* Praha: Akropolis, 2016, s. 601–661. Šárka Sladovnicková. *The Holocaust in Czechoslovak and Czech Feature Films*. Translated by Nicholas Orsillo. Stuttgart, 2018.

na zobrazování židů⁵ a židovství vzhledem k dobovému společenskému kontextu. Z dalších větších prací (vedle nedávné příručky kompletující zpracování holokaustu v tuzemské literatuře,⁶ ve světovém filmu⁷ a kvalifikačních školských textů zabývajících se vybranými filmy),⁸ je tema-

⁵ V publikaci píší „žid“ s malým písmenem, byť se většinou píše s písmenem velkým nesprávně zohledňujícím národnost namísto náboženství. Vymezují se tím i vůči označovací praxi za Protektorátu Čechy a Morava: „Podstatné jméno ‚žid‘ se často píše s velkým počátečním písmenem (jako by se jednalo o národnost), i když se jedná o víru dotyčného. Je to pravopisná chyba, která se často objevuje v denním tisku, knižních pracích, ba vyskytla se i v důvodové zprávě k návrhu zákona (sněmovní tisk 281/2003). Pro objasnění si dovoluji užít konkrétní příklad: Meziválečné Československo bylo jediným státem, který umožňoval svým občanům svobodně si zvolit národnost. Při posledním předválečném sčítání obyvatel v Československé republice roku 1930 se přihlásilo k židovskému náboženství 117 551 lidí (byli židé), z nich pak 30 002 osoby se hlásily k národnosti židovské (byli Židé), další k národnosti české (byli Češi), německé (byli Němci) a k různým jiným národnostem. V souladu s Pravidly českého pravopisu proto není správné užití velkého písmene, jestliže se jedná o skupinu osob spojených židovskou vírou, a nikoli židovskou národností. Pro období druhé světové války nelze rozlišit, zda se jednalo o osoby židovské národnosti, protože tato národnost se v evropských státech (s výjimkou Československa) nezjišťovala. Jelikož všechny osoby židovské národnosti byly židovského náboženství, zatímco většina obětí ‚konečného řešení židovské otázky‘ se k židovské národnosti nehlásila, je na místě užití malého ‚ž‘. Solidní historické práce pojednávající o tomto období užívají velké ‚Ž‘ pouze v překladech a citátech z materiálů vzniklých v době okupace, popř. jestliže píší o sionistech. K tomu poznamenávám, že v době protektorátu říšský protektor nařídil, aby se slovo ‚Žid‘ zásadně psalo vždy jen s velkým písmenem. Smyslem tvrdě vymáhaného nařízení bylo podpořit vyřazování židovského obyvatelstva ze společnosti. Až do 21. června 1939 (v protektorátu byly zavedeny norimberské zákony) se většina židovské populace z Čech psala s malým počátečním písmenem. Po tomto datu došlo ke kodifikaci velkého ‚Ž‘ v Pravidlech českého pravopisu z roku 1941, vydaných z rozkazu protektorátního ministra Emanuela Moravce.“ Jitka Gruntová. „Žid nebo žid?“ [online]. *Gruntova.cz* [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: http://www.gruntova.cz/dejiny-a-soucasnost/zid-nebo-zid_.

⁶ Elisa Maria Hiemer et al. (eds.). *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction*. De Gruyter, 2021.

⁷ Marek Šlechta. *230 hraných filmů o holocaustu. Přehled hraných filmů o holocaustu a co v nich chybí*. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://wiki.rvp.cz/@api/deki/files/29545/=230-filmu-o-holocaustu-cz-verze-oznaceny-16>. 6. 2014.pdf.

⁸ Věra Adina Šefraná. *Dvojitá tvář holocaustu ve filmech Romeo, Julie a tma a Transport z ráje*. Oborová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2005; Tomáš Vahala. *Válečná trilogie Zbyňka Brynycha (Transport z ráje, ... a pátý jezdec je Strach, Já spravedlnost): Komparativní stylová analýza*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2017; Karolína Petrůjová. *Obráz terezínského ghety v českém hraném filmu*. Diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, 2020.

tika zastoupena kolektivní monografií o režisérovi Alfrédu Radokovi s ústředním zohledněním jeho *Daleké cesty*,⁹ filmu, který se dočkal i samostatné kolektivní monografie.¹⁰ V úhrnu se domácí literatura vykazuje sice záslužnými, ale v podstatě drobnějšími příspěvky.¹¹

Zahraniční literatura

V zahraničí je reprezentace holokaustu v narativním filmu, na rozdíl od České republiky, velmi rozšířená disciplína rozvíjená v rámci tzv. „holocaust studies“. Vedle estetických otázek spojených s problematikou filmového stylu¹² se zabývá především sémantickými rozbory a interpretacemi individuálních filmů z nejrůznějších národních kinematografií. Soustřeďuje se na rozmanité, zejména obecně historické, etické, ideologické,¹³

⁹ Eva Stehlíková (ed.). *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: NAMU, 2007.

¹⁰ Andrea Schnapková–Zdeněk Hudec (eds.). *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2018.

¹¹ Petr Málek. „Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk“. In: Jiří Holý et al. (eds.). *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Akropolis, 2011, s. 67–136. Jiří Holý. „Spalovač mrtvol (The Cremator) as a Novel and as a Film“. In: Týž. (ed.). *The Representation of the Shoah in Literature, Theatre and Film in Central Europe: 1950 s and 1960 s*. Praha: Akropolis, 2012, s. 143–151. Petr Bednařík. „Jews in Czech Film and Television Production During Normalization“. In: Jiří Holý (ed.). *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe 1970s and 1980s*. Praha, 2012, s. 207–216. Petr Bednařík. „Tematika holocaustu v československé filmové a televizní tvorbě v letech 1963–1967“. In: Jiří Petráš – Libor Svoboda (eds.). *Předjaří. Československo 1963–1967*. Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích – ÚSTR Praha, 2016, s. 78–89. Barbora Slezáková. „Terezínské ghetto jako mozaika příběhů a osudů (Z. Brynych, *Transport z ráje*)“. 25fps. 25. 12. 2015 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/transport-z-raje/>. Veronika Zýková. „Dita Saxová, dívka, která dospěla příliš rychle (A. Moskalyk, *Dita Saxová*)“. 25fps [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/dita-saxova/>. Jana Jedličková. „Holocaust ukrytý v chaosu (A. Radok, *Daleká cesta*)“. 25fps [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/holocaust-ukryty-v-chaosu/>. Tomáš Bříza. „Boxerský zápas se smrtí (P. Solan, *Boxer a smrt*)“. 25fps [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/boxersky-zapas-se-smrti/>. Milan Cyroň. „... a pozdravuji vlastovky (zlomky ideologie s pozoruhodnými perutěmi)“. 25fps. 25. 12. 2011 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/a-pozdravuji-vlastovky2/>.

¹² K základním aspektům stylizace historického narativu v oblasti fikční diegeze filmů o holokaustu a kritice „realistického imperativu“ viz Aaron Kerner. *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*. London: The Continuum International Publishing Group, 2011.

¹³ Terry Ginsberg. *Holocaust Film. The Political Aesthetics of Ideology*. Cambridge Scholars Publishing, 2007.

popř. pedagogické¹⁴ otázky spojené s uchopováním minulosti, tématem paměti, svědectví či židovské identity. Věnuje se též kritice holokaustu v kinematografické kultuře (tzv. „shoah business“) odvozené od širších politologických úvah o komerčním zneužívání holokaustu.¹⁵ V poslední době se do centra její pozornosti dostávají témata, jako je problematika filmu coby svědectví, historického pramene, propagandy,¹⁶ genderu¹⁷ či specifického žánru.¹⁸

Zahraniční, zejména angloamerická literatura o filmové reprezentaci holokaustu při vši rozsáhlosti a rozmanitosti ovšem trpí řadou omezení směrem k české kinematografii. Vyjma několika výjimek¹⁹ se orientuje povětšinou na americkou narativní kinematografii, přesněji její hollywoodskou obdobu.²⁰ Obdobně selektivním způsobem postupuje i v případě evropské kinematografie, kde se soustřeďuje zpravidla na nejznámější filmová díla.

¹⁴ Robert Eaglestone – Barry Langford (eds.). *Teaching Holocaust Literature and Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

¹⁵ Např. Norman G. Finkelstein: *Průmysl holokaustu. Úvahy o zneužívání židovského utrpení*. Praha: Dokořán, 2006. Robert Eaglestone. *Postmodernismus a popírání holokaustu*. Praha: Triton, 2005. Deborah Lipstadtová. *Popírání holokaustu. Silící útok na pravdu a paměť*. Praha: Paseka, 2001.

¹⁶ Toby Haggith – Joanna Newman (eds.). *Holocaust and the Moving Image. Representation in Film and Television since 1933*. London, 2005.

¹⁷ Judith Tydor Baumel. *Double Jeopardy: Gender and the Holocaust*. London, Chicago: Vallentine Mitchell, 1998. Zoe Waxman. *Women in the Holocaust: A Feminist History*. Oxford University Press, 2017.

¹⁸ J. Hirsch mluví např. o tzv. „posttraumatické kinematografii“ operující s fenoménem paměti. Datuje se od vzniku Resnaisova filmu *Noc a mlha* (Nuit et brouillard, 1955). Silně se podle Hirsche také prosadila ve filmech *Šoa* (Shoah, 1985), *Zastavárník* (The Pawnbroker, 1964), ve tvorbě maďarského režiséra Istvána Szabóa (*Otec /Apa*, 1966/) a v postmoderních filmech, např. v *Schindlerově seznamu* (Schindler's List, 1993). Joshua Hirsch. *After Image: Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.

¹⁹ Marek Haltof. *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*. New York – Oxford: Berghahn Books, 2012. Millicent Marcus. *Italian Film in the Shadow of Auschwitz*. Toronto: University of Toronto Press, 2007. François Banaji. *France, Film and the Holocaust: From génocide to Shoah*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

²⁰ Judith E. Doneson. *The Holocaust in American Film*. Second Edition. Syracuse University Press, 2002. Yosefa Loshitzky (ed.). *Spielberg's Holocaust. Critical Perspectives on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997. Caroline Joan S. Picart – David A. Frank. *Frames of the Evil: The Holocaust a Horror Film in American Film*. Southern Illinois Press, 2006. Raluca Moldovan. *Reel Trauma: The Representation of the Holocaust on Film*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012.

Platí to stejnou měrou pro iniciační publikace Ilana Avisara *Screening the Holocaust* a Annette Insdorfové *Indelible Shadows. Film and Holocaust*,²¹ jako pro novější výstupy. Avisarova práce do zkoumání reprezentace holokaustu ve světovém filmu výběrově zařazuje i nevelký soubor československých filmů. Vedle *Daleké cesty* zejména filmy z 60. let (*Transport z ráje*, ... a pátý jezdec je Strach, *Démanty noci*, *Obchod na korze*), u nichž zohledňuje poetiku a stylová řešení.²² Klasická publikace A. Insdorfové rovněž zmiňuje několik tuzemských děl (*Boxer a smrt*, *Daleká cesta*, *Obchod na korze*, *Všichni moji blízcí*, *Musíme si pomáhat*), utopených ovšem ve velkém množství zahraničních filmů, nahlížených témat a motivů. Např. v hledání „odpovídajícího jazyka“ k vyjádření holokaustu, v zájmu o filmy s prostorovým motivem úkrytu židů nebo o poetické postupy, které téma holokaustu přímo nezobrazují, ale přesto se k němu silně vyslovují.²³

Novější publikace věnující se např. z psychologických a psychoanalytických pozic menším motivickým okruhům, jako je vztah holokaustu a humoru nebo mezigenerační přenos traumatu holokaustu,²⁴ o tuzemských filmech téměř nepojednávají. Pokud ano, tak opět okrajově, v rámci eklektických pohledů na zpracování holokaustu ve světovém filmu.²⁵ Jednu z výjimek představuje monografie Aaronu Kernerera *Film and the Holocaust* podrobuující důslednějšímu zkoumání Radokovu *Dalekou cestu*,²⁶ případně komparativní studie Raluky

²¹ Ilan Avisar. *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Indiana University Press, 1988. Annette Insdorf. *Indelible Shadows Film and Holocaust*. Cambridge University Press, 2003.

²² Ilan Avisar. „Stylistic Approaches to the Representation of the Holocaust on the Screen: Czech Cinema“. In: Týž. *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Indiana University Press 1988, s. 52–89.

²³ Viz *Zahrada Finzi Continii* (Il giardino dei Finzi Contini, r. V. De Sica, 1970), *Lacombe Lucien* (r. L. Malle, 1974), *Lili Marleen* (r. R. W. Fassbinder, 1981).

²⁴ Sylvia Levine Ginsparg. *Never Again. Echoes of the Holocaust As Understood Through Film*. Xlibris Corporation, 2010, s. 58–82.

²⁵ Např. Mercedes Camino akcentuje zejména filmy spojené s činností sonderkommand (*Saulův syn* [Saul fia, r. L. Nemes, 2015], *Šedá zóna* [The Grey Zone, r. T. B. Nelson, 2001]). Popisně se zmiňuje i o československé kinematografii. Okrajově připomíná Radokovu *Dalekou cestu*, Kadárův a Klosův *Obchod na korze* či Menzelovy *Ostře sledované vlaky*. Mercedes Camino. *Memories of Resistance and the Holocaust on Film*. London: PalgraveMacmillan, 2018, s. 63–64; 143–144.

²⁶ A. Kerner. *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, s. 21–26.

Moldovanové, srovnávající zpracování koncentračnického traumatu v *Daleké cestě* a Němcových *Démantech noci*,²⁷ filmech z odlišných období i kinematografických tradic. Zahraniční literatura sice, na rozdíl od domácí, neopomíjí promýšlení vztahu mezi narativním filmem a dějepisectvím, respektive vztahu mezi historiografickým a filmovým narativem, relace mezi příběhovým konstruováním minulosti v dějepisectví a stejnou technikou užívanou v tuzemských narativních filmech, ale opět tak činí bez vazby k tuzemské kinematografii.

V domácím prostředí tento závěr platí zvláště pro oblast propojující hraný film o holokaustu s poznatky a hypotézami historiografického myšlení sblížujícími práci filmového režiséra s pracovními postupy historika. Ať už se např. jedná o společnou narativní formu historického podání, nebo do značné míry i subjektivní vztah k historickým faktům při konstruování obrazu minulosti. Rozumění dějinám skrze příběhy, zápletky, obrazná vyjádření a jiné diskurzivní praktiky v dějepisectví a filmu tvoří vlastní, teoretičtější pojatý předmět této publikace. Jejím cílem je na příkladu tuzemských filmů o holokaustu natočených za posledních šedesát let doložit funkci tzv. *historického estetismu*, který je rámcově přiblížen v následující, koncepční části metodologické expozice a detailizován ve druhé kapitole.

Koncepce a struktura práce

Předložená monografie je rozvržena do čtyř tematických kapitol. První z nich *Svědectví, film a sdělení nesdělitelného* představuje obecný pohled na problémy s estetickou reprezentací holokaustu. Začaly se objevovat brzy po druhé světové válce a soustředily se zejména na obtíže s literárními výpověďmi svědků holokaustu, s přenositelností jejich zkušenosti, paměti a svědectví. Důležité téma zde představovaly poukazy na meze, mnohdy až nemožnost estetického zprostředkování koncentračnických prožitků, problém reprezentace času a devalvujících momentů spojených se zneužíváním utrpení obětí.

Druhá kapitola *Historik a filmař neboli narativní historiografie vs. historická kinematografie* je pojata teoreticky. V protikladu k první

²⁷ Raluca Moldovan. „Different Voices, Different Ages: The Holocaust in Czech Cinema“. *Transylvanian Review*. Vol. XX, Supplement 1/2011, s. 107–117.

kapitole o problémech s nereprezentovatelností holokaustu se zabývá příbuzností narativních postupů psané historiografie a kinematografie. Ty představují jeden z konkrétních způsobů, jímž se historik a filmař, kteří sdílejí i společnou rovinu historické imaginace, vztahují k minulosti a překonávají tezi o estetické nemožnosti holokaustu reprezentovat. *Diskurz historie*²⁸ Rolanda Barthesa, tropologická teorie historiografického jazyka Haydena Whitea, práce Louise O. Minka nebo Franka Ankersmita zásadně přispěly k rozšíření jazykocentrických přístupů k historii jako k poetickému konstruování minulosti, které nemá tolik co do činění s rigidní představou objektivitu historického poznání, jako spíše s formálními operacemi při konstruování *obrazů* dějin pomocí příběhové formy, jejíž soudržnost určuje poetiku psaní. Takový historický narativ nemůže popřít zprostředkovanost historie obrazem, který ji reprezentuje, výrazovými strategiemi příslušného média, které tento obraz vytváří a jeho vnímatel mentálně dotváří. Charakteristickým pro něj je, že vypráví o realitě minulosti a přitom s ní není zcela v souladu, což je vlastnost společná nejen historickým, literárním, ale i filmovým „textům“. Pokud historiografický narativismus vidí své pole působnosti v různorodé jazykové produkci, která nemůže vybočit z diskurzivních technik a pravidel jazyka, jimiž je formována a ohraničována, pak totéž lze legitimně vztáhnout i na zobrazování historie narativním filmem.

Ve své prvotní práci na toto téma²⁹ jsem seznal, že vedle různorodých ideologických hledisek se v tuzemském filmu o holokaustu uplatňují jak realistické, tak i anti-realistické vyprávěcí techniky, které jsou, na rozdíl od psané historiografie, ve vysvětlování holokaustu jako historické události mnohem více determinovány kombinačními možnostmi filmové formy, diskurzivními praktikami „filmového jazyka“ v rovině obrazu a zvuku, tedy hranicemi svého média, v jehož znázorňujícím rámci jsou schopny pojmut jen určitý počet dějových rovin a individuálních příběhů filmových postav. Základním principem této historické reprezentace je, že filmová forma jako autonomní výrazová struktura na sebe

²⁸ Roland Barthes. „The Discourse of History“. In: Týž. *Rustle of Language*. New York: Hill and Wang, 1989, s. 127–140.

²⁹ Zdeněk Hudec. *Historické poznání holocaustu ve filmu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2003; Zdeněk Hudec. „Estetický historismus. Historické poznání holocaustu ve filmu“. 2004, č. 1 s. 5–37; Zdeněk Hudec. „Zobrazení bolesti a smrti ve filmech o holocaustu“. *Cinepur*. 2003, č. 28, s. 35–37.

bere břemeno minulosti tím, že ji vyjadřuje zvenčí jako audiovizuální historickou syntézu – zobecňující příběhovou redukci, která se vedle omezeného počtu protagonistů týká také stereotypů, kterých je dosaženo opakováním zejména na rovině filmového stylu, narativních konvencí a společensky motivovaných aspektů zápletek. Tato narativní redukce je nevyhnutelným důsledkem ne zcela korespondujícího vztahu mezi někdejší individualitou historických událostí a kinematografickými nástroji jejího zprostředkování narativní filmovou formou. Ta vytváří zobecňující historický smysl reprezentovaného, který souhrnně nazývám *historickým estetismem*. Jeho základní parametry vytyčil režisér Alfréd Radok snímkem *Daleká cesta* stojícím na počátku celé tematické řady domácích filmových děl o holokaustu. Jedná se o narativní realismus, zobrazování subjektivního vnímání postav s využitím dědictví expresionismu, uplatňováním retrospektiv a konečně začleňování dokumentárního materiálu do fikční diegeze. V horizontu těchto tří elementárních stylových rovin se vlivem opakování narativních situací, zápletek nebo filmařských postupů souběžně utvářejí obsahové a stylové stereotypy, mezi kterými ale existují odlišnosti. V teoretické dikci této práce je označuji jako *iterace* a *prominence*.

Prvním z nich je věnována třetí kapitola *Iterace historického estetismu*, která současně plní funkci stručného historického přehledu tuzemských filmů s tematikou holokaustu. *Iterace* díky „kontemporálnosti“, jež je pro ně příznačná, generalizujícím způsobem přizpůsobují minulost požadavkům doby, ve které byly jednotlivé filmy natáčeny. Tím na sebe berou i její ideologickou bázi a společenské vzorce. Stereotypnost *iterací* je přednostně (ne bezvýhradně) vytvářena prací s mizanscénou a postavami, které podléhají schématům v rovině zobrazování koncentračnického prostředí, kostýmování, fyziognomie a chování postav. A to jak u nacistů, tak i jejich obětí. Až na ojedinělé výjimky (*Démanty noci*, za poslední dobu *V tichu*, *Nabarvené ptáče*) se u *iterací* ve fikčním zobecňování historie holokaustu neprojevují extrémnější stylové techniky. Ve výrazovém konfigurování historického významu u nich také převládají konvenčnější vypravěčské postupy založené na chronologii kauzálně propojených událostí. Jejich funkcí je divákovi předávat jasné informace o místě a čase filmového děje nebo o historických referencích, k nimž je tento děj vztahován.

Závěrečná kapitola *Prominence historického estetismu* má oproti předcházejícím kapitolám analytičtější charakter více naplňující rámec „případové studie“. *Prominence* (výčnělky) jsou tvořeny stereotypy na základě – opět ne bezpodmínečně – opakujících se postupů v rovině kamery, stylizace filmového obrazu (barvou, paradokumentárními technikami), které vycházejí z široce vsugerované představy o dokumentu jako objeviteli a nositeli „pravdy“. Zpravidla imitují podobu dokumentárního filmu, aby více stimulovaly důvěru diváka v historickou „autenticitu“ reprezentovaného. V perspektivě stereotypů tvoří atypickou rovinu „historizujícího estetismu“, která se od *iterací* jakožto stereotypizace jiného druhu odlišuje větší přítomností metaforického a symbolického ozvláštnění, které není lokalizováno toliko v rovině zápletek, ale spíše v dimenzi nenarativních sekvencí, které vystupují z tradiční stavby nara- race a historický smysl reprezentovaného činí koncentrovanějším a působivějším. Nezřídka i do té míry, že z hlediska historického poznání holokaustu, které je jimi nejradikálněji generalizováno, tvoří umělecké vrcholy některých filmů. Kapitola průřezově rozebírá metaforickou a symbolickou produkci zobecňujícího historického obsahu v závislosti na použitých stylových a narativních technikách, které byly principiálně vytyčeny zmíněnou Radokovou *Dalekou cestou*. Jsou jimi: 1. *prominence v narativním realismu*, 2. *subjektivnost a retrospektivní subjektivita*, 3. *začleňování dokumentárního materiálu do fikčního*. Těmto třem stylovým okruhům odpovídají názvy jednotlivých podkapitol.

Název předkládané práce si žádá vysvětlit dvě vzájemně spjaté skutečnosti: 1. co míním filmem o holokaustu a 2. jakými pravidly jsem se řídil při výběru zkoumaných filmů. Výchozí vymezení by mohlo znít takto: československými a českými filmy o holokaustu jsou (bez ohledu na jejich žánrové ukotvení, které není předmětem zkoumání) díla, která si za své téma (ať už hlavní, nebo vedlejší) berou systematické pronásledování a hromadné vyvražďování osob židovské příslušnosti ze strany nacistického Německa během druhé světové války a která vznikla v československé a české narativní kinematografii v letech 1948 až 2019.

Je třeba ale hned dodat, že vymezení pojímající holokaust jako výhradně židovskou tragédii charakter zdejší narativní kinematografie s tímto tématem plně nepostihuje.³⁰ Problém tkví v tom, že ne všechny

³⁰ Stejně jako se nejvíce ideálním k významově nejednotnému pojmu „holokaust“

tuzemské filmy se odehrávají v prostředí koncentračních táborů, stejně jako nerozlišují mezi tábory koncentračními a vyhlazovacími, z nichž ty první je možné ještě dále členit na tábory internační či průchodní, jakým byl např. Terezín, kde se soustřeďovali vězni pro deportace. Řada domácích filmů také téma holokaustu nepojímá jako hlavní a o místě někdejšího utrpení vězňů referuje nepřímou, zpravidla formou retrospektivních vzpomínek postav, anebo se k němu vztahuje jako k perspektivní hrozbě, jíž jsou protagonisté vystaveni. Nermalou překážkou v přesném definování zdejšího filmu o holokaustu je také to, že vzniklé filmy nerozlišujícím způsobem unifikují náboženskou, národnostní nebo politickou identitu vězňů v jeden celek. Tuto obtíž ještě stupňují „místa absence“ – filmy ze socialistické éry 1948–1989, v nichž se z ideologických důvodů utrpení židovských vězňů, respektive židovství jako takové, nahrazovalo strádáním politických vězňů z řad komunistů, ať už reálných historických osob, nebo fikčních postav. V těchto filmech se o židech záměrně nemluví, nejsou zde ani zobrazováni, ale přesto jsou za koncentračnickým utrpením straníků „tušení“. Ani tyto filmy tudíž nemohou být z množiny zkoumaných děl vyloučeny.

Z nesterjnorodé a tematicky nerovnoměrné skladby tuzemské narativní kinematografie o holokaustu, kterou kvantitativně pokrývá přibližně padesát vybraných filmů, plyne, že pokud ji lze vůbec definovat na základě specifických vlastností, tak nevyhnutelně kompromisním, relativně pružným způsobem bránícím redukci na tradiční distinktivní opozice, vznikající zejména v důsledku preferování jedněch obětí a mlčení o druhých. Vlastní dopad popsané neurčitosti na chápání československých a českých filmů o holokaustu v této práci je pak takový, že je přednostně pojmám jako historickou bázi, která se primárně zabývá zobrazováním nacistické genocidy evropských židů. Tento referenční bod však z výše nastíněných důvodů vnitřně mutuje, má různé motivické akcenty, absorbuje širší typologii nejen obětí, ale také pachatelů a spolupachatelů holokaustu, čímž nutně i reorganizuje samotné interpretační pole tohoto vzhledem k rázu české a československé kinematografie nestabilního pojmu.

(viz pozn. 211–215) nebo k obecnému termínu „koncentračnický film“, který okruh těchto filmů vymezuje na základě místa, kde nacistický režim své oběti hromadně zadržoval, mučil a zabíjel.

Na závěr úvodu si dovolím ještě předestřít, co cílem publikace není. Není jím dokazovat, zda filmaři používají, využívají či zneužívají dějiny pro naplnění svých uměleckých záměrů a ambicí. Taktéž jím není, jakkoli by to bylo jistě možné, tyto umělecké schopnosti kriticky posuzovat, byť je zjevné, že tuzemské narativní filmy bezpochyby umělecky zachycují historii holokaustu různě, jedny lépe a jiné hůře.³¹ Smysl této esteticky orientované práce je jiný – nikoli vytvářet kritické hierarchie, nýbrž vyhodnotit obecné postupy, jimiž je holokaust reprezentován na úrovni audiovizuálního stylu a příběhu. Jejím cílem rovněž není negativní vymezování se vůči ustáleným stereotypům. Stereotypy *iterací* i *prominencí* jsou stejně tak nezvratitelným historickým svědectvím o mocenských strukturách doby, ve které byly rozebírané filmy realizovány, jakož i dokladem nevyhnutelného reduktivního „zploštění“, s nímž narativní kinematografie zachycuje minulost. Přesto hlas filmové kritiky v práci silněji zaznívá v poznámkách, doplněn průběžnou konfrontací se zahraničními filmy.

³¹ Srov. Šárka Sladovnicková. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: Jiří Holý (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.* Praha: Akropolis, 2016, s. 651–654. Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně.* Praha: Pražská scéna, 2002, s. 238.

KAPITOLA I. Svědectví, film a sdělení nesdělitelného

Nepřeberné množství teorií se pokoušelo vysvětlit erupci radikálního zla v nacistickém Německu, včetně těch, které se snažily obhájit, že tato vysvětlení jsou v lidském řádu nemožná.¹ Filozofové frankfurtské školy tvrdili, že plynové komory koncentračních táborů mají vedle otroctví, inkvizice nebo jaderných pokusů své historické opodstatnění v definicích a pojmech instrumentálního rozumu, dědice osvícenské racionality, který ve službách morálně neutrální vědy dokázal schopnost racionálně podložené destrukce člověka. Theodor Wiesengrund Adorno vyřkl proslulý, nesčetněkrát citovaný ortel, že „psát poezii po Osvětimě je barbarství“,² a postmodernistický filozof Jean François Lyotard dospěl k názoru, že „po Osvětimě“ není možné nejen básnit, ale ani filozofovat, protože „metarealita zde ničí realitu“, křivda spáchaná na obětech je odsuzuje k mlčení a ruší i možnosti dalšího historického referování: „Osvětim je v tomto ohledu nejskutečnější ze všech skutečností.

¹ Max Picard. *Hitler v nás*. Praha: Erm, 1996, s. 49. Paul Ricoeur: *Myslet a věřit (rozhovor s Francisem Azouvim a Markem de Launayem)*. Praha: Kalich, 2000, s. 118, 144. K seznámení s nejznámějšími interpretacemi holokaustu (Zygmunt Bauman, Jeffrey Herff, Götz Aly, Daniel J. Goldhagen, John Weiss, Saul Friedländer) viz Jehuda Bauer. *Úvahy o holokaustu*. Praha: Academia, 2009. s. 12–128.

² Theodor Wiesengrund Adorno. „*Kulturkritik und Gesellschaft*“. In: Týž. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft [online]*. Berlin, 1955. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1407246/mod_resource/content/1/Theodor%20W.%20Adorno%20Prisms%20%28Studies%20in%20Contemporary%20German%20Social%20Thought%29.pdf.

Její jméno vyznačuje hranice, na nichž končí kompetence historického poznání.³ Silný dopad měla i slova literárního kritika George Steinera, který považoval mlčení za v zásadě jedinou relevantní reflexi nacistických zločinů, které pro svou obludnost nemohou být adekvátně vyjádřeny prostředky jazykové komunikace, protože nacistické barbarství je za hranicemi morální, referenční a reprezentační kapacity jazyka: „Svět Osvětami leží mimo jazyk, protože leží mimo rozum. Mluvit o nevyslovitelném znamená riskovat přežití jazyka jako tvůrce a nositele humanitní, racionální pravdy. Slova, která jsou nasycena lží nebo zvěrstvem, jen tak snadno neobnoví život.“⁴

Tato slova, stvrzená i názorem, že holokaust jako unikátní historická událost „vyžaduje spíše úctu, posvátné ticho“,⁵ vyvolala i nesouhlasné reakce. Italský spisovatel Primo Levi s poukazem na vlastní literární činnost, v níž se vypsal z minulosti vězně koncentračního tábora, tvrdil, že „po Osvětami“ se dá psát poezie „jenom o Osvětami“.⁶ Steinerovu „rétoriku mlčení“ kritizoval mj. historik holokaustu Saul Friedländer, který jí vytýkal, že ostré zúžení „Osvětami“ na mlčení vede k zapomínání a nebezpečně mívá k tomu, co požadovali sami nacisté, totiž k zničení veškerého židovského idiomu, vyloučení židovstva ze systému větného univerza, tedy k jeho vymazání z historie.⁷ Přesto není možné přehlédnout, že k názoru, podle něhož se holokaust vymyká veškerému výpovědnímu režimu, zvláště jazykovému popisu nebo obrazovému ztvárnění, přispěli i samotní přeživší koncentračních táborů, např. známý strážce „paměti holokaustu“ Elie Wiesel, podle něhož, „kdo to nezažil, nepochopí.

³ Jean François Lyotard. *Rozepře*. Praha: Filosofia, 1998, s. 108.

⁴ George Steiner. *Language and Silence. Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum, 1967, s. 123.

⁵ Alain Besançon. *Nemoc století. Komunismus, nacismus a holokaust*. Praha: Themis, 2000, s. 7.

⁶ Marco Belpoliti (ed.). *Hovory s Primo Levim 1963–1987*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2003, s. 122.

⁷ Srov. Saul Friedländer. *Reflection of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. Americký kulturní a literární historik Sander L. Gilman míní, že Steinerovo „mlčení“ je možné přemoci „návratem k hlasu“, jak to např. v literární fikci dokázal Jerzy Kosiński v *Nabarveném ptáčku* nebo Claude Lanzmann v dokumentárním filmu *Šoa* založeném na výpovědích a komentářích obětí, vrahů a přihlížejících holokaustu. Sander L. Gilman. *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*. Johns Hopkins University Press, 1986, s. 319–320.

A kdo to zažil, nikdy neodhalí podstatu. Nepronikne až do samé hloubi“,⁸ protože „říše ostatných drátů zůstane jednou provždy nebetýčným otazníkem jak v řádu lidí, tak v řádu jejich Stvořitele“.⁹

I v českém poválečném kulturním prostředí, zejména literárním, lze nalézt řadu variací tohoto stanoviska. Později se promítlo i do několika českých filmů,¹⁰ např. snímku *V tichu*, kde herec ztvárňující skutečnou historickou postavu židovského hudebníka Arthura Chitze (1882–1944), který byl internován v Buchenwaldu a pravděpodobně zemřel v koncentračním táboře Riga-Kaiserwald, říká: „Neuvěří ani ten, kdo přežije.“ Spisovatel Jan Drda, účastník norimberského tribunálu s nacistickými zločinci, ve své reportáži napsal: „Než jsem jel do Norimberku, četl jsem několikera svědectví lidí, kteří přežili Osvětim, Mauthausen, Dachau, Bergen-Belsen. Nad všemi jsem měl týž dojem: v koncentračních táborech se daly věci, které prostě nelze vyslovit a popsat, nad nimiž se zakoktavají všechny lidské výrazové prostředky. Věci, které jsou ve svrchovanosti své hrůzy nesdělitelné. Jejich svědkové jsou odsouzeni k tomu, aby je do konce svých dní nosili ve svém vnitřku jako děsivé břemeno, příznačné v denním bdění i nočních procitnutích a snech, z něhož se nelze vykoupit výpovědí a svědectvím, o němž lze jenom mlčet. Tíživě, nenávistně, strašně mlčet.“¹¹ V románu *Můj bratr dým* (1993) uvedl Ota B. Kraus, bývalý terezínský a osvětimský vězeň, který od roku 1948 žije v Izraeli, že soukromé časy přeživších vězňů koncentračních táborů není možné adekvátním způsobem vřadit do „veřejného“ času ostatních s tím, že „neexistoval jediný holokaust, ale šest miliónů individuálních holokaustů“, které se v zásadě shodovaly, ale v důležitých jednotlivostech byly natolik osobní, že právě to je činí nesdělitelnými.¹²

⁸ Citováno: Yves Ternon. *Genocidy XX. století. Zločinný stát*. Praha: Themis, 1997, s. 109.

⁹ Elie Wiesel. *Paměti. Všechny řeky spějí do moře*. Praha: Pragma, 1997, s. 119.

¹⁰ V Balíkové snímku *Milenci v roce jedna* nechce student Pavel Krouza (Viktor Preiss) vkročit do koupelny, kde se po osvobození podřezala žena esesáka. Olga (Libuše Švormová), která spolu se svou sestrou přežila koncentrační tábor, poznamená: „Kdybyste na vlastní oči viděl jen desetinu toho, co my, tak by vás takový útlocit přešel.“

¹¹ *Československo a Norimberský proces*. Praha: Ministerstvo informací, 1946, s. 38.

¹² Viz Pavel Stránský. „Sdělení nesdělitelného“ In: Václav Veber (ed.). *Židé v evropských dějinách*. Praha: Univerzita Karlova, 1997, s. 171.

Problematika svědka, oběti holokaustu, jehož individuální zkušenost je součástí společného utrpení a současně na něj není plně převoditelná, posunuje problém svědectví nejen do roviny historické paměti, ale i jejího zpracování a předání. Marc Bloch, zakladatel historické školy Annales, který část své výzkumné práce zasvětil kritice svědectví jako obecnému problému orální historie, dospěl k poznání, že absolutně spolehlivý svědek neexistuje, že existují pouze spolehlivá anebo bezcenná svědectví, která sama o sobě obtížně odolávají spolehlivosti paměti: „Svědectví jsou vlastně jen výrazem vzpomínek, takže prvotním omylům vjemu vždy ještě hrozí, že v něm budou komplikovány omyly paměti, té neuchopitelné, jako úhoř hladké‘ paměti.“¹³ V tomto smyslu nedokonalých psychofyzických dispozic paměti možná dnes neexistuje absolutně spolehlivý svědek holokaustu, což ale nijak nezpochybňuje jeho identitu svědka.¹⁴ Z českých filmových režisérů měli vedle Alfréda Radoka (1914–1976), který prodělal internaci v koncentračním pracovním táboře Klettendorf (Klecina) na území Polska, přímou koncentračnickou zkušenost pouze Juraj Herz (1934–2018), Dušan Klein (1939–2022) a Petr Schulhoff (1922–1986), který ale film s tematikou holokaustu nenatočil. Herz byl jako chlapec vězněn v převážně ženském koncentračním táboře Ravensbrück poblíž Berlína, jehož atmosféra, tak jak si ji pamatoval, později ovlivnila realizaci filmu *Zastihla mě noc*.¹⁵ Klein byl spolu s matkou internován v terezínském ghettu. Tito režiséři holokaustu osobně prožili, jejich svědeckou výpověď byla jejich vlastní existence, kterou ručili za minulost. Ovšem generace poválečných filmových tvůrců (a nejen jich) zná holokaust jako historický objekt svého vypovídání pouze zprostředkovaně. Zpravidla z odborné literatury, beletrie a filmů.

To navozuje otázku s předem ne zcela odhadnutelnými důsledky: co se stane s holokaustem, až nebude existovat ani jeden jeho svědek, ani jeden žijící pamětník? V kmenových společenstvích, kde neexistovaly textové záznamy, byli nositeli a orálními uchovávateli paměti mudrci

¹³ Marc Bloch. *Obrana historie, aneb historik a jeho řemeslo*. Praha: Svoboda, 1967, s. 89.

¹⁴ Privátní zdroje o holokaustu, především osobní vzpomínky přeživších, jsou neméně narativní konstrukce, které v rámci autobiografických a fikcionalizovaných žánrů vyžadují, případ od případu, kritickou interpretaci. Viz James E. Young. *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1988, s. 15–63.

¹⁵ Juraj Herz – Jan Drbohlav. *Autopsie (Pitva režiséra)*. Praha: Mladá fronta, 2015, s. 52.

a stařešinové. Američtí psychologové Michael Cole a Sylvia Scribnerová poznamenali, že smrt takového stařešiny znamenala pro osoby jeho kmene totéž co požár knihovny.¹⁶ Podobně se vyjádřil i Elie Wiesel, který připodobnil přeživšího svědka holokaustu k starobyklým originálům pergamenových svitků, o nichž vypráví Talmud. Do těchto svitků mohli písaři nahlížet, aby opravili případné chyby. Dokud je naživu poslední ze zachráněných svědků, vědí ostatní, aniž by si to přiznali, že nemohou „znesvětit svatyni“, nakládat s mrtvými oběti holokaustu podle libovůle z pozic teologických, vědeckých, politických, obchodních nebo uměleckých.¹⁷ Až nebude naživu poslední z přeživších svědků holokaustu, nebude to zřejmě tragédie v rozsahu takového požáru, o němž psali zmínění badatelé. Zbyde mediální protetika paměti holokaustu. Neopřeborná škála jeho různorodých reflexí, včetně filmových. Téma bude stále otevřeno k novým interpretacím, které budou na jedné straně vždy v kolektivní paměti udržovat pro další generace memento holokaustu, na druhé straně budou přinášet řadu úskalí v jeho estetické reprezentaci, vyhrocovat rozestup mezi touto „nejvíce zdokumentovanou tragédií lidstva, v jejíž prospěch mluví i dokumenty, pocházející od pachatelů“,¹⁸ a představami o tom, co se v nacistických vyhlazovacích táborech dělo. Na problém výmluvně poukázal konceptuální projekt polského výtvarníka Zbigniewa Libery *Koncentrační tábor* (Obóz koncentracyjny, 1996) sestávající z plastického modelu koncentračního tábora vytvořeného ze stavebnice známé společnosti LEGO. Jednoho dne si možná děti budou v „LEGO-Systemu“ stavět vlastní koncentráky, buď podle přiloženého návodu, anebo prostě jen podle rozletu fantazie.

Atrakce holokaustu

Brzy po osvobození v roce 1945 publikoval Rajmund Habřina, český básník, bývalý vězeň koncentračního tábora Mauthausen,¹⁹ básnickou sbírku *Vězeň za dráty*, k níž pocítil nutnost připojit tento dovětek: „Bylo

¹⁶ Michael Cole – Sylvia Scribner. *Culture and Thought. A Psychological Introduction*. New York: John Wiley and Sons, 1974, s. 125–126.

¹⁷ E. Wiesel. *Paměti. Všechny řeky spějí do moře*, s. 397.

¹⁸ Elie Wiesel. „*Svody fanatismu*“. In: Václav Veber (ed.). *Židé v novodobých dějinách*. Praha: Univerzita Karlova, 1997, s. 201–211.

¹⁹ Vl. jm. Rajmund Chatrný, 1907–1960.

by ideálem vytvořit z koncentračního tábora verše, které by nepotřebovaly vysvětlivek. Poněvadž však jde o prostředí zcela odlišné od civilního nazírání, takže evokace určitých obrazů může způsobit, že věžňovi při jejich vyslovení běhá mráz po zádech, kdežto nezasvěceného nejenže nevzruší, nýbrž ho ponechají v odstupném chladu, žádá autor, aby směl připojit jen několik nejnutnějších vysvětlivek k některým básním.²⁰ Příbuzným snahám dovysvětlit prožité utrpení předcházela u mnohých spisovatelů, kteří unikli kremačním pecím, v podstatě trojí otázka: 1) zda je umělecká forma vůbec schopna zprostředkovat jejich osobní ustrnutí nad možnostmi táborovou realitu pochopit či vysvětlit,²¹ 2) zda je únosné, aby s ní pracoval někdo, kdo ji nezažil na vlastní kůži, 3) zda estetický přístup k holokaustu sám o sobě nedevaluje jeho historii a nezneužívá utrpení obětí.

Podobně se vyjádřil polský spisovatel Tadeusz Borowski (1922–1951), vězeň nacistických koncentračních táborů, který v roce 1951 spáchal sebevraždu za použití plynových kamen. V povídce *U nás v Auschwitzu* (*U nas w Auschwitzu*, 1947) v rámci svého skeptického stanoviska, že „tábor je celý svět“,²² srovnal těžkou práci při budování civilizace starověku otroky s neméně krutou dřinou novodobých otroků v nacistických koncentracích majících za úkol klást „základy k jakési příšerné nové civilizaci“: „Vzpomínáš si, jak jsem miloval Platóna? Dnes vím, že lhal. Neboť ve věcech pozemských se neodráží ideál, ale těžká, krvavá práce člověka. To my jsme stavěli pyramidy, trhali mramor pro chrámy a kameny pro císařské silnice, to my jsme veslovali na galérách a vlekli sochy, zatímco oni psali dialogy a dramata, intrikovali a přitom se vymlouvali na vlast, bojovali o hranice a demokracie. My jsme byli špinaví a umírali jsme doopravdy. Kdežto oni byli estetičtí a diskutovali jen jakoby. Neexistuje krásno, pokud na něm lpí lidské utrpení. Neexistuje pravda, pokud to utrpení přehlíží. Neexistuje dobro, pokud je dovoluje

²⁰ Raimund Habřina. *Vězeň za dráty. K. L. Mauthausen*. Praha: Jaroslav Zita, 1945, s. 105.

²¹ K analýze traumat přeživších koncentračních táborů např. Nathalie Zajde. „The Psychiatric Treatment of Holocaust Survivors, or, the Tribulation of a Syndrome“. In: Jean-Marc Dreyfus – Daniel Langdon. *Writing the Holocaust*. London: Bloomsbury Academic, 2011, s. 62–75.

²² Tadeusz Borowski. „Lednová ofenzíva“. In: Týž. *Rozloučení s Marií*. Praha: Odeon, 1987, s. 249.

[...] Vyvraždí nám rodiny, nemocné, starce. Vyvraždí děti. A nikdo se o nás nic nedozví. Ukřičí nás básníci, advokáti, filozofové, kněží. Vytvoří krásno, dobro a pravdu. Vytvoří náboženství.“²³

Borowského literární reflexe prodchnutá drásavým koncentračnickým komplexem, jenž prostupuje celé jeho dílo, klade proti sobě nesouměřitelnost prožitého utrpení s vnějším světem, který jej nezakusil. Radikálně se distancuje od estetických projevů, a dokonce zpochybňuje i samu existenci krásna, pokud si bere lágrové utrpení za svůj předmět. Jiný spisovatel, Francouz Robert Merle, který se v roce 1940 účastnil bojů o Dunkerk, kde padl do německého zajetí, popisuje ve svém románu *Smrt je mým řemeslem* (La mort est mon métier, 1952) scénu, v níž si velitel koncentračního tábora Rudolf Lang (inspirovaný skutečným velitelem Osvětimi Rudolfem Hösem) pozve domů na chutný oběd kolegu Kellnera, velitele přílehlého vyhlazovacího tábora v Culmhofu (Chełmnu), který má rád malíře Bruegela, protože rád maloval peklo a měl „talent pro hrůzy“.²⁴ Přívětivé chvíle u vonící pečeně jsou poněkud rušeny zápachem lidských těl z nedalekých kremačních pecí,²⁵ což umělecky založeného standartenführera Kellnera vede k úvaze, že „masové vraždění doposud nenalezlo estetický ekvivalent, protože největší nevýhodou táborů je jejich ošklivost“²⁶ přičítá se renesančně ušlechtilému pohledu na lidské tělo,

²³ Tadeusz Borowski. „U nás v Auschwitzu“. In: Týž. *Rozloučení s Marií*. Praha: Odeon, 1987, s. 104–105.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Jan Uhde v teoretické studii o historickém významu Kulešovova střihového efektu zmiňuje, že jistá americká televizní stanice přerušila vysílání populárního TV seriálu *Holocaust* (Marvin J. Chomsky, 1978), pojednávajícího o genocidě židů za druhé světové války, reklamou na čistič kuchyňských trub. Když tedy divák sledoval děsivé obrazy nacistických krematorií, náhle se mu zjevila současná hospodyňka, která si stěžovala na odporný zápach trouby v kuchyni. Přestože oba mediální produkty, tedy seriál *Holocaust* i reklamu na čistič trouby, vytvořili nezávisle různí lidé a za jiným účelem, televizní programování je nečekaně spojilo prostřednictvím Kulešovova efektu. Jan Uhde. *Film's Illusion: Kuleshov Revisited*. [online]. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/764/618>. Princip Kulešovova efektu je, svým způsobem, přítomný i u Merleho spojení dvou rozdílných čichových vjemů, vůně kulinářsky upraveného zvířecího masa a zápachu ze spáleného masa lidského.

²⁶ Robert Merle. *Smrt je mým řemeslem*. Praha: Melantrich, 1990, s. 267.

který nazí, oškliví židé „v hnusných anatomických pozicích na odbavovací rampě“ natolik urážejí, že už jenom za to „zasluhují smrt“.²⁷

Kellnerova slova jakoby na jedné straně potvrzovala poznatek Jehudy Bauera, izraelského historika českého původu, že „nacismus se pokoušel přesáhnout morálku ve víře, že jedině estetická zkušenost dává životu smysl“, což se projevilo i v jeho estetickém důrazu na „duši rasy“ a vůli iracionálně triumfujícími nad rozumem.²⁸ Na straně druhé esesmanova perverzní představa, že by masové vraždění mohlo mít v sobě něco estetického, plně dává za pravdu i Borowského stanovisku o neexistenci krásna spojeného s lidským utrpením, byť toto je Merlem v rámci jeho umělecké licence symptomaticky pojato jako výraz nacistického kulturního úpadku, zvrhlosti a fascinace smrtí. K ní se vyjádřila nepřeborná řada autorů svědecké literatury o holocaustu. Zpravidla se shodovali v tom, že „majestát“ smrti v koncentračních táborech a věznicích pro své každodenní opakování brzy zevšedněl, zprofanoval se, obrátil obavy a pozornost vězňů spíše k formě, ve které se smrt nečekaně a záludně projevovala. Ve svém emocionálně zjitřeném svědectví o Mauthausenu o tom píše např. Antonín Hruban: „Práce v Mauthausenu je jen určitou formou smrti [...] Forma smrti byla pro nás rozhodující, ale smrt sama nás nelekala, nezajímala, ta nám až příliš zevšedněla a nebylo ani vteřiny, kdy bychom ji necítili, neviděli, nebo jí nebyli ohroženi.“²⁹ O nadřazeném postavení formy smrti, která ve svých každodenních projevech „hravě triumfovala nad všemi metafyzickými problémy a naprosto navíc rozpustila veškeré estetické asociativní řady a reminiscence“,³⁰ podal ve své korespondenci i jedno z nejmrazivějších svědectví k smrti odsouzený, později na Pankráci gilotinovaný úředník brněnské pojišťovny Dr. Richard Mácha: „Smrt se mi nezdá tak hrozná, ale okolnost, že poprava se provádí mezi čtyřmi stěnami, ve mně vzbuzuje hnus. Jak mnohem přijatelnější je poprava zastřelením někde pod širou oblohou. I v tom je rozdíl – poprava v místnosti má cosi odpuzujícího.“³¹

²⁷ Tamtéž, s. 268.

²⁸ Jehuda Bauer. *Úvahy o holocaustu*. Praha: Academia, 2009, s. 94.

²⁹ Antonín Hruban. *Mauthausen. Z pobytu a života v německém koncentračním táboře třetího stupně*. Vydavatelský spolek v Prostějově, 1945, s. 25, 95.

³⁰ Jean Améry. *Bez viny a bez trestu. Pokus o zvládnutí nezvládnutelného*. Praha: Mladá fronta, 1999, s. 26.

³¹ Vladimír Thiele – Karel Remeš (eds.). *Žaluji! I. Pankrácká kalvarie*. Praha: Or-

Genocidní chování německých nacistů nebylo podle výše zmíněného Bauera „nelidské“, ale naopak bylo až příliš lidské, bylo zlé a ve své „bezprecedentní podobě nejhorší, jaké dějiny pamatují“.³² Dodnes pocítujeme nejen hrůzu z absolutnosti zla, kterého nacisté dosáhli, ale i z obecně lidské vůle takové zlo vůbec páchat. Holokaust byl tedy vším, co se dá v lidské povaze a její schopnosti ke zlu najít, jen nebyl „krásným“. To ale přirozeně neklade překážky tomu, aby se jako historická událost nestal předmětem filmového umění, kde vždy bude přítomná kontroverze dělat, např. pečlivou estetizací záběrů kamery, ze scén v táborech smrti něco krásného, což je mnohdy „ohavnější než špatný vtíp“,³³ jak podotkla Lisa Rivoová z National Center for Jewish Film. I přes toto etické riziko filmy o holokaustu, v jejichž dosahu je v různé míře explicitnosti znázornit nejen jeho krutost, ale i nestvůrnost doby, která jej umožnila, jistě nechťejí snižovat práh citlivosti vůči smrti obětí. Naopak se jejím prostřednictvím snaží apelativně působit na divákovo uvědomování si hodnoty života, etické problémy a budoucí mravní závazky. Estetizovaná smrt na filmovém plátně ale není ta, se kterou se setkáváme v běžném životě, během něhož spatříme nesčetněkrát více fiktivních smrtí než skutečného umírání. To nás pokaždé zaskočí, přestože jsme na smrt mediálně „připraveni“. Právě zobrazení smrti ve filmech o holokaustu je nejvlastnějším úskalím tohoto typu historické reprezentace, protože vždy vstupuje do siločar názorového pole zastávajícího tezi o nevyjádřitelnosti, která je svou podstatou založena na preferování paměti a odmítání historie.

V očích těch, kteří jsou přesvědčeni o holokaustu jako o posvátném, nezobrazitelném či nepředstavitelném mystériu, jak o něm mluvil Elie Wiesel, je historie vždy něčím nepatřičným. Je odmítána zejména proto, že k holokaustu přistupuje stejně jako k jiné tragické události minulosti, čímž jej zbavuje jedinečnosti. Podle filmového režiséra Clauda Lanzmanna může být adekvátní reprezentace holokaustu pouze

bis, 1946, s. 185. Máchova slova, že poprava v místnosti má v sobě cosi odpuzujícího, vizualizuje zobrazení pankrácké sekyrárny v Čechově filmu *Klíč*.

³² J. Bauer. Úvahy o holokaustu, s. 37.

³³ „Filmmakers Still Find Stories to Tell About the Holocaust“ [online]. *The Washington Post*. 22. 6. 2011[cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/filmmakers-still-find-stories-to-tell-about-the-holocaust/2011/07/08/gIQAeSTvTI_story.html.

„monumentem, před nímž stojíme v bázni a třesení“, nikoli historickým popisem nebo uměleckým obrazem. Nemůže sloužit jako výzva k „vědeckému či estetickému souzení, ale k náboženskému jednání“, které převyšuje veškeré intelektuální a estetické soudy, jakož i lidskou schopnost „představovat si, chápat a soudit“. ³⁴ Paradigmatickým filmem tohoto trendu pojímajícím holokaust jako onen „vznešený monument“ se stal Lanzmannův proslulý snímek *Šoa* (Shoah, 1985), který nalezl svůj neméně vzorový antipod ve Spielbergově *Schindlerově seznamu* (Schindler's List, 1993). „Obě díla jsou – řečeno slovy francouzského historika Pierra Nory – „místy paměti“, byť jedno činí z holokaustu nezobrazitelné tajemství a druhé barvotiskovou pohádku o dobru a zlu.“ ³⁵ Podle Baršy historické poznání obě protikladná paradigmaty, jak vznešeně nedosažitelné, tak melodramaticky kýčové, „profanuje“. Namísto morálního zákona, vidícího v holokaustu lidskými schopnostmi nepolapitelné transcendentno, staví „kontingenci a mnohoznačnost minulosti“ ³⁶ a zkýčovatění minulosti čelí vědeckou objektivitou. Ovšem historické (a historizující) estetično, které produkuje narativní filmová fikce, vyjevuje své dějinné ambice v zachycení holokaustu právě v zobrazení utrpení a smrti, jejíž umělecké provedení podstupuje riziko „atrakce“, dává impuls k pomyslnému spuštění etického seismografu, který zaznamenává otřesy v komercializaci dějin holokaustu.

Na počátku 20. století nizozemský kulturní historik Johan Huizinga mínil, že kultura škodí, když se historie určená pro širší publikum dostává do rukou estetizujících, intuitivních historii, která pracuje s literárními prostředky a zaměřuje se na literární efekty. ³⁷ Popsal tím obecný problém „efektního“ přístupu k historii, který se zvláštní naléhavostí vyvstal po skončení druhé světové války a zkušenosti s holokaustem. V té době německý filozof Karl Jaspers, rozčarovaný válečným a poválečným úpadkem etických, duchovních a kulturních hodnot člověka odvozených z antického pojetí humanity, vyjádřil kritický postoj k estetickému nahlížení na dějiny, které podněcuje a uspokojuje zvědavost a vyplývá z prvotního postoje k dějinám, který je netečný v tom smyslu, že

³⁴ Pavel Barša. *Paměť a genocida: Úvahy o politice holokaustu*. Praha: Argo, 2011, s. 22.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Tamtéž, s. 23.

³⁷ Johan Huizinga. *Kulturnohistorické eseje*. Bratislava: Európa, 2016, s. 154–165.

donekonečna jen připomíná, co bylo, protože to bylo. Z takového postoje se pak podle Jasperse rodí nezávazné estetické jednání, které označuje jako „estetický historismus“, jehož hlavní chybou je, že neutralizuje jakoukoli axiologii. Tím, že je pro něj všechno stejně krásné, ústí v libovolnost, v níž již nic nemá hodnotu, neboť vše se stalo stejně hodnotným. Avšak v Jaspersově dikci dějinná skutečnost není nezávazná, protože naše opravdové zaobírání se dějinami je zápasení s nimi: „Dějiny se nás týkají; co se nás v dějinách dotýká, se stále rozšiřuje. A co se nás dotýká, je tudíž již přítomnou otázkou člověka. Dějiny jsou tím více přítomné, čím méně zůstávají předmětem estetického požitku.“³⁸

Vztáhneme-li Jaspersovu kritiku bezhodnotové estetizace psaných dějin na film o holokaustu, respektive na jeho tuzemskou verzi, o které bude pojednáno, tak se nepochybně jeví ve svém absolutním smyslu příkrá a normativní. Vyvolává především pochybnost ve svém argumentačním jádru, kterým je představa o udržení ontologicky celistvého, estetickým zpracováním nedotčeného obrazu dějin jako závazného lidského údělu. Přesto je s Jaspersem dodnes částečně nesnadné polemizovat. Zvláště tam, kde začíná být obtížnější rozlišit, zda jsou „krásnější“ faktická svědectví historické vědy, nebo konstrukce a výmysly umělecké fikce, která, zvláště v prostředí narativní kinematografie, apeluje na dějinnou zodpovědnost lidí vůči holokaustu postupy, jež zobrazení násilí a smrti posunují k hranicím spektakulárních „show“, audiovizuálních analogií Huizingových „literárních efektů“ sloužících k zesílení dramatickosti příběhu a přitáhnutí pozornosti k prezentaci zla. V československé kinematografii obsahuje jeden z prvních obrazů činících z násilí holokaustu vizuální atrakci Radokova *Daleká cesta*, kde esesákova bota v detailním záběru drtí tvář vězeňkyně v Terezíně poté, co ji pod pohružkou zabití tento esesman sadisticky³⁹ nutí, aby po čtyřech odnesla v zubech kbelík s odpadky. Výjev se svou vizuální exponovaností, která s odstupem sedmdesáti let působí v současném mediálním prostoru přeplněném násilím eufemisticky, dostává do blízkosti toho, co spisovatelka

³⁸ Karl Jaspers. „Vom Ursprung und Ziel der Geschichte“. In: Týž. *Gesamtausgabe*. Band 1/10. Schwabe Verlag, 2017, s. 332.

³⁹ André Bazin v tomto krutém výjevu spatřil druh rafinovanosti, jejíž archetyp se dá najít pouze u markýze de Sada, přestože v Radokově filmu, na rozdíl od slavného libertina, „erotika zaujímá jen minoritní a náhodné místo“. André Bazin. „Koncentrácké ghetto“. *Illuminace*. 2003, č. 2, s. 107–110.

Ruth Klügerová (1931–2020), vězněná v Terezíně a Osvětimi, nazvala v souvislosti s fotografováním koncentračnického utrpení „vizuálním vykořisťováním“.⁴⁰ Etické výhrady proti mediální trivializaci holokaustu se zvedly přibližně od uvedení *Schindlerova seznamu*, který vyvolal i diskuse ohledně nedůvěry k filmu jako narativnímu nástroji historické reprezentace.⁴¹ Podle filozofa Jeana Baudrillarda byli židé „prohnáni nejen pecemi krematorií“, ale také byli „repasováni“ prostřednictvím zvukových a filmových pásků, katodových obrazovek a mikroprocesorů. Opravdu „konečným řešením“ této události, s níž se dostavil neupřímný, vykalkulovaný pocit „čistého estetického svědomí“ a „taktilního mrazení a posthumního dojetí“, se pak v jeho úvaze stala televize, která jako „chladné médium“ (dle terminologie Marshalla McLuhana) začala vychladlou, tragickou historickou událost holokaustu znovu ohřívát a předkládat ji chladným masám, čímž dosáhla toho, že „prostor historického rozměru, který zůstával ještě v zapomenutí ve formě komplexu viny, nevyřčenosti, už neexistuje, protože napříště, už všichni budou

⁴⁰ „K tomu fotografování. Sublimované voyerství, potlačovaná chlípnost vězňů. Také nacisté té chlípnosti holdovali, navzdory zákazům si brali aparáty do táborů a k masovým popravám. Existuje britský dokumentární film o osvobození koncentráku, kdy Angličané s potěšením fotografovali nahé mladé ženy při sprchování. Údajný účel této scény: doložit čistotnost židovek, protože tuto vlastnost jim Němci upírali. Průhledný závoj vizuálního vykořisťování. Jakoby ženy, které se myjí často, si více zasloužily zůstat nezavražděné než ženy, které se myjí zřídka.“ Ruth Klügerová. *Poslední stanice život*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997, s. 181.

⁴¹ Např. americký spisovatel a literární kritik M. J. Bukiet v té době kategoricky zdůraznil, že vyprávění příběhů (s výjimkou děl přeživších holokaustu, jejichž kroniky musí mít přednost před uměleckou fantazií) „nemůže sdělovat tuto konkrétní historii“, s tím, že „jakákoli narativní reprodukce strojů na vraždění (machines of murder) umenšuje zlo“. Bukiet svůj záporný postoj zformuloval nejenom na základě výhrad k Spielbergově hollywoodskému produktu jako takovému, ale i celkové osobní nedůvěry k filmovému médiu jako narativnímu nástroji historické reprezentace. Tvrdil, že bez ohledu na to, jak jsou ve svém líčení filmy k historii uctivé, věrné či umělecké, z principu nedůvěřuje „filmové mentalitě“. A to zejména kvůli její dovednosti „transmutovat realitu“, která je v případě nacistické války proti židům, ojedinělé v dějinách lidského zla, natolik posvátná, že ji nelze spojovat se slovy jako „sága Stevena Spielberga“. Melvin Jules Bukiet. „Of Heroes and the Holocaust: My ‚Schindler‘ Problem“ [online]. *The Washington Post*. 1. 9. 1994 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1994/01/09/of-heroes-and-the-holocaust-my-schindler-problem/e49bf117-5a40-4432-a1a6-f770f1b153bb/>.

vědět, celý svět bude znát, celý svět bude rozechvén tímto otřesným vyhlazením – jako bezpečným, že se ‚to‘ už nikdy nebude opakovat.“⁴²

Styl chladu a styl vášně

Starší francouzský filozof a teoretik anarchosyndikalismu Georges Sorel⁴³ poukázal na to, že „většina lidí nechápe své dějiny ve formě pečlivé chronologie či racionálních zdůvodnění. Lidé své dějiny spíše chápou v podobě apokalyptických bitev, které změnily svět“⁴⁴ (ukřižování Ježíše Krista, občanské války, revoluce, světové bitvy atd.). Tyto apokalyptické události, k nimž se přiřadil i holokaust, uchopovala kinematografie, která je svou podstatou založena na vyrábění vzrušujících atrakcí, jako komerčně vytěžitelný materiál už od svých počátků. Pozornost filmových studií k holokaustu přitáhl i všeobecně sdílený zájem o katastrofickou tematiku, přítomný i ve zcela nefilmových aktivitách, jako je např. tzv. „temná turistika“⁴⁵ týkající se mj. i prostor bývalých koncentračních táborů, případně míst, která s někdejšími provozem masového vraždění nic nespojuje. Americké muzeum holokaustu (United States Holocaust Memorial Museum) ve Washingtonu bylo vybudováno na pozemku, kde žádný koncentrační tábor nikdy nestál. Tato instituce se svým depozitářem nezachází jako se statickou instalací, nýbrž s ním interaktivně pracuje jako s nositelem paměti. Zde umístěné originální

⁴² Jean Baudrillard. *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996, s. 189–190. Též Jean Baudrillard. *Simulacra and Simulation*. The University of Michigan Press, 1994, s. 35–36.

⁴³ Jeremy Jennings (ed.). *Georges Sorel, Reflections of Violence*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1999.

⁴⁴ H. Stuart Hughes. *Historie jako umění a jako věda*. Praha: Svoboda, 1970, s. 85.

⁴⁵ „Temnou turistikou“ (Dark Tourism) byla nazvána „cestovatelská aktivita zaměřující se na místa spojená s hromadnou smrtí a utrpením“, např. hrady, bojiště, místa katastrof, vězení, popravističtí apod. Mezi nejznámější cíle temné turistiky patří vedle nacistického vyhlazovacího tábora v Osvětimi např. jaderná elektrárna Černobyl na Ukrajině, památník v japonské Hirošimě nebo vražedná pole v Kambodži. John Lennon – Malcolm Foley. *The Dark Tourism. The Attraction Death and Disaster*. London – New York: Continuum, 2000. Vzestup „temné turistiky“ po koncentračních táborech podnítila i americká televizní „soap opera“ *Holocaust*, kterou vidělo 120 milionů Američanů čili podstatné procento americké populace, kterou popularizace židovského utrpení zaujala. Judith E. Donelson. *The Holocaust in American Film*. Syracuse University Press, 2002, s. 189.

artefakty, jako např. původní transportní vagon, železniční pražce nebo část pece krematoria, jsou vzájemně komunikující součásti multimediálního prostoru a společně s jinými modely, fotokopiemi, dokumentárními filmy, videi apod. svádí návštěvníka do „trojrozměrné historiografie“ dramaticky vyprávějící o pokusu vyhladit židovský národ. Přitom je evidentní, že „některé prvky zobrazení a simulace zřetelně a úmyslně převažují nad originálními původními exponáty“ a že „celkové narativní zaměření této muzeální expozice neklade před diváky ‚exponáty‘, ale přímo ‚prožitky‘“.⁴⁶

S narativními historickými filmy o holokaustu, včetně tuzemských, je tomu, přeneseně vzato, velmi podobně jako se spektakulární muzeální simulací historie ve washingtonském památníku. I ony za účelem edukačních a morálních cílů oslovují své diváky přímo. Nabízejí jim historický obraz holokaustu, který s podporou uměleckých technik narace excituje prožitky, sofistikovaně mísí historický rozměr s dimenzí estetikou. Oproti písemnému popisu téže hrůzy nabízí její viditelný a slyšitelný rozměr, který má, i díky tomu, co Roland Barthes nazval „efektem reality“, tendenci nejasně tušeného „tak nějak mohlo být“ zviklávat do zcela nepochybného „tak to doopravdy bylo“.

Byť síla fikčního působení historického narativního filmu je přímější a smyslovější než u písemného podání, tak oba mody vyprávění jsou závislé na formě podání, na způsobu, jakým je holokaust v příslušném médiu reprezentován. S tím se pojí dilema, která reprezentační technika je k tomu nejvhodnější. Americký literární vědec Lawrence Langer byl ve studii *Holokaust a literární imaginace* (*The Holocaust and the Literary Imagination*, 1975) přesvědčen, že holokaust je jako výlučná historická událost pro člověka, který tábory smrti neprošel, natolik fantaskní, že ji prakticky nelze umělecky znázorňovat běžnými realistickými technikami. Namísto nich preferoval postupy tzv. literárního „znetvoření“ (*disfiguration*), které generují abstraktní, groteskní, až nesmyslné obrazy, jež čtenářovu estetickou rozkoš rozrušují, ne-li přímo ničí, což má svůj význam v tom, že o to silněji a bezprostředněji čtenáře přibližují hrůznosti táborové skutečnosti. V oblasti výtvarného umění, jak Langer poukázal, se o něco podobného pokusil Pablo Picasso proslulou *Guernicou* (1937),

⁴⁶ Ladislav Kesner ml. „Muzeum umění v digitální době“. In: Týž. *Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo, 2000, s. 43–44.

kde téma války (a současně model pro uměleckou reprezentaci holokaustu) bylo se smělou expresivností vyjádřeno surreálnou koláží torz lidských končetin a tváří vyrazujících výkřiky.⁴⁷ Z nekonvenčních postupů ve světovém filmovém umění můžeme připomenout sedmihodinový pastiš německého režiséra Hanse-Jürgena Syberberga *Hitler – Film z Německa* (Hitler – ein Film aus Deutschland, 1977), který odmítl narativní chronologii v popisu německých dějin ve prospěch toho, co Anton Kaes nazval „spekularizací historie“,⁴⁸ která se zrcadlí v rozličných vizuálních formách, od cirkusového představení přes loutkové divadlo či kabinet hrůzy až po skeče, živé obrazy (tableaux) apod. V tomto asociativně pojatém postmoderním „gesamkunstwerku“, respektive multimedialní filmové brikoláži, která hojně užívá Brechtova zcizovacího efektu, symbolistních a neosurrealistických efektů, je ničena „přímá referenční iluze dějinné minulosti“. Film se nezaobírá samotným Hitlerem, ale způsoby, kterými byl „führer“ reprezentován, a rolemi, které hrál v populární imaginaci, aby kinematograficky postihl hypnotizující sílu fašismu, estetickou rovinu jeho politiky, která, stejně jako kinematografie, těží z podívané.⁴⁹ Ve své třetí části obsahuje i reflexi holokaustu. Himmler, kterého hraje stejný herec ztvárňující i Hitlera, je masírován na masážním stole a ve shodné hlasové tónině mluví o své někdejší inklinaci k buddhistickému učení o nenásilnosti, stejně jako o nepříjemné „povinnosti“ vyvraždění milionů židů. Během jeho řeči opakovaně, prostřednictvím zadní projekce, vystupují z obrazového pole záběru „jeden po druhém, jako přízraky z jiného světa“⁵⁰ esesáci a strážci z koncentračních táborů, kteří pochodují ke kameře, kde mizí, zatímco v komentáři mimo obraz je čteno z očitých svědectví zločinů spáchaných na dětech a ženách v koncentracích, stejně jako je citováno z oficiální nacistické rasové propagandy, která se snažila genocidu židů obhájit. Obdobně kolážovité, nenarativní způsoby reprezentace holokaustu, ať už ve filmu nebo v literatuře, se vždy nesetkaly se vstřícným přijetím,

⁴⁷ Lawrence L. Langer. *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1975, s. 8.

⁴⁸ Anton Kaes. „Holocaust and the End of History: Postmodern Historiography in Cinema“. In: Saul Friedlander (ed.). *Probing Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution“*. Harvard University Press, 1992, s. 206–222.

⁴⁹ Tamtéž, s. 213.

⁵⁰ Tamtéž, s. 216.

což platí i pro recepční dopad Syberbergova snímku. Filozof Berel Lang např. v beletrii o holokaustu kritizoval metaforické reprezentace jako historicky neautentické způsoby psaní a americký literární kritik Irwing Howe nade všechno vyzvedl realistické, na způsob vědecké objektivity rétoricky tlumené svědecké psaní o holokaustu, jehož nejlepším příkladem mu byla elegická *Noc* (La Nuit, 1958, rozšířené anglické vydání Night, 1960) Elieho Wiesela, umožňující čtenáři citlivý přesun od brutality svědectví ke křehké subjektivitě autora, k porozumění jeho svědeckému zážitku, který pak shledal čtenářovým dovršeným „morálním postojem“ (moral poise).⁵¹

Otázka realistického nebo anti-realistického stylu vypovídání o holokaustu se stejně tak týká působení historiografického textu jako narativního filmu, protože je nerozlučně spojena nejen s problémem volby, ale i emocionálního vkladu autora. Filozof symbolických forem Ernst Cassirer zastával názor, že dějiny jsou dějinami vášní, ale jakmile se historie sama snaží být vášnivou, přestává být historií. Historik by proto neměl podléhat výbuchům citů, zběsilosti nebo šílenství, které popisuje. Jeho osobní vklad by měl být rozumový a imaginativní, nikdy ne emotivní.⁵² Takto např. postupoval historik Raul Hilberg, který ve *Zničení evropských židů* (Destruction of European Jews, 1961)⁵³ rozbohem suše statistických údajů z jízdního řádu říšských drah doložil, jak si židé podle jeho sazebníku platili svou vlastní smrt, jak za navenek nevinnými čísly probíhaly hromadně organizované deportace do plynových komor. Na druhé straně ale celá řada historiků, spisovatelů, filozofů nebo filmařů zřídka dokázala vůči holokaustu zaujmout neutrální stanovisko nebo emocionální odstup, protože zhnusení, které v nich nacismus svou likvidační praxí vyvolal, bylo příliš silné. Hannah Arendtová vášnivě obhajovala své metaforické přirovnání koncentračních táborů

⁵¹ Irwin Howe. „Writing and the Holocaust“. In: Týž. *Selected Writings 1950–1990*. New York, 1991, s. 424–445.

⁵² Ernst Cassirer. *Esej o člověku*. Bratislava: Pravda, 1977, s. 312.

⁵³ Raul Hilberg vystupuje i v Lanzmannově filmu *Šoa*, kde vysvětluje, proč se jeho historiografická metoda obrátí v zásadě k tradičnímu, pozitivistickému shromažďování faktů. Bylo tomu z obavy toho, že jakmile si položí tzv. „velké otázky“, nedostane na ně úplné odpovědi. Proto dal přednost upřesňování a podrobnostem, aby se mohl dobrat celkového obrazu holokaustu, který by poskytl ne-li objasnění, pak alespoň obsáhlý popis toho, co se událo. Claude Lanzmann. *Šoa, šoa, šoa. Zpráva o velikém neštěstí*. Praha: Svoboda, 1991, s. 124–128.

ke středověkým obrazům pekla,⁵⁴ protože byla přesvědčená, že emocionální šok z holokaustu jako nevýslovné lidské bestiality je svou citovou angažovaností lidštější než popisně chladný přístup a také mnohem objektivnější než „čistě sociologická nebo psychologická tvrzení“.⁵⁵

Podíl autorských emocí na způsobu historického podání, volba mezi racionálním „stylem chladu“, který chce být cassiererovsky objektivní, a „stylem vášně“, který usiluje být arendtovsky zapálený, není, ať už v historickém textu nebo narativním filmu o holokaustu, zanedbatelný. Byť u obojího stále existuje riziko, že ti, „kdo nerozpoznají, že vraždění a mučení lidských tvorů jsou barbarstvím, těžko budou přivedeni k tomuto poznatku jakoukoli nálepkou nebo pojmenováním, kterými může historik tyto záležitosti označit“.⁵⁶ V narativním filmu o holokaustu toto riziko panuje možná více než v historiografii. Přesto filmové médium zásadně přispělo k tomu, že se z krutosti této historické události nestala časem zavátá vzpomínka, nýbrž bylo vřazeno do novodobých etických principů západní civilizace. Podíl na tomto procesu má i narativní a styllová konstituce historického zpodobení minulosti, způsob, jímž filmy s tematikou holokaustu dosahují svého historického smyslu vytvořením zástupného obrazu historie. Jeho specifika učiní zjevnějšími srovnání reprezentčních technik psané historiografie a filmu, kterými se zabývá následující kapitola.

⁵⁴ Hannah Arendtová. *Původ totalitarismu*. Praha: OIKOYMENH, 1996, s. 619.

⁵⁵ Tamtéž, s. 227.

⁵⁶ Herbert Butterfield. *History and the Human Relations*. London, 1951, s. 122–123. Citováno in: H. S.Hughes. *Historie jako umění a jako věda*. s. 101–102.

KAPITOLA 2.

Historik a filmař neboli narativní historiografie vs. historická kinematografie

Historická a filmová fakta

Stará pozitivistická historiografická maxima Leopolda Rankeho, že „základním zákonem historie je přesný popis faktů, která kdysi existovala“,¹ navozuje představu historických faktů jako čehosi epistemologicky pevného, co lze holou rukou uchopit v objektivní realitě a zvednout jako např. kámen ze země. Je to představa jistě poněkud naivní, ale když ji přeneseme na filmové sdělení, je zjevné, že režisérovy představy o „historických faktech“ jsou zde skutečně zhmotněny jako kus fikční matérie, u které je divák schopen identifikovat významy o různé míře složitosti. Historikové byli ve své většině poměrně dlouho přesvědčeni, že v badatelské činnosti vycházejí z „tvrдых“ historických fakt. Vyprávějící, např. přeživší holokaustu, kterému historik naslouchá, je autoritou, jejíž hodnověrností je samo utrpení, které tento člověk zakusil a o kterém podává svědectví. Nejen pro historiky, ale i pro filmaře jsou takové vzpomínky přes všechnu distanci k uplynulému času a případně ochablé paměťové kapacitě pamětníka prameny, k nimž chovají úctu.

¹ Citováno in: John H. Plumb. *Crisis in the Humanities*. Baltimore: Penguin, 1964, s. 27. „Formuli starého Ranka známe všichni: historikovým cílem je pouze popsat věci, jak se udály, wie es eigentlich gewesen ist“. Hérodote to řekl již před ním: „Vyprávět, co bylo, ton conta.“ M. Bloch. *Obrana historie aneb historik a jeho řemeslo*, s. 118. Podle domněnky H. S. Hughese Ranke nebyl tak prostoduchý, aby se domníval, že „vyrobí ve svých pracích faksimilii minulosti“. H. S. Hughes. *Historie jako umění a jako věda*, s. 15.

Ve filmu mnohdy slouží i k ručení autenticity fikčního světa. Činí tak zpravidla odvoláváním se na osudy konkrétních osob, obětí a svědků holokaustu, kteří pak sami v díle vystupují (např. ve filmech *Nedodržaný slib*, *Poslední cyklista*, viz dále).

Základní přesvědčení tohoto typu historického realismu spočívá v tom, že historická pravda existuje jako uzavřená událost, kterou nezávisle garantují písemné stopy v podobě archivních záznamů, jiných historických textů nebo právě verbálních svědectví, které historik považuje za hodnověrné, objektivní, absolutně pravdivé důkazy o popisovaných událostech. Tato představa o historických faktech byla a je rozporována. Připomeneme-li např. Whiteovu „metahistorii“ jakožto poetiku historiografie, která historická fakta nechápe jako „údaje, které určují význam události, ale jsou funkcí významu událostem přisuzovaného“.² Nebo starší výrok britského historika Geoffreya Barraclougha: „Dějiny nejsou přísně vzato vůbec fakticitní, nýbrž jsou souhrnem přijatých soudů.“³ Či kompromisní snahu britského historika E. H. Carr dokázat, že vztah mezi historikem a jeho fakty je vztahem rovnosti a permanentně vzájemného působení, neboť „historie je výběrovým procesem v pojmech historického významu“.⁴

Ponecháme-li si vlastní představu o historických faktech jako o zhmotněných představách tvůrců, tak jí přiléhavěji odpovídá stanovisko britského filozofa dějin Arnolda Toynbee, podle něhož historická fakta odpovídají etymologii latinského slova „facta“. Jsou to „věci“, které byly někým vyhotoveny, vymyšleny a tuto jejich podstatu nemění ani to, když jsou označeny za „data“ nebo „danosti“: „Dané nutně předpokládá někoho, kdo dává, stejně jako výrobky nevyhnutelně předpokládají výrobce. Je lhostejné, nazveme-li je fenomény, danostmi nebo fakty, připouštíme, že byly někým dány nebo udělány.“⁵ Ve shodě s Toynbeem

² Hayden White. „Modernistická událost“. *Illuminace*. 1994, č. 4, s. 9. H. White, Paul Veyne, Frank Ankersmit zproblematizovali faktografické dějepisceví pozitivistického typu nejen důrazem na subjektivní konstrukci minulosti, ale i tvrzením, že každé historické poznání vzniká opět jenom z historického poznání, které je závislé na narativní logice a sémantice příběhu, kterým historik uděluje smysl dějinám.

³ Citováno in: Edward Hallet Carr. *Co je historie*. Praha: Svoboda, 1967, s. 16.

⁴ Tamtéž, s. 107.

⁵ Arnold Toynbee. *A Study of History*, vol. 12. London – New York – Toronto, Oxford University Press 1964, s. 229–230.

můžeme konstatovat, že i v prostředí narativní kinematografie jsou historická fakta „udělána“, zrežírována a v pravém slova smyslu vyrobena technickým a realizačním aparátem kinematografické instituce.

Americký historik Carl L. Becker, podle něhož „každý je svým historikem“, v dávnější studii *Co jsou historická fakta* (What are Historical Facts?, 1955) napsal, že historická fakta jsou velmi často s nekritickou samozřejmostí vyplývající z pohodlnosti, která se přelila do širšího společenského vědomí, prezentována jako nějaké jedinečné, úhledně zabalené balíčky, aniž by bylo bráno na zřetel, že každou historickou skutečnost obklopuje spousta sousedních událostí, kontextových detailů a nezbytných podrobností, ke kterým se v obvyklém chápání historických faktů nepřihlíží. Becker respektuje, že historická fakta jsou nezbytnou součástí historické analýzy, ale také tvrdí, že není možné akceptovat uznání nějaké historické události pouze tím, že je podložena např. pouze několika čísly nebo slovy, a přitom ignorovat zbývající místa a lidi, kteří tuto skutečnost uskutečnili. Takové chápání historických faktů mu přijde rovnocenné společenskému vědomí, které věří, že je to pouze a jen oscarový herec nebo herečka, kdo byl jedinou reálnou silou odpovědnou za uskutečnění filmu. Ignorování režiséra, vedlejších postav nebo produkčního štábu atd. je obdobou přehlížení stovek vojáků, kteří následovali Caesara přes Rubikon, nebo ignorování občanské války jako pozadí Lincolnova atentátu: „Ukazuje se, že prostý historický fakt není něčím tvrdým a chladným s pevnými obrysy a měřitelnou hustotou jako např. cihla. Pokud jsme schopni jej poznat, je pouhým symbolem, jednoduchou formulací, jež zobecňuje tisíc a jeden nejprostší fakt, který v daném momentu nepotřebujeme, avšak ani toto zobecnění nemůžeme použít odděleně od ostatních, šíře založených faktů a zobecnění, jež tento historický fakt symbolizuje.“⁶

Holokaust jako krutý a traumatický historický fakt tvoří v souhrnu statisíce známých i zcela neznámých činů ustanovujících jedinečnost jeho historické fakticity, která je v celé šíři nepostihnutelná. Proto také v historiografii i v poznávacím, uměleckém obrazu filmové fikce řada faktů chybí nebo se díky fabulační imaginaci za „fakta“ vydává. Přesto na

⁶ Carl L. Becker, „What are Historical Facts?“[online]. *The Western Political Quarterly* [online]. 1955, č. 3, s. 327–340. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/442890>.

úrovni obrazového popisu ve filmu je význam slova „fakt“, ať už v modifikaci dokumentu, literárního svědectví, orálního svědectví, zprávy, tvrzení nebo pouhého statistického údaje, implicitním synonymem slova „důkaz“. Ukázat holokaust na plátně znamená předložit audiovizuální fakta, která jsou nedílně formována tím, jak jsou ukázána. Znamená to ale také předložit fikční důkazy? Nikoli důkazy o tom, že holokaust neexistoval, jak se amorálně snaží dokázat jeho popírači, nýbrž důkazy o jeho reálné hrůze v předvedených estetických obrazech.

Kvalita historických fakt je z velké části určena subjektivně hodnotícím výběrem historika, který jednotlivá historická fakta narativními operacemi formuje do podoby příběhu. Také filmař je v posledku vždy tím, kdo selektivně určí, jaká fakta upřednostní, v jakém pořadí, v jakém kontextu. A „už tím, že historik poskládá určité události do srozumitelného příběhu, jim dodává symbolického významu uchopitelné dějové struktury“.⁷ Za takového průběhu při filmové „výrobě dějin“ se přirozeně domnělá představa o pevnosti historické fakticity najednou ukazuje jako cosi zevšeobecňujícího, umělého, předem zkonstruovaného, artificiálního, závislého na povaze média, ve kterém se oživovatel dějin – jejich strůjce – vyjadřuje.

Historická představivost dějepisce a filmaře

Dějepisectví má za sebou, na rozdíl od filmu, víc než dva a půl tisíce let vývoje žánrů i experimentů se stylem. Přesto s mediálně opožděnou kinematografií sdílí společnou narativní konvenci, bez které není možná psaná fixace myšlení ani zobrazování historie v hraném filmu. Zatímco filmař, respektive filmový umělec, se nezajímá o jednotlivá fakta nebo události pro ně samotné, nýbrž pro to, aby jejich prostřednictvím narativně dospěl k obecným závěrům či univerzálním pravdám, historik postupuje v jiném sledu. Většinou prvně odkrývá příčiny, které vedly k dané historické události, následně musí na základě rozboru příslušných dokumentů, u nichž je nutno zdůraznit, že nejsou historickou minulostí samotnou, pouze svědectvím o této minulosti, objasnit její vztahy k dalším historicky významným událostem a nakonec určit celkové

⁷ Hayden White. „Historický text jako literární artefakt“. In: Týž. *Tropika diskursu*. Praha: Karolinum, 2010, s. 118.

místo v „dramatu dějin“, které zpracovává. Přes svou protichůdnost svědčí oba postupy o tom, že historiografie i kinematografie jsou zprostředkujícími formami retrospektivního poznání minulosti, které dodávají podobu, neboť historie se sama nemůže reflektovat ani obhajovat. Tuto myšlenku už v první polovině 20. století nastínil německý filozof a historik Theodor Lessing⁸ v práci *Historie jakožto ukládání smyslu do nesmyslného* (*Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*, 1919). Její ústřední tezí, ovlivněnou nietzschovskou skepsí ohledně smyslu dějin, je přesvědčení, že dějiny samy o sobě nemají žádný smysl. Protože smysl nelze nalézt „uvnitř“ dějin, musí jim být dodán „zvenčí“. Toto „osmyslnění nesmyslného“, jak to Lessing nazýval, znamená, že jediným způsobem, jak „dělat“ dějiny, je psát historii, tzn. dodávat této jinak iluzorní veličině zvenčí právě takový smysl, jaký historik považuje, často i z hlediska subjektivního rozhodování, za nejdůležitější. Plyne z toho, že smysl dějin je praktickým či „hmatatelným“ výtvorem, který závisí na lidech, jejich dovednostech, jejich z valné části subjektivních rozhodnutích a přesvědčovací síle. Tatáž charakteristika platí i pro kinematografii o holokaustu koexistující ve stovkách různých příběhů a rozličných diskurzivních alternativách,⁹ potvrzujících Popperův názor, že každá generace má právo na vlastní interpretaci historie. Dochází k „neustálému vývoji poznávacích schopností lidí“,¹⁰ kteří minulost, jinak přežívající v archivních pozůstatcích, ožívují v nových interpretacích.

Historik i filmař si přisvojují minulost pomocí historického vědomí, protože bezprostřední poznání minulosti není možné. Tato minulost už neexistuje, nemůže být pozorována přímo, protože jsou oba nuceni buď

⁸ Lessing byl v roce 1933 zavražděn nacisty v Mariánských Lázních. Případ byl v normalizačním období zpracován v tendenčním koprodukčním snímku s NDR *Výstřely v Mariánských Lázních* (r. Ivo Toman, 1973).

⁹ Web www.cine-holocaust.de eviduje více než tisíc filmových titulů s tematikou holokaustu. Ohledně narativního filmu poslední publikace hovoří přibližně o čtyři sta titulech. Rich Browstein. *Holocaust Cinema Complete. A History and Analysis 400 Films, with a Teaching Guide*. North Carolina: McFarland and Company, 2021. Tuzemský autor M. Šlechta jich eviduje 230. Marek Šlechta. *230 branych filmů o holocaustu. Přehled branych filmů o holocaustu a co v nich chybí [online]*. 2014. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://wiki.rvp.cz/@api/deki/files/29545/=230-filmu-o-holocaustu-cz-verze--oznaceny-16.6.2014.pdf>.

¹⁰ Karl Raimund Popper. „O psaní dějin a jejich smyslu“. In: Týž. *Život je řešení problémů. O poznání, dějinách a politice*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 157–158.

na základě názorů žijících svědků, nebo písemných dokumentů vytvářet obrazy minulosti ve svém vědomí a posléze je materializovat písemným a kinematografickým záznamem. Úkolem historika, stejně jako úkolem filmaře, je vytvořit smysluplný obraz historie, který by měl co nejpřesněji odpovídat historickým svědectvím, souhlasit s materiálem obsaženým v historických pramenech. Zásadní rozdíl mezi filmařem a historikem, respektive mezi historiografickou a kinematografickou interpretací historického poznání, však spočívá v tom, že historik by měl omezovat, ba přímo vylučovat všechny projevy subjektivní libovůle, včetně imaginace uměleckého typu. Přesto je zjevné, že oba jsou nuceni ji „znovu prožít“, tedy připustit nevyhnutelný vpád subjektivních obsahů do obrazu minulosti, který sestavují a fixují, protože minulost nemohou bezprostředně pozorovat nebo ji porovnat s „originálem“.

V roce 1946 byla posmrtně uveřejněna práce *Idea historie* (*The Idea of History*). Její autor, britský, novokantovsky orientovaný filozof dějin Robin George Collingwood, obhazuje myšlenku, že idea historie, idea obrazu minulosti, je ideou descartovsky vrozenou a kantovsky apriorní, která žije v lidské představivosti. Tato idea je absolutně nezávislá na zkušenosti a objektivní skutečnosti. Je to „samostatná forma myšlení, jež se sama určuje a potvrzuje“.¹¹ Znamená to, že předmětem historického poznání není realita nezávislá na poznávajícím subjektu, protože každé historické poznání vzniká opět jenom z historického poznání, kterým je také, opět a pouze, verifikováno.¹² Pro větší srozumitelnost si to můžeme vyložit na postupu historika, který pracuje s předmětem, v našem případě holokaustem, jako událostí dějin, kterou před ním studovali jiní historikové. Takový historik nemá před sebou samu historickou událost, která skončila a již neexistuje. Má o ní k dispozici nějaký záznam, např. textový, stopu, kterou interpretuje a kriticky vyhodnocuje jako objekt, jež jinak není možné vnímat přímo. Z tohoto pramenného materiálu náš pomyslný historik vybírá jen údaje, které považuje za významné a podstatné pro to, aby v collingwoodovském smyslu vytvořil tzv. „historickou konstrukci“, což povětšinou přináší dvojí úskalí. Prvním je hojnost faktického materiálu, kterou může nalézt v historických

¹¹ George Robin Collingwood. *The Idea of History*. Oxford University Press, 1961, s. 247–249.

¹² Tamtéž, s. 244.

pramenech a jež mu pro svou kvantitativní rozlehlost reálně neumožní, aby ji vměstnal do historické konstrukce. V případě druhého úskalí je tomu naopak. Historik může narazit na informačně nedostatečný, fragmentární pramenný materiál, který obsahuje celou řadu „bílých míst“, mezi nimiž neexistují žádné spojovací články. Nedostatek faktů mezi jednotlivými úseky zkoumané historické události pak podle Collingwooda zaplňuje sám historik. Mezi „bílými místy“ vytváří vlastní imaginativní spojnice, ovšem za předpokladu, že není plně závislý na zkoumaných historických pramenech, které ale samy o sobě mohou být nepřesné, falešné, záměrně či nezáměrně zkreslené paměťovými deficity, dobovými zájmy společenského nebo ideologického charakteru apod. Imaginativní doplňování či dotváření „historické konstrukce“ historikem nazval Collingwood *aktem interpolace*. Pro lepší pochopení si tento akt můžeme ozřejmit na příkladu, který autor sám uvádí. Představme si, že pozorujeme loď plující po moři. Poté z nějakého důvodu odvrátíme zrak, znovu se na loď podíváme a zjistíme, že se nachází v jiném bodě, že během doby, kdy se naše pozornost soustředila jiným směrem, urazila nějakou vzdálenost do jiného bodu. Pokud si toto naše obrazotvornost představí, včetně toho, co se asi během plavby v úseku, který jsme nepozorovali, dělo nebo mohlo dít, máme podle Collingwooda příklad interpolačního historického myšlení založeného na tzv. „apriorní představivosti“. Tu kantovsky formuloval jako schopnost, jež nám odhaluje objekty, „které mohou být vnímány fakticky, ale takto vnímány nejsou: spodní stranu tohoto stolu, vnitřek nerozbitého vajíčka, odvrácenou stranu Měsíce“.¹³

Apriorní představivost realizující se v „aktu interpolace“ není žádným fantaskním aktem nebo výmyslem, nýbrž dodáváním narativní kontinuity historickému vyprávění, která jako jediná umožňuje historickou konstrukci. Je to názor předznamenávající nejen úsilí postmoderních „narativních konstruktivistů“, ale i filmařů (scenáristů, režisérů), kteří svůj filmový obraz holokaustu rovněž konstruují z obecné kulturní a historiografické zkušenosti, dotvářené vlastními představami o dění v minulosti. Collingwoodova teze, že historik imaginativně dotváří obraz historie a tím mu dodává formu, za kterou je zodpovědný právě on, a nikoli prameny, s nimiž pracuje, je ale platná jen

¹³ Tamtéž, s. 242.

z části. Historické poznání totiž nepochází jen z introspektivní historické představivosti. Tento fakt nicméně neotupuje Collingwoodem později rozvedenou myšlenku, že „dějiny nejsou ‚dělány‘ nikým jiným než historikem: psát dějiny je jediný způsob, jak je dělat“,¹⁴ respektive že „dějiny nenalézáme v nějakém muzeu minulosti, myslíme je“. Proto je „myšlení dějin jejich ‚vynalézáním‘ psaním textů o minulosti, zhotováním jejich ‚simulace‘“.¹⁵

Pokud shrneme dosud řečené, to, co historikové pojmají za historickou událost, kterou narativně interpretují z archivních stop, dokumentů a dalších rozličných typů svědectví, staví metodu jejich práce do mnohem konzervativnějšího světla než tomu bývá u narativních konstruktivistů z oblasti filmové fikce. Filmoví tvůrci disponují možností svobodnější imaginace, což platí i pro filmové zachycování holokaustu. Ve filmu se režisér přímo neodvolává na pramenné materiály a jejich vztah k historickým faktům. Proto také historický film o holokaustu směřuje k historické pravdě jinak než historiografie, která událost minulosti zachycuje především na základě – pokud možno – absolutně kontrolujícího vztahu k historickým faktům. Historický film vykazuje rozličnou míru pravděpodobnosti, která připadá na vrub autorské představivosti. Přitom, což je do jisté míry s podivem, se od tohoto filmového zachycování minulosti obvykle požaduje skoro totéž co od vědění. Především jsou to logická a epistemologická kritéria, jako je pravdivost, dokazatelnost, objektivita apod. Obsah těchto kritérií se ale ve filmu mění v závislosti na příslušném autorském stanovisku filmaře. Ten může např. jeden a týž historický materiál o holokaustu interpretovat více způsoby a podle rozdílných cílových hledisek, která ve smyslu historické objektivity nejsou nikdy definitivně platná i proto, že se zde dostávají do popředí tvůrčí představy o historickém poznání minulosti a spolu s nimi se nevyhnutelně uplatňují i subjektivní psychologické obsahy. Subjektivizovaný obraz, vytvořený ve vědomí historika nebo filmaře na základě projekce do minulosti ovlivněné historickým studiem, kinematograficky líčený jako něco, co se skutečně odehrálo,

¹⁴ Edward H. Carr. *Co je historie?*. Praha: Svoboda, 1967, s. 103. Ian St. John – Michael Oakeshott. *Theory of History*. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://resources.finalsite.net/images/v1581066554/habsboysorguk/wa62bhgxgoztwnho2axk/OP-3-St-John-Oakeshotts-theory-of-History2.pdf>.

¹⁵ Dušan Třeštík. *Myslití dějiny*. Praha: Paseka, 1998, s. 206.

je pravdivý v tom, že napomáhá vytvářet určité varovné, apelativní formy historického vědomí ve vztahu k paměti. Také české a československé filmy o holokaustu tímto způsobem pomáhají udržovat památku jeho obětí v širokém historickém povědomí. Pokud něco filmové umění v zobrazování holokaustu stvrzuje bezvýhradně, pak rozhodně toto ponětí, v němž není možné umělecky obsáhnout pravdivost historické reality holokaustu, ale je možné jí prostřednictvím umění dosáhnout lidsky, úctou před zmařenými životy.

Historiografická a filmová narace

Reprezentace minulosti ve filmu vyvolává nejrůznější otázky, např. jakým způsobem se filmový režisér projevuje jako „filmový dějepisec“? Co určuje kritérium historické věrnosti? Lze historické filmy považovat za seriózní zdroj informací o minulosti? Podobných otázek lze generovat bezpočet a vždy je snadnější je rozšiřovat a problematizovat než na ně nacházet odpovědi. Přes četnost otázek existuje jedna oblast, která je svádí do jednoho řečiště. Je jím minulost, která sama o sobě není příběhem ani nemá schopnost se jako příběh sama vyprávět. To odůvodňuje narativní reprezentaci dějin, ať už písemnou či kinematografickou formou, která nikdy nebude platit za zcela objektivní, protože ani historik, ani filmový tvůrce nikdy nedocílí identity svého díla (písemného, kinematografického) s celkem minulosti, která je tímto dílem zachycována. Jinak řečeno, jedná se o základní problém historické věrnosti situovaný mezi vědeckým a estetickým přístupem k historickým událostem a jejich neopakovatelností a nenávratností. Filmoví tvůrci si jej uvědomují a v rámci možností svého média se s ním i různě vypořádávají. Např. francouzský režisér Claude Lanzmann, autor proslulého několikahodinového dokumentárního filmu *Šoa*, k nemožnosti navázat s minulostí přímý kontakt přistoupil tak, že premiéru svého filmu *Sobibór, 14 octobre 1943, 16 heures* (Sobibor, 14. října 1943, 16 hodin; 2001), pojednávajícího o úspěšné vzpouře vězňů v německém vyhlazovacím táboře Sobibor,¹⁶ načasoval symbolicky přesně na den a hodinu, kdy tato vzpoura 58 let předtím vypukla.

¹⁶ Událost byla rovněž zpracována v americkém TV filmu *Útěk ze Sobiboru* (Escape from Sobibor, 1987, r. Jack Gold) a rusko-litevském snímku *Sobibor* (r. Konstantin Chabenskij, 2018).

Filmový obraz holokaustu vyvstal díky své denotativní podobnosti s fyzickou realitou, vůči minulostnímu předobrazu, který konstruuje, ve zdánlivě přímém, „věrohodném“ vztahu. Ten mu však dovolují stylové a narativní meze filmového média. Jejich prostřednictvím je dávana obrazová a zvuková podoba jinak „beztvarému a chaotickému materiálu historie“. ¹⁷ Umělecká fikce filmu, která představuje alternativu k profesionální historii, má oproti ní sice různé způsoby uchopení historického materiálu a chápání dějinné funkce minulosti, ale i neopomenutelné shody právě v narativních aspektech, protože „každá historie je narativní, jejím podstatným rysem je, že nedokazuje, neformuluje, ale vypráví“. ¹⁸ Hraný film ani historický text nezobrazují minulost v někdejší úplnosti, nýbrž ji narativně předvádějí ve smyslu zástupném, jsou tedy její reprezentací. Techniky jejich narace vytvářejí referent, v němž se zápletky rozvíjejí do podoby příběhu, jehož způsob vyprávění simuluje a materializuje představy o historickém času. Ovšem narativní struktura historiografického, tedy vědeckého textu je citačně založena na argumentaci, terminologii a faktografickém ověřování, na rozdíl od filmového vyprávění, které samozřejmě může také do jisté míry citovat, např. pomocí titulků, ale nikdy ne v takovém rozsahu a kvalitě jako u textů produkovaných historickou vědou. Proto také filmy o holokaustu natočené po druhé světové válce vedle svědectví o době, ve které byly natočeny, přinášejí historické poznání, jež sotva můžeme považovat za „nejúplnější“ nebo „nejpravdivější“. Je to dáno i specifickými možnostmi významových kombinací vizuální a auditivní složky narativního filmu, která není tak tvárná jako literární výrazivo. Slova jsou totiž o „něčem“, kdežto obrazy jsou obrazy „něčeho“. ¹⁹

Myšlenku o narativní podstatě historiografie nastínil již britský filozof 19. století William Henry Walsh názorem, že „ideál historika je v principu totožný s ideálem romanopisce nebo dramatika“. ²⁰ Tuto ideu zohlednil i R. G. Collingwood v pojetí „zápletky historie“, která je pouze „výběrem náhod považovaných za zvláště významné“. ²¹ Zejména ji ale od druhé poloviny 20. století spolu s Rolandem Barthesem rozšířili

¹⁷ Johan Huizinga. *Geschichte und Kultur*. Stuttgart: Kröner, 1954, s. 52.

¹⁸ Tamtéž, s. 93.

¹⁹ D. Třeštík. *Myslití dějiny*, s. 198.

²⁰ William Henry Walsh. *An Introduction to Philosophy of History*. London, 1961, s. 33

²¹ Robin George Collingwood. *The Idea of History*. Oxford University Press 1961, s. 241.

postmodernističtí teoretikové historiografie jako Hayden White, Louis O. Mink, Frank Ankersmit nebo Paul Veyne stojící za tzv. „lingvistickým obratem“ ve filozofii dějin. Tito narativní konstruktivisté, každý jiným způsobem, v zásadě prosazovali stanovisko, aby byla historie se svými publikovanými příběhy považována za velmi podobnou jiným narativním formám, jako je fikce, čímž si ze strany konzervativnějších kolegů vysloužili obvinění ze zpochybňování „pravdivé reprezentace minulosti“ a zkreslování jejího předmětu. Pro narativní konstruktivisty je narativ esenciální formou historického poznání a čas je pouze jeho „strukturální kategorií“, jak uvedl Barthes. Podle něj v narativu čas neexistuje, respektive existuje pouze funkcionálně, jako iluzivní prvek sémiotického systému.²² Jinými slovy to vyjádřil i americký sociolog, symbolický interakcionista Hugh Dalziel Duncan, který uvedl, že historie představuje velké časové rozpětí, které by vyžadovalo mnoho stran písemného popisu, lhostejno, zda se jedná o tisíce let nebo jeden den v dávné minulosti. Historický čas je v těchto případech symbolicky kondenzovaným dramatickým časem literárního psaní a jako takový podléhá zákonům dramatického vývoje. Není to čas jako součást časoprostoru, který naopak podléhá fyzikálním zákonům vývoje. S tímto odlišným typem času by neměl být směřován.²³

Barthes, v jehož perspektivě historický diskurz pěstuje „efekt reality“, protože jazyk literárních operací není schopen referovat mimo sebe, má důležitou zásluhu v tom, že inicioval chápání historie jako diskurzivní formy, v níž se narativ o událostech minulosti – a s ním spojená forma vyprávění – neliší od jiných diskurzů (např. právě beletrie). Tuto tezi rozvedl zejména Whiteův metahistorický formalismus, přesvědčený, že dějepisná díla, respektive historiografické texty, jsou „verbální artefakty, jejichž obsah je stejnou měrou plodem imaginace, jako je objeveným

²² „Časovost je pouze strukturální kategorie vyprávění (diskurzu) podobně jako v jazyce, kde čas existuje pouze ve formě systému; z hlediska vyprávění to, co nazýváme časem, neexistuje, nebo nejvýše existuje jako prvek sémiotického systému: čas nepatří k vlastnímu diskurzu, ale ke skutečnosti, ke které odkazuje. Vyprávění a jazyk znají čas pouze sémiotický; ‚skutečný‘ čas je odkazová, ‚realistická iluze‘.“ Roland Barthes. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In: Týž. *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 24.

²³ Hugh Dalziel Duncan. *Communication and Social Order*. Oxford University Press, 1970, s. 152.

faktem, a jejichž forma má blíže k literatuře než k vědě“.²⁴ Aby historické vyprávění tvořilo kontinuální příběh, musí být historikovou obrazotvorností empiricky ověřená fakta a události zformovány do podoby příběhu, což znamená, že každý dějepisný diskurz obsahuje beletristické prvky a zápletky, které ho nevyhnutelně činí subjektivním a fiktivním.²⁵ Whiteův názor, že dějepisectví je třeba v první řadě chápat jako subjektivní imaginativní vyprávění, které se kvalitativně rovná uměleckému dílu, respektive literárnímu žánru, bylo odbornou veřejností s výhradami obecně přijato. Možná i proto, že nešlo o zcela novou myšlenku.²⁶ Naproti tomu s razantním nesouhlasem – a zejména ve vztahu k holokaustu²⁷ – se setkal jeho závěr, že historie, obdobně jako např. krásná

²⁴ H. White. „Historický text jako literární artefakt“. In: Týž. *Tropika diskursu*, s. 106.

²⁵ Systematickou klasifikaci vlivu literární narace na způsob historiografického podání White provedl v práci *Metahistorie* (Metahistory, 1973), kde po vzoru ruských formalistů rozlišil u historického díla syžet (plot) od jeho fabule (story), tzn. příběhu, který zcela není výsledkem imaginativní aktivity, protože vyžaduje jistá objektivní ověření a porovnávací kritickou analýzu. V tom podle Whitea spočívá jediná aktivita historika, využívajícího tzv. vědeckých postupů. Ovšem smysl syžetu, výsledná podoba historického díla již v jeho perspektivě zcela podléhá historikově imaginaci, který zatížen určitým kulturním dědictvím připisuje své práci různé fiktivní syžetové typy podle toho, jak pohlíží na kauzalitu historických událostí. Podle převahy syžetového typu, který historik nebo filozof dějin 19. století zvolil (Michelet, Burckhard, Marx, Nietzsche), pak White charakterizoval realismus jejich historiografického stylu (romantický, komický, tragický, satirický) a podle teorie tropů rozlišuje jejich literární úroveň významu. Jako východisko zobrazujícího vztahu v historiografické rekonstrukci pojal právě *metaforu* (ale také metonymii a synekdochu), která specifikuje vztah podobnosti v rozdílnosti. Podstatnou úlohu hraje u Whitea také čtvrtý trop – ironie, který také označuje jako „satirickou formu“. Ironie ve své negační funkci je spjatá s implicitním kritickým postojem vůči formám metaforické identifikace, metonymické redukce a synekdochické integrace. Hayden White. *Metahistorie: historická představivost v Evropě devatenáctého století*. Brno: Host, 2011.

²⁶ Italský filozof a historik Benedetto Croce považoval historickou vědu za umění, Johan Huizinga mnil, že je jak uměním, tak i vědou. Paul Ricoeur přijal za podstatu historiografie literární dovednost. P. Ricoeur. *Čas a vyprávění I.*, s. 230. Paul Veyne měl za to, že historie je víc umění než věda, protože nedisponuje vědeckou metodou. S odkazem na narativní podstatu historiografických prací tvrdil, že „historie je anekdotická, je zajímavá svým vyprávěním tak jako román“, neboť „historici vyprávějí o skutečných událostech, jejímž aktérem je člověk, historie je pravdivý román“. Paul Veyne, *Jak se píšou dějiny*, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2010, s. 20, s. 8.

²⁷ Např. podle literárního vědce a naratologa Lubomíra Doležela, jednoho z kritiků „nového historismu“, nacistické vyhlazování židů jako historický fakt nemůže být před-

literatura, není ničím jiným než fikcí, že zde „neplatí základní předpoklad západního realismu – rozlišení mezi reálným a imaginárním“.²⁸

Whiteově tropologické analýze historické imaginace, která teoreticky odstranila hranice mezi fikčním, literárním a historickým narativem, není nutné podsouvat antihumánní tendence či dokonce implicitní popírání holokaustu jako historické události.²⁹ V komparaci historiografického a kinematografického jazyka upozorňuje na již avizovanou skutečnost, že historická fakta se nedokážou sama formulovat a propojovat, aby „prohovořila“. Historik v zásadě provádí dvě operace, nejprve dekóduje pramenný materiál a následně jej pomocí stylistických operací překóduje v žánrovou formu historického narativu určenou

mětem historikovy imaginace. Lubomír Doležel. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008, s. 31. Doležel, který převzal myšlenku Berela Langa o historické neotřesitelnosti holokaustu, vystoupil, stejně jako Lang, proti Whiteově formalistické koncepci tzv. „testem holokaustu“, který byl pokusem o morální kritiku jeho „rozmažování“ rozdílu mezi fikcí a historií. I přesto byl nucen uznat, že „žádný znak, žádná reprezentace nemohou poskytnout přístup ke skutečnosti, nemohou realitu ‚zahákovat‘“. Lubomír Doležel. „Fikční a historický narativ. Setkání s postmoderní výzvou“. In: Týž. *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst, 2008, s. 310. Whiteovský problém totožnosti historického a fikčního Doležel celkově odsunul k problematice možných světů, jejíž optikou se (ne neproblematicky) pokusil doložit jejich neslučitelnost, a tím, že: „historický diskurz musí mít pravdivostní funkci, aby konstruoval možné světy, které slouží jako modely minulosti. Zatímco fikční poiesis konstruuje možný svět, který neexistoval, před aktem psaní. Historická noiesis užívá psaní k tomu, aby konstruovala modely minulosti, která existuje (existovala) před aktem psaní.“ Tamtéž, s. 323. K obsáhlé Whiteově reakci na Langovu kritiku viz Hayden White. „Historical Emplotment and the Problem of Truth“. In: Saul Friedlander (ed.). *Probing the Limits of Representation*. Harvard University Press, 1992, s. 43–53.

²⁸ H. White. „Modernistická událost“. *Illuminance*, s. 6.

²⁹ K problematice poststrukturalistického přístupu k historii a holokaustu viz Stefan Berger – Heiko Feldner – Kevin Passmore (eds.). *Jak se píšou dějiny*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2016, s. 175–178. Pokud Whiteův formalismus teoreticky, do krajnosti domyšleno, implicitně prohlašuje holokaust (a prakticky každé kataklyzma, které se v minulosti odehrálo, např. atomové zničení Hirošimy) za pravdivostně problematickou fikci, může být obviněn z toho, o co se pokusila nacistická genocida, totiž o systematickou destrukci identity židovského národa, o jeho „vymazání z větného univerza“, jak v *Rozepřích* uvedl J. F. Lyotard. Destrukce osobní identity v koncentračních táborech byla tak i pokusem o zničení narativní schopnosti (dnes neodmyslitelné pro udržování židovské národní identity) o nehumánnosti holokaustu vypovídat. Dan Stone. *Constructing the Holocaust. A Study in Historiography*. London: Vallentine Mitchell, 2003, s. 223.

předpokládanému publiku, se kterým ideálně sdílí i společné kulturní pozadí. Prakticky totéž činí prostřednictvím „filmového jazyka“ i filmař, který ve svém narativním podání holokaustu převádí někdejší fyzické a psychické utrpení obětí holokaustu na formální a žánrové struktury tragédie, respektive počítá s divákovým obecným povědomím o tragičnu jako „formě fikce“, kterou zná třeba z klasické literatury nebo dramatické tvorby, aniž by těmito operacemi zamýšlel zpochybňovat holokaust jako událost dějin nebo oslabovat jeho morální význam. Snaží se naopak tímto přístupem k historii posilovat „master narrative“ o holokaustu, učinit jej pevnou součástí morálního univerza paměti a vzpomínání.

White, který zohledňuje vlastní literární schopnosti historika, jež „spojují specifickou dějovou strukturu se souborem historických událostí, jimž chce dodat určitého významu“, ³⁰ zasáhl i do úvah o filmové reprezentaci dějin. Podobně jako jiní teoretikové zdůrazňující důležitý podíl technik fikce na zpodobení historické reality (např. Robert A. Rosenstone, Natalie Zemon Davisová, Robert Brent Toplin) ³¹ se vymezil vůči ideji historického filmu založeného pouze na historické přesnosti. Jeho chápání filmů o holokaustu jako *Schindlerův seznam* nebo *Noční vrátný* (Il Portiere di notte, 1974) coby „parahistorických“ děl či „historické metafikce“, ³² v níž probíhá neustálá kontrapoziční výměna mezi reálným a fikčním (např. když nějaká skutečná událost je obdařena imaginárními znaky a imaginární má naopak reálný základ), souzní s jeho experimentálním pojetím *historiofotie* [historiophoty]. ³³ Tou je

³⁰ H. White. „Historický text jako literární artefakt“. In: Týž. *Tropika diskursu*, s. 110.

³¹ Robert A. Rosenstone. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press, 1995. Natalia Zemon Davis. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Harvard University Press, 2002. Robert Brent Toplin. „The Filmmaker as Historian“. *The American Historical Review*. Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press, 1988, s. 1210–1227.

³² H. White. „Modernistická událost“, s. 6.

³³ White pojetí „historiofotie“ poprvé publikoval v roce 1988 v *The American Historical Review* v reakci na esej Roberta A. Rosenstonea „Historie v obrazech / Historie slovy: Úvahy o možnosti skutečného přenesení historie do filmu“. Viz Robert A. Rosenstone. „History in Images / History in Words. Reflection on the Possibility of Really Putting History onto Film“. In: Týž. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press, 1995, s. 19–44. „Historiofotie“ je Whitem chápána jako možná, nikoli existující disciplína, která se, pokud by skutečně existovala, zabývá popisem studia historie prostřednictvím filmu. Zároveň White ani netvrdí, že

míněna „repräsentace historie a našeho myšlení o ní ve vizuálních obrazech a filmové řeči [film discourse].“³⁴ Historiofotie představuje úmyslný kontrast k podobně znějícímu, tradičnímu pojmu „historiografie“ [historiography], která je naopak „repräsentací historie ve verbálních obrazech a písemném diskurzu“.³⁵

„Historiofotie“, v níž filmové obrazy nejsou podřízené slovům, neboť mohou fungovat stejně dobře jako slova, ba dokonce některé informace o minulosti mohou předat i lépe než psaná svědectví, vychází z přesvědčení, že mezi formulováním významů na úrovni filmové stylistiky a lexikálními, gramatickými a syntaktickými prvky v psaném a mluveném jazyce existuje přinejmenším ekvivalence. Např. montážní sekvence detailních záběrů mohou plnit stejnou funkci diskurzivní repräsentace jako věty, souvětí a jejich spojení v mluveném nebo psaném pojednání, kupříkladu pro zdůraznění individuálních momentů ve filmovém vyprávění, které v rovině psaného projevu plní textová diakritika. Také tam, kde historikové pochybují a jsou nuceni z nedostatku ověřených historických fakt, respektive „bílých míst“ v historických dokumentech, používat slovní obraty typu „možná“ nebo „pravděpodobně se tak stalo“, má film v intencích svého média podobnou rétorickou schopnost. Může pohled na nějakou událost nechat otevřený nebo jej může dále zproblematizovat, např. titulky. Nebo je možné natočit dvě odlišné verze zakončení historického příběhu apod. Ovšem celková schopnost filmu vyrovnat se s historickými nejasnostmi není tak vysoká a flexibilní jako u psané historiografie, v níž jsou verifikační procedury zcela zásadní, protože historikův obraz minulosti musí být v určitém pravděpodobnostním vztahu k historickému svědectví, musí souhlasit s materiálem obsaženým v historických pramenech, neboť, jak tvrdil R. G. Collingwood, „pravda, kterou nelze takto potvrdit, nemá pro historika žádný význam.“³⁶

Podle Whitea však existují i zásadní rozdíly mezi povytce individualistickou psanou historiografií a filmovou „historiofotii“, která je kolektivní, byť je to režisér, kdo výsledný produkt zaštiťuje. Ve filmu je

by taková disciplína existovat měla.

³⁴ Hayden White. „*Historiography and Historiophoty*“. *The American Historical Review*. Vol. 93, No. 5. University of Chicago Press, 1988, s. 1193–1199.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Robin George Collingwood, *Idea of History*. Oxford University Press 1961, s. 246.

proces rešerší a dalších přípravných prací o zkoumané minulosti rozptýlený, byť jednotliví členové filmového štábu (vedle režisérů i scénáristé, designéři, kostyméři, herci, skladatelé atd.) mohou provádět vlastní výzkum nebo si dělat poznámky. Výsledný film je ale závislý na mnoha dílčích rozhodnutích, která zahrnují i vlastní technickou fázi natáčení nebo zásahy producentů. Tato kolektivní práce kontrastuje se zmíněným, převážně individualistickým přístupem psané historiografie, která je oproti technickému a realizačnímu aparátu kinematografie početně omezena účastí spoluautorů a jiných spolupracovníků zajišťujících vznik knihy. Nicméně filmaři, historikové i romanopisci jsou si podobní v tom, že přicházejí s novou podobou minulosti odpovídající narativním a žánrovým vzorcům jejich média, byť je zřejmé, že historiografie jako vědecké poznání minulosti není součástí estetiky.

Ačkoli psaná forma interpretace historického poznání může být „umělecká“, platí, že historie jako poznání uměním není. Oproti ní umění narativního filmu, např. o holokaustu, vytváří naturalizované, povětšinou realisticky provedené fikční historické obrazy, ve kterých vizuální popis neplní jenom vyprávěcí funkci, ale stává se zároveň i symbolickým obrazovým „vysvětlením“. Tato filmová explikace dějin je jiná než v historiografii, protože koordinace příběhu řazením filmových záběrů stříhem zde nepostupuje soustavně „krok za krokem“ jako historická analýza, která historickou událost holokaustu vysvětluje z kauzálních příčin. Oproti ní se filmová narace mnohem více opírá o autorskou imaginaci a upřednostňuje stříhové metonymické atributy vyprávění před analýzou, čímž pochopitelně nemůže všechny poznatky spjaté se specializovaným a interdisciplinárním studiem holokaustu obsáhnout tak jako historiografie, jejímž fundamentem je rekonstrukce a určitá debata o tom, co se přesně stalo, proč se tak stalo a jaký je co nejpřesnější význam té či oné události.

Narativní redukce historiografického a filmového obrazu

Historický film, stejně jako dějepiscectví, uchopuje minulost narativní reprezentací, která má různé modality, od převažujících konvenčních založených na narativní kauzalitě až po nekonvenční, které příčině souvislosti narušují. V obou případech je narace tvořena stylovými postupy a technikami, které při inscenování minulosti jako někdejší

historické „plnosti“ organizují obrazové a zvukové struktury filmového média, jež neexistují mimo své hranice, stejně jako narativní konstruktivismus v historiografii neexistuje mimo své reduktivní textové struktury. Selektivně to dokládají např. koncepce Franka Ankersmita, Zdeňka Vašíčka a Roberta A. Rosenstonea. Nizozemský filozof a teoretik historie Frank Ankersmit v historickém textu rozlišuje mezi „referencemi“, které představují (často subjektivní) popisy jednotlivých objektů či tvrzení, a „reprezentacemi“, respektive „narativními interpretacemi“, které se vyslovují o historických celcích (v našem případě holocaustu) pomocí tzv. *narativních substancí*. Ty na úrovni slov ve snaze podat celistvý obraz dějinného procesu zobecňujícím způsobem účinkují často metaforicky a jako metafory jsou sémanticky nestabilní,³⁷ čímž se dají přirovnat k aproximativnímu pojmání historické reality filmem. U Ankersmita, podobně jako u většiny radikálních narativních konstruktivistů, historická interpretace pouze na minulost promítá určitou autonomní výrazovou strukturu, která v této minulosti obsažena není. To znamená, že narativní jazyk je vůči minulosti, na niž je aplikován a kterou vyjadřuje, natolik autonomní, že k ní postrádá pevný vztah, a tudíž je logicky vzato pouze její metaforickou interpretací.³⁸ Tím pá-

³⁷ J. Horský v kritickém hodnocení ankersmitovské koncepce poukázal na problematičnost uplatňování jeho pojmů příkladem v podobě výroků: „tato kočka je černá“ a „tato kočka je hravá“, s tím, že popis „tato kočka je hravá“ vyžaduje u fotografie nebo obrazu většího umu k tomu, aby „hravost“ byla ze zobrazení patrná. Jan Horský. *Teorie a narace*. Praha: Argo, 2015, s. 73–74. V pohyblivém obrazu filmové narace však není problém demonstrovat hravost na úrovni vizuální reference.

³⁸ White vidí historické texty jako metafory a Ricoeur, který klade rovnici mezi životním narativem a historickým narativem, považuje metaforu, které věnoval i samostatnou vědeckou práci, za esenci života samotného. Historičnost je u něj „forma života korelativní s jazykovými hrami vyprávění“. Fenomenolog David Carr ocenil Ricoeurovo pojetí vyprávění jako ontologické nutnosti v konstrukci lidské identity a humanity. Současně ovšem odmítl jeho harmonizující pojetí narativu jako „syntézy nestejnorodého“ (disparátních složek jako jednajících postav, cílů, prostředků, vzájemného působení, okolností, nezamýšlených důsledků apod.), které je ve výsledku stejně vzdáleno od „reality“, podobně jako u nejradikálnějších narativních konstruktivistů typu Barthesa, Whitea nebo Minka. Ti podle Carrů nedoceňují, že historický smysl nemůže být redukován jen na narativ, neboť narativní aktivita ve společnosti má sociální původ: „... společenství existuje tam, kde existuje narativní obraz nějakého my, které přetrvává napříč svými zkušenostmi a akcemi“. David Carr. Narativ a skutečnost: kontinualistická perspektiva. [online] [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://adoc.pub/narativ-a-skutenost-kontinualisticka-perspektiva.html>.

dem, pokud je historické porozumění minulosti vůbec možné, tak podle Ankersmita pouze na základě srovnání více narativních interpretací různých autorů stejné události a v tomto textovém „souboji“ pak vítězí nejmetaforičtější narativní historická interpretace.³⁹ Jinými slovy ta, která je nejlépe umělecky provedena, protože nejlépe transcenduje doslovné významy.⁴⁰ Ještě jinak řečeno, tím, že jsou „narativní substance“ různé metaforické kvality v narativním historickém textu srovnatelné toliko s jinými historiografickými díly, nikoli však s historickou skutečností samotnou, nemohou být považovány za pravdivé nebo nepravdivé, ale pouze po odborné stránce – podle stupně metaforizace textových operací – za lepší nebo horší.

Ankersmit chápe „narativní substance“ jako velké diachronní celky (pod kterými si samozřejmě můžeme představit i holokaust), nikoli jako synchronní situace, ke kterým se spíše blíží jednotlivé filmy, které teoreticky více korelují s historiografickým pojetím Zdeňka Vašíčka. To nezahrnuje jen vyprávění diachronními příběhy, nýbrž se zaměřuje i na menší celky historických situací, které jsou reduktivně konstruovány pomocí tzv. „obrazů“. Vašíček má svým pojetím velmi blízko k narativním konstruktivistům, zejména Haydenu Whiteovi, který tvrdí, že kvantita údajů, jež historik načerpá, např. na základě analýzy archivních dokumentů, je zobecnitelná nikoli historickou událostí samotnou, nýbrž způsobem referování o ní.⁴¹ Na základě toho Vašíček tvrdí, že historiografie rekonstruuje historii jako soubor „res gestae“. Tedy jako věci, které se staly, což ale není ekvivalentem pro minulost: „Historiografie (historia rerum gestarum) je výběrová, stejně jako je výběrový i diskurz vyprávění a obrazu. Registruje a podává fakta z minulosti v jistém společném rámci děje a z hlediska jistého pozorovatele. Můžeme tedy historiografii brát, v jedné z jejích

³⁹ Frank Ankersmit. „Šest téz o narativnej filozofii histórie“. In: Rastislav Kožíak – Juraj Šuch – Eugen Zelenák (eds.). *Kapitoly zo súčasnej filozofie dejín*. Bratislava: Chronos, 2009, s. 171–181. Srov. též Juraj Šuch. *Naratívny konstruktivizmus Haydena Whitea a Franka Ankersmita*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2010.

⁴⁰ Frank Ankersmit. *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. [online] Hague: Martinus Nijhoff Publisher, 1983, s. 229. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://pure.rug.nl/ws/portalfiles/portal/3426403/12_thesis.pdf.

⁴¹ H. White. „Historický text jako literární artefakt“. In: Týž. *Tropika diskursu*. Praha, Karolinum 2010, s. 115.

funkcí, jako jistý rámec, osnovu pro registraci, uspořádání analýzu, uchování, podání dat o minulosti.⁴² V historii jako rámci minulosti, o němž Vašíček mluví, jsou nashromážděny poznatky a údaje předchozích historiků, s nimiž stávající historik, který vytváří aktuální historický obraz, pracuje. Samotný „obraz“, respektive „historický obraz“, pak Vašíček vymezuje jako konkrétně uspořádanou a zřetelnou reprezentaci objektu (či objektů), která disponuje jasným rozsahem a vzájemně souvisejícími rozpoznatelnými částmi. A jako takový „obraz“ coby nástroj dějepisné reprezentace minulých jevů či situací míří k cíli a jeho recepce nutně nevyžaduje jednoznačné pořadí. Celkově pak „obraz“ představuje historickou syntézu, ve které se projevuje napětí mezi minulostí a historickou reprezentací a jež je provedena podle příslušné „rétoriky“ dané stylistické strategie neboli podle pravidel „diskurzu“ ústícího do „reduktivní historické syntézy“, v níž se „obrazem“ zpodobené zobecňuje.⁴³

Takovéto zhušťující chápání „obrazu“ jako literární operace při narativním konfigurování historického významu je blízké i šesti aspektům historické narativní fikce (příběh, emoce, důraz na jedince, lineární chápání času, dekorace/předměty a pojmání dějin jako procesu), které u historického mainstreamového filmu vymezil Robert A. Rosenstone.⁴⁴ Ten také vytyčil čtyři postupy tzv. *invence* [invention], kterými je těchto šest obecných aspektů historické filmové fikce dosaženo. Jsou jimi: *komprese* [compression], *kondenzace* [condensation], *adaptace* [alteration] a *metafora* [metaphor].⁴⁵ Invence jako ústřední, zastřešující pojem pro tyto postupy je svým způsobem blízká Ankersmitovu estetickému chápání „narativních substancí“, jejichž kvalita provedení rozhoduje o historické validitě reprezentovaného. *Invence*⁴⁶ neboli vynalézavost totiž

⁴² Zdeněk Vašíček. *Obrazy (minulosti)*. Praha: Prostor, 1996, s. 41.

⁴³ Tamtéž, s. 52.

⁴⁴ Robert A. Rosenstone. „The Historical Film. Looking at the Past a Postliterate Age“. In: Týž. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press, 1995, s. 54–61. Srov. též Robert A. Rosenstone. „The Historical Film as Real History“ [online]. *Film-Historia*. 1995, č. 1, s. 5–23. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art._Rosenstone.doc. pdf.

⁴⁵ Tamtéž, s. 61–64.

⁴⁶ Rosenstone rozlišuje mezi správnou a špatnou invencí. Správná invence se zjednodušeně ve filmovém vyprávění a celkové umělecké tendenci drží historických poznatků,

vyplývá z historické imaginace a jediná možnost, jak prověřit, do jaké míry je přínos filmu invenční či nikoli, spočívá v komparaci filmové reality s jejím historickým předobrazem v podobě historiografických prací a jiných pramenů. *Invence* se týká všeho, co ze strany filmaře odlišuje filmové vyhotovení minulosti od jejího písemného podání, vše, co na základní úrovni odlišuje filmový záběr od psaného slova. Zatímco historik může jak detailizovat, tak i generalizovat, aniž by utrpěla variabilita jeho textu, u filmařova „textu“ tomu tak není. To, co snímá filmová kamera, musí mít jasné, zpravidla předem aranžované kontury ať už z hlediska snímání matérie v mizanscéně či herecké akce. Film za účelem dramatickosti příběh nutně „stlačuje“, časově jej redukuje, zkracuje. Jednání, která by v reálném životě trvala velmi dlouho, nahrazuje v dějovém čase krátkými, avšak dostatečně výmluvnými scénami, které se mohou, ale také nemusejí opírat o historický základ, tedy scénami zkonstruovanými na základě imaginace historického typu. Adaptace ve filmu je spojena jak s reduktivní kompresí, tak i kondenzační úsporností. Ve filmové stylizaci historie je to metoda, jež pracuje s omezeným množstvím postav a ty zestručňuje na obecně platné typy, z nichž každý reprezentuje určitou sociální skupinu, rasový a společenský původ, jak je patrné např. u filmů *Transport z ráje* nebo *Poslední vlak*. U postav inspirovaných známými historickými osobnostmi je to také způsob, jak z hlediska divácké přístupnosti zjednodušit množství informací o nich.

Pojem adaptace můžeme rozšířit i za hranice postav, v jejichž rámci je z hlediska jejich vlastností, emocí či způsobů jednání povýtce vnímá Rosenstone, neboť vztah psané historiografie a filmu v určitém ohledu koreluje se vztahem literární předlohy a její filmové adaptace. Byť to není vlastní téma této práce, můžeme připomenout, že řada tuzemských filmů o holokaustu je adaptacemi literárních předloh, nejpočetněji zastoupených dílem Arnošta Lustiga (*Transport z ráje*, *Sousto*, *Démanty noci*, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, *Dita Saxová*, *Colette*). Film a jeho literární předloha jsou rozdílnými sémiotickými systémy, které produkují svou povahou různé obrazy. Slovní konkretizace v literatuře nebo v historiografickém textu, který je specifickým typem odborné literatury, a přímá obrazová konkretizace ve filmu, jsou odlišné druhy reprezentace, které také oddělují dva

špatná invence naproti tomu usiluje pouze o atraktivnost příběhu, dekorací či artefaktů, aniž by respektovala historický výzkum.

způsoby vidění a vnímání. V případě literatury (psané historie) jsou to obrazy, jejichž významy vzešly z grafického záznamu v příslušném jazykovém systému během aktu čtení. V případě narativního filmu jde o audiovizuální významový obraz podnícený kinematograficky s využitím nejen auditivních (např. vypravěč, subjektivní komentář), ale i jazykových znaků (např. nápisy, značky, titulky novin). Platí zde, že „slovní znak se svou nízkou ikoničností a vysokou symbolickou funkcí pracuje *pojmově* [conceptually], zatímco filmový znak se svou vysokou ikoničností a nejistou symbolickou funkcí působí přímo, smyslově, *vjemově* [perceptually]“.⁴⁷ V důsledku odlišné znakové povahy se obě média, která mají společnou narativní schopnost, rozdílně vyrovnávají jak s distancí mezi zobrazením a historickou skutečností, tak mezi svým vnímatelem, tedy čtenářem, a filmovým divákem.⁴⁸ Film, který v každém svém záběru poskytuje vizuální úplnost navýšenou zvukovou složkou, působí oproti psanému slovu silně ikonicky a prostorově. Při své vysoké ikoničnosti ale nemá takové pole působnosti, aby vzbudil tak intenzivní imaginativní aktivitu, jaká se dostavuje u vytváření mentálních obrazů při čtení knihy. Lineární čtení horizontálních řádků (vzdálené podobné pohybu filmového pásu v projektoru) podporuje postupný nárůst informací o atmosféře díla, jednání postav a jejich myšlenkách volněji než ve filmu, kde je divákově vnímání řízeno striktněji, protože jak tvrdí Brian McFarlane, autor výše uvedených myšlenek, román je lineární, zatímco film je prostorový v tom smyslu, že umožňuje v jednom pohledu na filmové plátno vyjádřit to, co by spisovateli jinak zabralo popisování na několika stranách.⁴⁹

⁴⁷ Brian McFarlane. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 27.

⁴⁸ Filmový záběr dle McFarlana totiž poskytuje, přinejmenším jako izolovaný prvek filmové struktury, vizuální úplnost emocionálně navýšenou slovní nebo hudební složkou, která je vyšší než jakékoli psané slovo, protože působí prostorově a ikonicky. Ovšem tím, že je narativní film složen z takovýchto svěbytných jednotek, existují mezi nimi mezery a také prostor pro formulaci symbolických kódů tvořících invenční vklad filmového adaptátora literatury, které jde vyjádřit pouze filmovými výrazovými prostředky. Film je vizuálně explicitnější, ale to neznámá, že je, jak tvrdil Wolfgang Iser, „bezmezerovitý“, vizuálně úplný, dokonce natolik, že nepřipouští možnost divácké imaginace. Mezery, jak doložil např. neoformalista Bordwell, se zde projevují na narativní i stylistické rovině a podněcují divákovu představivost. K polemice Iser vs. Bordwell viz Seymour Chatman. *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého 2000, s. 157–159.

⁴⁹ B. McFarlane. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*, s. 27.

V československých a českých filmech o holokaustu se tato historická událost rovněž generalizuje, zobecňuje se pomocí objektivních faktorů, jimiž jsou výrazové prostředky filmové narace, která je schopna pojmut historii holokaustu pouze na omezeném počtu simultánních nebo retrospektivních dějů, neméně tak i na omezeném, v podstatě modelovém počtu individuálních příběhů jednotlivých postav. Postavy, které spolu s mizanscénou vyplňují prostor před kamerou, většinou představují výrazně odstíněné charakterové typy, které jsou obklopeny politikou, náboženstvím, společenskými problémy nebo např. i divácky přitažlivou láskou (*Colette, Milenci v roce jedna*). Zatímco dějepisec by každé z těchto kategorií musel věnovat samostatnou kapitolu nebo alespoň odstavec, historický film ve svém fikčním světě nabízí jejich zredukovaný umělecký obraz, s Viktorem Šklovským řečeno „staženou formu“, která zhušťuje obrovské množství historických informací. Umělecké postupy při filmovém zobecňování holokaustu příběhem nejsou přirozeně schopny unést celou jeho historii, plně odhalit její příčiny, odhalit a objasnit její vztah k jiným událostem v historickém procesu. Na toto všechno filmové vyprávění v tuzemském filmu o holokaustu (a nejen v něm) nestačí, ať už používá tradičních, realisticky popisných nebo alternativních narativních způsobů. Narativní prvek tu vždy, řečeno s historikem H. Stuartem Hughesem, „postupuje na dvou úrovních: v popředí jsou velké scény a v pozadí velká anonymita všeho zbývajícího, co žije, jedná a umírá“.⁵⁰

Stereotypy historického estetismu

Historik vytváří dějiny tím, že je píše, filmař je natáčí. Teoreticky vzato stojí oba způsoby vně dějin jako reálného procesu v minulosti. Jsou konstrukcemi historického poznání, které hledá objektivní metody, jak se k tomuto procesu co nejlépe přiblížit. Žádný film ani historický text nemůže z podstaty média reprodukovat minulost tak, jak se skutečně stala. Může ji pouze rekonstruovat s různou mírou historické přiblíženosti prostřednictvím rozličné formy zpracování, která nevylučuje přítomnost estetického ani v historiografických textech, v nichž, na rozdíl od filmu, není cílem dějiny tolik činit emocionálně sdělnými, jako je *pochopit* coby spojitý a logický proces. V případě narativního filmu

⁵⁰ H. S. Hughes. *Historie jako umění a jako věda*, s. 77.

má estetická forma vlastní specifika určená vyjadřovacími hranicemi média, které se konkretizují v příslušných stylových postupech. Jejich možnosti při formulování obrazu minulosti – historické reprezentace – nejsou neomezené, protože pluralitní rozmanitost narativních filmových konstrukcí minulosti je limitována kombinačními možnostmi vztahů mezi obrazem a zvukem, jež formulují výsledný, reduktivně syntetizující audiovizuální obraz holokaustu jako nehumánní tragické události minulosti.

Narace historiografická, literární či filmová sdílí jako konstitutivní rys *zápletku*. Zápletky coby „vypravěčská konfigurace heterogenního“ (Ricoeur), kterou historik (stejně jako filmař) podle P. Veyna „vykrajuje“⁵¹ z celku historické reality, v sobě nese konstrukční pnutí mezi totalitou minulosti, která existovala, a historickou reprezentací, která existuje. Zápletky je (ne nutně) výkladovým nástrojem historika stejně jako filmaře, je to základní stylový instrument při fikčním napodobování někdejší historické pravdy. V tuzemských filmech s tematikou holokaustu je při vytváření historického smyslu reprezentovaného řadou zápletek podobná, mnohdy stereotypní, v různé míře ovlivněná společenským a politickým klimatem doby, v níž byly dané filmy natočeny. Stereotypy jsou ale také důsledkem omezené schopnosti filmového média reprezentovat historii. Představují univerzální prostředky, jak se s naší nemožností ovládnout minulost alespoň nějak vyrovnat. Jsou to převládající vzory, které se v příběhu sdružují v rozpoznatelné postavy, jednoduché zápletky nebo situace, které mohou tvořit i složitější kategorie nebo skupiny. Pro své případné nadužívání jistě mohou být pejorativně nazírány jako klišé, nedostatečně originální apod. Nicméně vyprávění ve filmech o holokaustu silně spoléhá na stereotypní rysy, aby byl jeho morální význam pro diváka okamžitě čitelný, což má dopad i na narativní reprezentaci, která je ponejvíce založena na vypravěčské linearitě, konsekventnosti, tedy po sobě jdoucí chronologii, přímé kauzalitě či explicitním determinismu.

Od tohoto typu stereotypů, jež spolu tvoří to, co v parafrázující nářečce na Jaspersův pojem nazývám *iterace historického estetismu*, se v tuzemském filmu s tematikou holokaustu odlišují stereotypy metaforických a symbolických scén, které mnohdy povahu zápletek nemají.

⁵¹ Paul Veyne. *Jak se píšou dějiny*, s. 181–182.

Vystupují z celkově konvenční stavby narace, kterou tímto ozvláštňují. Označují je jako *prominence historického estetismu*, tedy jakési ozvláštňující výčnělky či výběžky z narativní rutiny, kterou, v závislosti na různé míře umělecké invence, v rámci „historického estetismu“ regenerují a činí význam zobrazených dějinných událostí osobitější, koncentrovanější a nesporně i působivější. Současný český filozof, sociolog a historik Miloš Havelka, inspirován Rickertovými úvahami o „historických centrech“ a Cassirerovou symbolickou teorií,⁵² mluví o tzv. *symbolických centrech* v obrazu dějin: „Historická individua (události, osobnosti, jejich jednání, hodnotové vzorce chování apod.) působí tím intenzivněji, čím více jsou zobrazitelná jako ‚symbolická centra‘ a v čím větší míře se (v této podobě) mohou stát součástí určitého obrazu dějin, v němž jsou případně podporována kolaborací s jinými ‚symbolickými centry‘.“⁵³

Podobně si lze představit i stereotypy *prominencí* v tuzemských filmech o holocaustu, které se od celkového toku narace odlišují a vynikají až jakousi stylovou „výstředností“. Příkladem budiž ne zcela dobře přijatý⁵⁴ snímek slovenského režiséra Vladimíra Bahny *Námestie svätej Alžbety* ze šedesátých let, který se odehrává, podobně jako *Obchod na korze*, na malém slovenském městě v letech Slovenského státu, tzv. „farské republiky“, která za dobu své existence mezi lety 1939–1945 deportovala 57 628 slovenských židů do vyhlazovacích táborů. Holokaust přežilo pouze 800 z nich. Konvenční, melodramaticky postavený milostný příběh křesťana Igora a židovské dívky Evy je ozvláštňován symbolickým leitmotivem detailu ozubených kol hodinového mechanismu měřícího čas ve zvonici místního katolického kostela. Tvoří také prolog a epilog filmu. V prologu zvukově zesílený klapot ozubeného soukolí a dramatická hudba na flétnu umocňují úvodní titulkový citát řeckého dramatika Aischyla: „Čas, ktorý plynie, odhalí všetko.“

⁵² J. Horský. *Teorie a narace. K noetice historické vědy a teorii kulturního vývoje*, s. 49.

⁵³ Miloš Havelka. *Dějiny a smysl. Obsahy, akcenty a posuny „české otázky“ 1895–1989*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 11.

⁵⁴ Např. autoři *Dějin slovenské kinematografie* píší o *Námestie svätej Alžbety* jako o slovenské variaci na Rollandova *Petra a Lucii*, v níž režisér Bahna „nepřekryl svoji principiálně schematickou, ilustrativní poetiku, které byla vzdálená jakákoli psychologická věrohodnost či porozumění pro to, jak se vypráví filmové příběhy“. Václav Macek – Jelena Paštéková. *Dějiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997, s. 241.

V předvečer antisemitských represálií se zamilovaná dvojice u zvoni-
ce objímá a symbolická zvuková stopa klapotu hodin nabývá na inten-
zitě. S každým osudovým pootočením hodin orloje narůstá předzvěst
tragického finále, uzavřeného závěrečným záběrem, jenž zobrazuje již
jen pouhý stín klapajícího ozubeného kola, z něhož po úplném zatmě-
ní obrazu přetrvává jenom samotný zvuk strojového mechanismu. Dal-
ším z příkladů mohou sloužit stylová řešení, která se obdobně pokusila
zobrazení smrti jako historického zla holokaustu vměstnat do malého
piktoriálního a zvukového prostoru tak, aby posílila emocionální účast
diváka k oběti, aby mu evokovala přímý dojem tělesné blízkosti k ní
a současně se vyhnula „doslovné“ naturalistické popisnosti. Např. ve
filmu ...*nebo být zabit* početná skupina vězňů v pruhovaných mun-
dúrech za doprovodu nediegetické židovské písně vchází do tmavého
vchodu opevnění s obligátním nápisem „Arbeit macht frei“. Jakmile
tmavá díra vstupu pohltí posledního z vězňů, obraz vyšisovaný do běla
symbolizuje jejich smrt, zcela v souladu s jedním z možných symbo-
lických výkladů této barvy. Podobně je tomu v závěru filmu *Protektor*
(2009), kde židovka Hana (Jana Plodková) stojí proti davu pochodující-
címu do transportu, pomalu odstupuje od kamery, její tvář ztrácí kon-
tury a nakonec celá její bytost splývá s pochodující masou, která rovněž
postupně ztrácí pevné obrysy, až je ve finále zredukována na šedobílé
skvrny zastupující nebytí, smrt.

Prominence se svou ozvláštňující funkcí vydělují z celkového toku tra-
diční narace, odlišují od stereotypů *iterací*, se kterými společně kon-
stituují *historický estetismus*. Ozvláštnění je v klasickém pojetí ruského
formalismu dosahováno tím, že se „slovo nebo událost považuje za ne-
zvyklou, čímž se staví proti navyklému automatismu vnímání a vyvolá-
vá obnovenou estetickou odezvu“.⁵⁵ Přichází s ním deautomatizované,⁵⁶

⁵⁵ Vincent B. Leitch. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W. W. Norton Company, 2001, s. 1070.

⁵⁶ Šklovského ozvláštnění bylo srovnáváno s Brechtovým „zcizovacím efektem“ nebo Derridovým konceptem „différance“, kde má tento francouzský výraz dvojí vý-
znam, znamená jak „odlišovat se“, tak i „odkládat“. Se Šklovského ozvláštněním, které
přitahuje pozornost k používání běžného jazyka, má společné to, že mění jeho vnímání.
L. Crawford uvedl, že u ruského formalisty je ozvláštnění a jeho vnímání v literárním
systému podobné natahování mechanických hodin (zavedení energie do fyzického
systému) a podobně jako u Derridy „vychází“ z rozdílu, změny, hodnoty, pohybu, pří-
tomnosti. Použití techniky ozvláštnění rovněž mění vnímání pojmu (odkládá) a nutí

mnohdy nenarativní zpomalení, spojené nejen s uvědomováním si uměleckých postupů, které toto ozvláštnění stylově způsobují, ale i s větší mírou recepční obtížnosti, protože metoda ozvláštnění je podle Šklovského také metodou znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání.⁵⁷ Ta díky metaforickému a symbolickému charakteru platí i pro „prominence“ historického estetismu, kterými je překonáván úzus konvenčního historického popisu. Invenčnost, s jakou tak činí, by mohla posloužit jako komparativní měřítko jejich estetické kvality vzhledem ke zobecňující schopnosti reprezentovat minulost. To ovšem není, jak bylo řečeno, cílem této práce, která nesleduje míru filmařské originality, nýbrž funkci stylové výstavby v konstrukci historického obrazu.

člověka o něm přemýšlet často v různých a složitějších významech (odlišuje). Ať už je to Šklovského radikální formalistické odlišení literatury od života nebo obnovení prázdného, automatizovaného opakování estetickou vnímavostí. Lawrence Crawford – Viktor Šklovskij. „Différance in Defamiliarization“. *Comparative Literature*. 1984, č. 3, s. 209–219.

⁵⁷ V. Šklovský píše, že cílem umění je dát pocítování věcí jako faktů vidění, a nikoli poznání, že postupem umění je postup „ozvláštnění“, který vyvádí věci z automatismu vnímání a postup stažené formy zvětšující těžkost a délku vnímání, když proces vnímání je v umění sám sobě účelem a musí být prodlužovaný: „umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je udělané, není v umění důležité“. Viktor Šklovskij. „Umenie ako postup“. In: Mikuláš Bakoš (ed.). *Teória literatúry. Výbor z „formálnej metódy“*. Trnava: Fr. Urbánek a spol., 1941, s. 53.

KAPITOLA 3.

Iterace historického estetismu

Filozof a logik Georg Henrik von Wright ve své analýze vysvětlování v historii a společenských vědách rozlišuje mezi interpretací (respektive rozuměním) na jedné straně a vysvětlováním na straně druhé, protože rozumění je nezbytným předpokladem každého vysvětlování, je to vztah mezi *explanandum* (předmětem vysvětlení – účinkem) a *explanans* (kauzálně nutnými stavy nebo událostmi, které jsou nutné pro existenci, respektive vznik explanand – jejich příčiny).¹ V českém a československém filmu je holokaust jako *explanandum*, tedy předmět historického vysvětlování na estetické úrovni, určeno svými příběhovými *explanans* (kauzálními antecedenty), u nichž lze pozorovat, být v různé intenzitě, zjevnou přítomnost stereotypů, podle Waltera Lippmanna „obrazů v našich hlavách“, ² zjednodušených³ narativních konstrukcí a schematických

¹ Georg Henrik von Wright. *Vysvětlování a rozumění*. Praha: Filosofia, 2013, s. 180.

² Walter Lippmann. „The World Outside and the Picture in Our Heads“. In: *Public Opinion [online]*. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://wps.pearsoncustom.com/wps/media/objects/2429/2487430/pdfs/lippmann.pdf>.

³ G. Burton a J. Jiráček charakterizují mediální stereotypy (součinné mnohdy s postavami jako typy a archetypy) ve čtyřech rovinách. První je *proces uspořádání*, kde stereotypy formují podobu reality do snadno pochopitelné podoby a tím silně ovlivňují primární vztah vnímatele ke světu a společnosti. Druhou rovinou jsou stereotypy jako metonymické *zkratky*, které vedou co nejkratší a nejrychlejší cestou k sdělovanému významu. Třetí podobu stereotypů tvoří *způsob odkazování ke „světu“*, což znamená, že stereotypy jakožto určité sociální konstrukce jsou dále sdíleny a předávány. Poslední vrstvu stereotypů tvoří *vyjádření „našich“ hodnot a postojů*, kde stereotypy nabývají

hledisek. Jejich prostřednictvím je někdejší komplexnost historické reality divákovi předváděna ve srozumitelných a zjednodušených významech v tradičním prostředí lágrové ikonografie a příslušných zápletkách. Tyto stereotypy založené na častém opakování či akcentování nějakého rysu, vlastnosti nebo motivu lze kategorizovat v rozmezí dvou základních okruhů, které v tuzemském filmu o holokaustu vymezují i hrubý obrys jeho dějin. Prvním je *pohled na pachatele holokaustu* (popř. jejich kolaboranty) určený kostýmní složkou, fyziognomií a vzorci chování. Druhým je *pohled na oběti holokaustu* určený stejnými atributy a provázený upozaďováním židovského etnika nezřídka v souvztažnosti s křesťanstvím. Tento okruh stereotypizace je dán „zvenčí“ ideologickými důvody komunisty řízené socialistické společnosti z let 1948–1989, která neměla zájem o přítomnost židů v kinematografii. Zbýlé okruhy stereotypizace jsou „vnitřní“, vyplývají z konvencí narativní filmové reprezentace. Úzce souvisejí s uměleckým předvedením nacistického zla a neznamenají, že stereotypy jsou historickou nepravdou. Nepopírají, že toto zlo existovalo, ale tím, že usilují o jeho přepjaté, efektní vyjádření se silným emocionálním dopadem, mnohdy odsunují stranou podstatné otázky, např. „čím a jak byl holokaust historicky a politicky umožněn, jaké byrokratické mechanismy jej udržovaly v chodu, jaká byla „dělba práce“ v činnosti infrastruktur nacistických vyhlazovacích institucí, integrujících abnormální chování pachatelů a byrokratický aparát v jeden, často obtížně rozluštitelný celek“.⁴

Pachatelé holokaustu

Ve filmu Karla Kachyňi *Práce* zažije jeho hlavní hrdina, chlapec František Bureš (Michal Koblic), o jehož případném židovském původu můžeme jen spekulovat, pobyt v blíže nespecifikovaném koncentračním táboře, odkud je v úvodu vysobožen Rudou armádou. Dříve než se jej ujme sovětský voják, chlapec odejde z pohozené nacistické brigádýrky,

společenské platnosti, jsou akceptovány v rámci názorového přesvědčení nějaké skupiny, která k němu může dospět na základě již existujících stereotypů, které vytvoření jejich vlastního stereotypu předcházely. Graeme Burton – Jan Jiráček. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal, 2001, s. 189–190.

⁴ Zdeněk Hudec. „Estetický historismus: Historické poznání holokaustu ve filmu“. *Illuminace*. 2004, č. 1, s. 37.

kteřá synekdochicky zastupuje nepřítomnost nacistů v táboře, odznaky orlice a lebky s hnáty. Na svých sběratelských úlovcích poměrně dlouho lpí, nedává je z ruky, až mu je víceméně proti jeho vůli odejme velitel českých vojáků, který je s výrokem „Fuji!“ zahodí a podřízeným přikáže, aby před chlapcem o koncentráku nemluvili, nějak jej zaměstnali, aby „neměl čas vzpomínat“.

Scéna mj. reprezentuje vizuální sílu nacistické ikonografie, která je plná „magických“ odznaků moci a tím i přitažlivá pro filmové tvůrce, vzpomeňme např. na blyštivost svastik ve Fassbinderově *Lili Marleen* (1980), Spielbergových *Dobyvatelích ztracené archy* (Raiders of Lost Ark, 1981), Verhoevenově *Černé knize* (Zwartboek, 2006) nebo na samurajskou přílbu Dartha Vadera v Lucasových *Hvězdných válkách* (Stars Wars), stylizovanou podle nacistického výstrojního vzoru. Zvláště černá uniforma SS představuje ve filmech o holokaustu kostýmní metaforu zla, stereotypizovanou součástí uniformovaného fetišismu, který má tendenci dodávat historické zakotvenosti nacismu v německých dějinách konvenční smysl a poutat pozornost diváků povětšinou k sadistickým mučitelům a takto upozadovat jiné, např. byrokraticky činné osoby v rozsáhlé soustavě koncentračních a vyhlazovacích táborů. Jean-Pierre Geuens k tomu uvádí: „Plnost historických faktů se hroutí do nemnoha ikonických scén: vycíděné holínky, lebka s hnáty na černé čepici, bezvadně padnoucí vojenská uniforma, kožené kabáty gestapáků, chladný blondatý důstojník SS, Heil Hitler, cvakající podpatky, hořící knihy, ‚sláva Třetí říše‘ a klasická hudba, kterou dozorci vítají deportované.⁵ V těchto problematických obrazech jsou nacisté prezentováni téměř vždy tak, jak mají být pokaždé viděni: chladní, dokonalí, výkonní, jako jakási podmaňující síla, operující ve světě, jehož historie je předurčena.“⁶

V české kinematografii tuto charakterizaci ilustruje řada filmů, zejména realizovaných po roce 1989. Např. film *V tichu*, který je, jak bylo kriticky konstatováno, „degradován ideou zobrazit nacistické pohlaváry jako hororové zrůdy – nikoli jako lidi, které zvrácená ideologie dovedla

⁵ Podle R. Preisnera je nacistická „humanizace“ člověka prací (Arbeit macht frei) nejdokonalejším filozofickým, historickým a logickým zdůvodněním vyhlazovacích metod koncentračních táborů. Rio Preisner. *Česká existence*. Praha: Rozmluvy, 1992, s. 60.

⁶ Jean Pierre Geuens. „Pornography and the Holocaust: The Last Transgression“. *Film Criticism*. 20 /1–2/, Fal–Winter 1995–1996, s. 119.

k šíleným činům“,⁷ nebo snímek *Colette*, kde po příjezdu transportu do Osvětimi zaznívá z gramofonu klasická hudba, v „kašírovaných kulisách se neustále ‚derou‘ do popředí hromady mrtvol a komíny nepřetržitě chrlí černočerný dým“⁸ a kde nonšalantní esesák pošle matku hlavy hrdinky do plynu, přičemž pochválí její němčinu a cituje z Goetheho básně. Akcent v těchto scénách je vedle ukázkově nordického vzhledu pachatelů holokaustu⁹ kladen na vizuální působení nacistických uniform, které svou hroživou sílu vyjevují například ve *Smrti krásných srnců*, kde zaskočí Lea Poppera (Karel Heřmánek) při záboru jeho rybníku, nebo v *Kukačce v temném lese*. Černá esesácká uniforma velitele koncentračního tábora Kukucka (Oleg Tabakov) dominuje ve vyšisovaných záběrech u baltského pobřeží, její démoničnost zesiluje i hudební složka ve scéně, kdy si do dětského domova přijíždí pro Emilku.¹⁰ Celkově je latentně pedomofilní postava zatížena celou škálou stereotypních znaků, stejně jako rodinné prostředí, které kromě postižené, fanatické manželky dotváří vlčice s wagnerovským jménem Senta. Sám Kukuck je zobrazen jako muž trpící komplexem méněcennosti ze svého komického příjmení. Podobně jako vrchní velitel gestapa (Hannjo Hasse) v Krejčíkové *Vyšším principu* je navenek laskavý a empatický, v zaměstnání naopak citově tvrdý a katansky nemilosrdný.

Šedesátá léta mají v kontextu československé kinematografie s tematikou holokaustu svůj význam i v tom, že se pokoušejí vyhnout stereotypnímu portrétování pachatelů holokaustu, což je patrné u filmů Jana Němce, Zbyňka Brynychy, Petera Solana, Juraje Herze nebo Antonína

⁷ Marek Koutesh. „*V tichu, ladění bez koncertu*“ [online]. Movie Screen. 16. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.moviescreen.cz/filmove-recenze/v-tichu/>

⁸ Milan Cyroň. „Příliš upovídané ticho“ [online]. 25fps. 30. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2014/prilis-upovidane-ticho/>.

⁹ Převážně mužských, ale i ženských, viz „plavovlasé esesácké bestie“ v *Zastihla mě noc* nebo *Poslední cyklista* v hereckém podání Sylvie Turbové a Renaty Drösslerové.

¹⁰ V technickém scénáři *Kukačky v temném lese* Kukuckova uniformovaná hrozivost vyznívá mnohem neutrálněji, spíše v intenci Arendtové „banality zla“: „69-PC. Ten, kdo se teď dívá na obě děti ze zadního sedadla černého vozu, je celý v černém v uniformě s umrlčími hnáty. Ale žádný hroživý zjev, spíš pomenší upocený mužík, mnohem menší, než obvykle SS bývají. Je mu pěkně horko, vystoupí z auta a sedá si hned vedle obtlouklého Němce v brýlích do první řady“. *Kukačka v temném lese [technický scénář]*. 4. dramaturgicko-výrobní skupina. Praha: Filmové studio Barrandov, listopad 1983. s. 27.

Moskalyka. Jiří Adamíra ztvárňující v televizní *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* esesáka Bedřicha Brenského, který má za úkol finančně obelstít movitou židovskou komunitu a dovést ji k smrti, odpovídá předobrazu z Lustigovy novely: navenek kultivovaný, chladný, inteligentní, nevypočitatelný, manipulativní, úskočný. V jeho osobě se „místo popisu koncentračnických hrůz odhaluje sadismus s gentlemanskou tvář“.¹¹ Šířeji se s takto pojatou postavou lze setkat zejména ve filmech poukazujících na nacistický teror v poměrně často uplatňovaném kontextu kulturního selhání německého národa. Jedná se např. o snímky *Noční host*, *Smrt si říká Engelchen* (kde je kultivovaný německý důstojník čtoucí Mannovy *Buddenbrookovy* zastřelen partyzánem Pavlem /Jan Kačer/, který zjistí, že kniha původně patřila židovi Arminu Weissovi), *Schůzka se stíny* nebo *Klíč*. Toto drama z počátku normalizace se nevztahuje k holokaustu, nýbrž k represáliím, které gestapo páchalo na českém obyvatelstvu. Jejich vizuální předvedení je v ironickém kontrastu s ne-diegetickou hudební dramaturgií Štěpána Luckého, zastoupenou Beethovenovými a Wagnerovými kompozicemi. Vyznavačem těchto skladeb je i chladnokrevný velitel gestapa (Wilhelm Koch-Hooge), ve volném čase zručný klavírista, který má ve své knihovně hned vedle Beethovenovy busty a spisů Goetheho vystavenou i urnu odbojáře, kterého vlastníma rukama sprovodil ze světa. V jeho postavě estéta-vraha slučujícího kulturní vyspělost s barbarskostí tvůrci filmu symbolicky diagnostikují kolaps německého osvícenského humanistického projektu, který je podtržen i scénou gestapákovy tklivé klavírní hry, jíž se stroje opakovostí proznívá svist gilotiny a zvuk popravčích výstřelů.

Peter Solan ve filmu *Boxer a smrt* nezobrazil velitele koncentračního tábora Kraftha (Manfred Krug) jako po krvi dychtící monstrum, nýbrž jako sportovce, jehož absolutní moc nad vězni je projektována do pravidel fair-play, která nacističtí porušuje. V dobovém kinematografickém kontextu jej to „polidšťovalo“ natolik, že si film vysloužil schvalovací výhradu ke „shovívavému postoji k fašismu“.¹² Jan Němec spolu

¹¹ J. Vyskočilová. „Televize sváteční i všední“. *Práce*. 1965, č. 248.

¹² Peter Solan na stanovisko schvalovacích orgánů později reagoval, že nikoli demonizace, ale naopak polidštění je podmínkou pro obnažování nelidskosti. Martin Kaňuch. „Podoby zvířata, stopy lidskosti“. Textová příloha DVD *Boxer a smrt*. Bratislava: Slovenský filmový ústav – SME 2008, s. 13.

s kostýmní výtvarnicí Ester Krumbachovou¹³ v *Démantech noci* odmítl konvenční koncentračnickou ikonografii jak na straně pachatelů, tak i obětí holokaustu. Jeho chlapci nemají pruhované vězeňské mundúry, ale „spíš hadry jakoby vyrostlé z antické tragédie, nosí oděv, který dá vyvstat tělesným obrysům“.¹⁴ Zobrazování nacistů zcela potlačil náhradou za tragikomickou scénu s německými staříky z domobrany (Volkssturm), která mísí „ubohost a krutost, absurditu se strašlivou logikou“.¹⁵ Motivací k tomuto kroku bylo Němcovo rozhodnutí, že v „*Démantech*“ nebudou nacistické uniformy, že se důsledně vzdáme všech vizuálních, ne-li reklamních atributů. Vážím si třeba Agnieszky Hollandové, ale její film *Evropa, Evropa*, to je právě reklama na mundúry, na vizuální sílu těch darebáků. Na takové filmy se nemůžu dívat“.¹⁶

Zbyněk Brynych v *Transportu z ráje* narušil stereotyp ryze jedno-rozměrného zobrazování nacistických důstojníků a vojáků jejich vyšší významovou strukturací a psychologizací. Představuje zde trojí typologii pachatelů holokaustu v postavách Knechta (Jindřich Narenta), Herze (Ilja Prachař) a Bindeho (Jiří Vřšťala). Služebně nejvýše postavený Knecht, který přijíždí do ghetta na inspekci, je „elegantní“ vrah od psacího stolu, Lustig ho charakterizoval jako „symbiózu všech nacistických paladinů: Hitlera, Goebbelse, Himmlera, von Neuratha, Globka

¹³ „Vklad Krumbachové se neomezoval na návrhy kostýmů, jak napovídají filmové databáze. Zasahovala také do dramaturgie a zpočátku realističtější koncipovaný příběh nasměrovala k existenciální výpovědi o lidském údělu. Sám Němec později připustil, že bez ní by *Démanty* byly úplně jiný film.“ Martin Šrajcr. „Lhostejnost odpustit nedovedu – Ester Krumbachová“ [online]. Filmový přehled.cz. 7. 5. 2020 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/lhostejnost-odpustit-nedovedu-ester-krumbachova>.

¹⁴ Jiří Cieslar. „Když si film o něco začne říkat. Rozhovor s Janem Němcem“. *Film a doba*. 2000, č. 2, s. 84.

¹⁵ Jaroslav Boček. „Démanty noci“. *Kulturní tvorba*. 1. 10. 1964, č. 40, s. 12. Sovětský filmový kritik Kapralov uvedl: „Volkšturmáci s puškami: potom tanec živých mrtvol, živočišné vychutnávání tepla, sytého jídla, dobrého pití. Tančit doopravdy tyto poloviční mrtvoly už nemohou, motají se, mávají rukama. Točí se kolem stolů. Pak se dají do zpěvu. Ani hlas už jim neslouží, přesto ale cosi sípají, vyluzují jakési skřeky, mlaskají bezzubými ústy. Hodující kreatury – to je úděsný obraz fašismu, jeden z jeho psychologických aspektů. Je to do jisté míry nové, umělecké osvětlení známého životního materiálu.“ Georgij Kapralov. „Co zůstává. Poznámky o československých filmech“. *Film a doba*. 1965, č. 4, s. 212.

¹⁶ J. Cieslar. „Když si film o něco začne říkat. Rozhovor s Janem Němcem“. *Film a doba*, s. 84.

a dalších“.¹⁷ Představuje prototyp eichmannovského kariérního úředníka. S ním kontrastuje Herz, násilný představitel nacistického vojenství, systematick špinavé práce. Brynych obsadil do této role Ilju Prachaře, herce s „výrazně slovanskou vizáží“,¹⁸ což posloužilo jako subverzivní kontrast k nacistické rasové doktríně.¹⁹ Poslední z nich, služebně nejníže postavený řidič Binde (Jiří Vršála), představitel „humanity s rezervou“,²⁰ je chladný, ambivalentní člověk, který – zřejmě již znechucen likvidační praxí, na níž se musí každodenně podílet – poskytne milosrdenství ženě, poprosivší jej o smrt, aby předešla mučení.

Zobrazení pachatele holokaustu jako masového vraha od „psacího stolu“ není pro filmaře pro svou „všednost“ tolik atraktivní jako personifikované zlo v postavě esesáka v černé uniformě, se zasunutým bičem v nablýskaných holínkách a s vlčákem cenícím zuby po boku. Není také mnoho tuzemských filmů s touto tematikou, které by na genocidním chování pachatelů holokaustu ukazovaly, jak u nich prvek svědomí a mravní odpovědnosti byl zaměněn za povinnost, za technický aspekt jejich konání. To je obecně ve filmech o holokaustu, nejen domácích, málokdy ukázáno, protože se více zabírají finalitou násilných skutků vykonavatelů holokaustu než motivacemi a okolnostmi, jež jim umožnily zločin konat. Nepřiliší také zohledňují, že zločinci holokaustu nepociťovali jen zvrácené potěšení, ale podobně jako Brynychův Binde i určité výhrady a znepokojení.²¹

¹⁷ V. Kuška. „Mnohem více než svědectví. Rozhovor se spisovatelem Arnoštem Lustigem“. *Kino*. 1963, č. 5, s. 9.

¹⁸ V. A. Šefraná. *Dvoji tvář holokaustu ve filmech Romeo, Julie a tma a Transport z ráje*, s. 35.

¹⁹ Ilja Prachař v rozhovoru s M. Kučerou: „Sešli jsme se na Hlavovce, kde Brynych seděl s kameramanem Čuříkem – oni byli filmem úplně rozdychtění – a hned se mě ptali, jestli přijmu roli toho esesáka. A já jim říkám, chlapci, prosím vás, vždyť já jsem slovanský typ, nevím, zda si to vůbec uvědomujete. Tuhle figuru nemohu přece dělat! Oni na to hned – na toho zlého tady máme Vršálu! My jsme tedy byli dvojka. A jak si to tedy představujete? Ptám se jich. No, Slovana, když navléknete do té esesácké uniformy, to bude kontrast.“ M. Kučera. „Rozhovor s hercem Iljou Prachařem“. In: Tamtéž, s. 31.

²⁰ S. Přádná – Z. Škapová J. Cieslar. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, s. 282. A. J. Liehm Vršálův herecký výkon označil za „studii chladného zla, jež má nakonec toliko účtu k charakteru a pohrdá příslušující zbabělostí“. A. J. Liehm. (bez názvu). *Literární noviny*, 20. 2. 1965, č. 8, s. 9.

²¹ Psycholog R. J. Lifton v uznávané studii o lékařích v Osvětimi předkládá čtyři koncepce, které vedly ke vzniku jejich genocidních osobností: 1. *psychickou otupělost*,

Výjimečnost holokaustu jako do té doby neznámého zločinu, který pro rozsah plánovaného a racionálně řízeného masového vraždění neměl obdoby i tím, že složitě provázel chování pachatelů s byrokratickým aparátem v jeden celek, se pokusili objasnit mnozí autoři. Historik Raul Hilberg ve *Zničení evropských židů* ukázal, jak byl zločin holokaustu koordinován oblastí byrokratických služeb, které sice neurčovaly destruktivní cíle nacistů, ale usnadnily jejich dosažení tím, že poskytly dostatečně instrumentální zázemí naprosté absenci svědomí, která převážila nad morálními ohledy. Sociolog Zygmunt Bauman v knize *Modernita a holokaust* (Modernity and Holocaust, 1989) ozřejmil, že holokaust byl jako „kategoriální vražda“, kde židé byli zařazeni do kategorie lidí určených k likvidaci, umožněn běžnými byrokratickými atributy moderní společnosti. S lidmi se zacházelo jako s čísly a údaji, veškeré lidské vazby byly potlačeny na úroveň byrokratických úkonů. To nacistům umožnilo zahájit a postupně zefektivnit vyhlazování židů spojené s autoritativní silou a vírou v absolutní poslušnost autoritativní síly.²²

K byrokratickému racionalismu pachatelů nacistické represe se v tuzemské narativní kinematografii vztahuje nemnoho filmů. Zmíněný propagandistický *Klíč* režiséra Vladimíra Čecha byl realizován k 50. výročí založení KSČ na počest komunistického politika, funkcionáře a hrdiny protifašistického odboje Jana Ziky (1902–1942). Film, který – příznačně pro dobu, kdy byl natočen – vytěšňuje židovské utrpení martyrologií komunistického odboje, dodnes představuje jedno z nejbrutálnějších zobrazení nacistické represe v Protektorátu Čechy a Morava. Snímek

vyznačující se ztrátou smyslu pro „realitu“ a vedoucí k potlačení pocitu viny. 2. *zdvojení osobnosti* (doubling), rozdělení ego na dvě části – genocidní a předgenocidní, kde jedna část jedná, jako by byla celkem. „Genocidní ego“ nacistických lékařů v Osvětimi jim tak umožňovalo, aby byli jak dobrými otci a manžely, tak i zabijáky. 3. *princip inverze*, spjatý s tím, co Lifton nazývá „healing-killing conflict“, konflikt mezi svědomím a ideologií, který vybízí k „léčebné vraždě“, pasuje lékaře do rolí jakýchsi profesionálních vrahů, rasových očišťovatelů. 4. *amoralní racionalitu*, která potlačuje veškeré subjektivní aspekty etického rázu na úkor citově neutrální „profesionální expertízy“. Robert Jay Lifton. *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*. New York, 1986.

²² „Jakmile jsou lidé coby předměty byrokratického plnění úkolů prakticky dehumanizováni, a tedy škrtnuty jako potencionální subjekty morálních požadavků, je na ně pohlíženo s etickou lhostejností, která se, pokud jejich odpor či nedostatek spolupráce zpomaluje hladký průběh byrokratické rutiny, záhy mění v nesouhlas a odsudek.“ Zygmunt Bauman. *Modernita a holokaust*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003, s. 156.

adoruje výhradně činnost Zikovy ilegální komunistické skupiny, která je zobrazena jako mnohem čestnější než intrikánský exilový londýnský odboj, jemuž je na vrub přičtena zrada ze španělské občanské války i zodpovědnost za krvavé důsledky atentátu na Heydricha. Sám Zika (František Vicens) je podle stranického stereotypu podán jako člověk věrný komunismu a lidu, který se v retrospektivách vrací ke své rodině prodlévající v bezpečí Sovětského svazu, k Leninovi a jeho mauzoleu na Rudém náměstí v Moskvě. Mnohem významnější než tato propagandistická rovina je zde vyjádření byrokratismu nacistické represe, byť stále ideologicky motivované. To je spojeno s naturalistickým prováděním poprav gilotinou v tzv. „pankrácké sekyrárně“, které je však v rozporu s historickou skutečností, protože tento druh popravování byl v pankrácké věznici zaveden až rok po Zikově úmrtí. Režisér Čech se při zobrazení chodu tohoto institutu smrti s „perfektní technikou“, jak ve filmu říká postava K. H. Franka (Richard Záhorský), efektně zaměřuje na jeho ritualizovaný řád,²³ spočívající v opakující se mechaničnosti vraždění, důsledné organizaci smrti. Tato, adornoovsky řečeno, „instrumentální racionalita“ spočívá v apatickém přechzení stručné floskule rozsudku, vykonání popravy s dopadem gilotiny oddělující hlavu od těla, krátkou sprchou kata a odjezdu vozíku s tělem do rakvárny. Když je popravován pan Preisler (Oldřich Velen), u něhož se Zika skrýval, statečně podstoupí exekuci se zpěvem *Internacionály* na rtech, který převezme hřímající mužský sbor, za jehož doprovodu rudá krev popraveného komunistického mučedníka odtéká do kanálu, což je umocňováno symbolickou rapidmontáží se záběry opakovaných dopadů gilotiny, sprchové hlavice a nástěnných hodin, které v rozsahu několika málo minut ukazují výkonnou efektivitu celého popravčího provozu v sekyrárně a upomínají na mechaničnost vyvražďování v plynových komorách nacistických „továren na smrt“.

Na byrokratický rozměr nacismu, ovšem bez většího ideologického zatížení politikou komunistické strany, odkazuje i filmový debut Dušana Kleina *Místenka bez návratu*, který natočil za režijní spolupráce

²³ Popravy gilotinou probíhaly výhradně v Pankrácké věznici v úterý a čtvrtek a z hlediska řádu měly stejný instrumentální mechanismus. Viz Marek Mahdal „Pankrácká sekyrárna“ [online]. Spořilovské noviny. 30. 11. 2004 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://www.sporilov.info/view.php?cisloclanku=2004113001>.

Miroslava Soboty. Postarší hrdinka, osaměle žijící Marie Vlácilová (Jiřina Šejbalová), je československými úřady jednoho dne vyzvána, aby jela svědčit do Německa v procesu s válečným zločincem, velitelem koncentračního tábora, v němž za války pracovala. Za tímto účelem podstupuje byrokratický kolotoč lékařských a úředních vyšetření nutných pro vycestování z republiky, které ji pamětově vrací do minulosti. Znovu také prochází někdejší administrativním systémem zvěcnění, přidělených čísel, kartoték s vypravenými transporty, kde bílé karty patří přeživším obětem a červené zahynuvším. Celá současná úřední mašinerie s „numerickým terorem“ vyvolává v paní Vlácilové vzpomínky na nacistickou byrokratickou proceduru při odebrání její dcery na převýchovu do Německa. Ve scéně fotografování na pas si nelibě povšimne, že se s ní „kvůli evidenci“ zachází navlas stejně jako při fotografování zločinců, což fotograf, který takovou podobnost shledává nepatřičnou, zdůvodňuje tím, že „přece domy mají také čísla“.

Ve významovém kontextu byrokratického zvěcnění člověka se pohybuje i kontroverzní teze Hannah Arendtové o „banalitě zla“, kterou vyvodila jako přihlížející jeruzalémskému procesu s Adolfem Eichmannem. Podle Arendtové nebyl Eichmann žádným perverzním sadistou, mnohem spíše naplňoval charakteristiky weberovského „fachidiota“, výkonného funkcionáře, kterému údajně nikdy nedocházelo, co ve skutečnosti páchá. Přestože se u něj projevovala fatální bariéra v přístupu k vlastní identitě, ztráta imaginace a celková nepřítomnost myšlení, nebyl hloupý. Z absence těchto mentálních dispozic, z jeho „úděsné normalnosti“, která je horší než „všechny brutality dohromady“, Arendtová vyvodila svou tezi o „banálním zlu“, které podle ní dokáže způsobit „větší zkázu než všechny instinkty ke zlu dohromady“.²⁴

²⁴ Hannah Arendtová. *Eichmann v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla*. Praha: Mladá fronta, 1995, s. 367. Pojetí banálního zla nebylo přijato bez výhrad, setkalo se i s výrazným odporem, který je i zohledněn ve filmu Margarethe von Trottové *Hannah Arendt* (2012). Jean Améry po svých prožitcích v Osvětimi míní, že Arendtová svou tezí o banalitě zla nejenom neobnažuje kořeny skutečného zla, kterému byli vězni v tomto táboře vystaveni, ale že ho falzifikuje jako intelektuální konstrukt někoho, kdo Eichmanna, tohoto „nepřítele člověka“ znal jen z řečí a viděl jen ve skleněné kleci“. Jean Améry. *Bez viny a bez trestu. Pokus o sdělení nesdělitelného*. Praha: Mladá fronta, 1999, s. 43. Americký filozof Louis Harap míní, že Arendtové pojetí banálního zla, pokud přímo nezastírá, pak rozhodně zpochybňuje schopnost člověka rozlišovat mezi dobrem a zlem, protože není dostatečně jasné, zda autorka myslí banálnost člověka, který zlo koná, nebo ba-

V československé kinematografii atributy totalitární mentality, jak ji nastínila Arendtová, naplňuje postava Karla Kopfrkingla (Rudolf Hrušínský) ve filmu Juraje Herze *Spalovač mrtvol* (1968), který představuje „expresionistický průzkum nacismu a pohled do jedné mysli, která se dokáže smířit s hrůzou koncentračních táborů a krematorií“.²⁵ Kopfrkingl se vymyká z dosavadní galerie přísluhovačů a pachatelů holokaustu, jako je např. chamtivý holič a vyděrač Florik (Július Vašek) z filmu *Námestie svätej Alžbety*, který zavraždí bohatého žida Holdera (Martin Hollý st.) i jeho mladou křesťanskou manželku, aby z holokaustu profitoval, nebo úskočný Čevora z *Krve zmizelého*, který před válkou pracoval jako číšník, okrádal židy a později se vydával za oběť holokaustu. Nacismem svedený Kopfrkingl také představuje opozici k stereotypním, psychopatologickým portrétům nacistických tvůrců zla. Herz odkrývá „přirozený svět“ Kopfrkinglova genocidního chování podobně jako Arendtová u Eichmanna – nepoměrem mezi směšnou průměrností člověka, který páchá zlo, aniž by si to morálně uvědomoval. Kopfrkingl je posedlý smrtí, pořad o ní mluví a vidí ji za vším. Je mu oporou jeho průměrného života. V tomto ohledu postava odpovídá charakteristice nekrofilní osobnosti, jak ji, nikoli ve smyslu sexuální aberace, nýbrž nelásky k životu, oddanosti smrti, zániku a rozkladu, rozpoznal Erich Fromm u Hitlera či právě byrokratického Eichmanna.²⁶ Stejně

nálnost jeho činu. „Bylo zlo, které spáchal Eichmann, banální proto, že on sám byl obyčejným člověkem? Jak se liší banální zlo od zla, které banální není – identitou toho, kdo ho páchá? Arendtové výroky je nejasný, pokud není zavádějící. Ať už mínila cokoli, zlo nikdy není banální: s jeho prožíváním se pojí příliš mnoho lidského utrpení a s jeho pácháním zase příliš mnoho bezcitnosti, zkaženosti či zloby, aby tato charakteristika byla oprávněná.“ Citováno in: Waller R. Newell. „Arendtovej Eichmann v Jeruzaleme“. *Kritika a kontext*. 1996, č. 1, s. 47.

²⁵ „Spalovač mrtvol v tisku americkém“. *ČsKZT*. 1969, č. 11, s. 44.

²⁶ „Nekrofilní jsou takoví lidé, kteří rádi mluví o nemocech, pohřbech, o smrti. Když mluví o smrti, doslova ožívou. [...] Nekrofilové žijí v minulosti, nikdy v budoucnosti. Jejich city jsou svou podstatou sentimentální, to znamená, že v sobě hýčkají vzpomínku na city, jež měli včera, anebo o nichž věří, že je měli. Jsou chladní, odměření, oddaní stoupenci zákona a pořádku. Jsou pravým opakem hodnot, které spojujeme s normálním životem: nevzrušuje je a neuspokojuje je život, ale smrt. [...] Silně nekrofilní osobnost je možno často poznat podle jejího vzezření a gest. Je chladná, její kůže vypadá mrtvá a ve tváři má výraz, jako by cítila nějaký zápach. (Tento výraz lze jasně pozorovat na tváři Hitlerově). Je pořádná, něčím posedlá, pedantská. Tento aspekt nekrofilní osobnosti byl demonstrován světu v podobě Eichmanna. Eichmann byl pří-

jako pro tohoto „plánovače holokaustu“, tak i pro Kopfrkingla je pracovní subordinace jedinou náplní a smyslem života. V jedné scéně filmu Kopfrkingl žádá rámaře Holého, aby mu do nějaké vkusné pasparty zarámoval *Zákon o pohřbívání ohněm*. Tento zákon 464/1921 Sb. ze 7. prosince 1921, na němž se usneslo Národní shromáždění republiky Československé, následně podepsal T. G. Masaryk s Edvardem Benešem a Bohuslavem Vrbenským.²⁷

Kopfrkingl tento zákon naplňuje s eichmannovskou důkladností člověka podřizujícího svou existenci plnění služebních povinností, člověka totálně instrumentálního, poslušného smyslu pro pořádek a disciplínu, s nimiž nedílně řídí jak provoz krematoria, tak i „jízdní řád“ života a smrti své rodiny.

Stejně jako u Eichmanna také u Kopfrkingla schopnost konat zlo propuká ruku v ruce s postupem v nacistické byrokratické hierarchii.²⁸ Kopfr-

mo fascinován byrokratickým pořádkem a smrtí. Nejvyššími hodnotami byly pro něho poslušnost správně fungující organizaci. Transportoval židy, jako by transportoval uhlí. Že to byly lidské bytosti, toho si sotva všiml. Z tohoto hlediska není pro něho důležitá otázka, zda své oběti nenáviděl, nebo ne. [...] Nekrofilie vytváří základní orientaci: je to jedna z odpovědí na život, je to odpověď, která je k životu v naprosté opozici; je to nejmorbidnější a nejnebezpečnější ze všech orientací, jichž je člověk schopen. Je to pravá perverze, neboť znamená být naživu, a přesto nemilovat život, nýbrž smrt, nikoli růst, nýbrž rozpad. Odváží-li se nekrofilní osobnost uvědomit si to, co cítí, vyjadřuje motto celého svého života, říká-li „Ať žije smrt!“ Erich Fromm. *Lidské srdce. Jeho nadání k dobru a zlu*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 30, 32 a 34.

²⁷ Zákon obsahuje 22 paragrafů, které úředně vymezují zřizování krematorií, hygienické, bezpečnostní, technické, estetické a pietní atributy jejich provozování, včetně materiálových požadavků na rakve (měkké dřevo, tenký zinkový plech), a dále určují dokumenty, které je pro zpopelnění nutno předložit, zakazují spalovat mrtvoly bez prokázané totožnosti nebo podezřelé z násilné smrti, určují sankce za zneuctění popelu mrtvoly atd. Zákon č. 464/1924 Sb. o pohřbívání ohněm [online]. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.aspi.cz/products/lawText/1/2745/1/2/zakon-c-464-1921-sb-o-pohrbivani-ohnem/zakon-c-464-1921-sb-o-pohrbivani-ohnem>.

²⁸ P. Bubeníček přirovnal Kopfrkingla k „úředníku holokaustu“ Adolfu Eichmannovi a předkládá hypotézu, že Herzova postava jím mohla být inspirována: „A je to právě Eichmann, kdo patří typologicky do stejné skupiny lidí jako Kopfrkingl. Lze dokonce vyslovit domněnku, že se případ A. Eichmanna mohl stát předlohou pro vznik *Spalovače mrtvol*. Tato novela vyšla v roce 1967, šest let po Eichmannově popravě. Jeho proces měl i v komunistických zemích značnou – byť často jednostrannou – odezvu. Mimo jiné vyšla v roce 1961 kniha Ladislava Mňačka *Já, Adolf Eichmann*, jež zevrubně popisovala hrůzy, k nimž docházelo během holokaustu. Jedním z pojetek mezi oběma muži je to, že si ani jeden z nich nebyl schopen uvědomit, čeho se vlastně dopouští.

kingl je dlouho průměrným maloměstákem, chrličem frází a zdrobnělin, člověkem s velmi omezeným rozhledem vůči administrativním systémům tvořeným jeho nadřízenými v krematoriu a představiteli NSDAP. Tato situace se ovšem prudce mění v okamžiku, kdy pod záminkou rasových důvodů postupně vyvraždí téměř celou svou rodinu, aby ji „zachránil“, tedy ušetřil osudu židovských míšenců. Od tohoto vražedného obratu už nepředstavuje pouhého představitele banality zla, přerůstá do zla radikálního, ústícího do jeho blouznivé představy hromadného spasení lidstva žehem, chorobné vize kremačních pecí nacistických koncentračních táborů, které Hannah Arendtové posloužily coby doslovný obraz „pekla na zemi“ jako dokonalý model pro její kritické pojetí totalitarismu.

Oběti holokaustu

V závěru *Daleké cesty*, po osvobození Terezína, strhává doktorka Hana Kaufmannová ze svého vězeňského šatu potupnou Davidovu hvězdu, jejíž detail se prolíná na další židovskou hvězdu v podobě plastiky na terezínském hřbitově, jehož areálu ale nedominují židovské hroby, nýbrž monumentální křesťanský kříž obklopený kříži menšími. Radok tímto symbolickým řešením vyjadřuje zcela univerzální, humanistický pohled na utrpení v koncentračních táborech, který ovšem dává podnět i k polemice s dobovým pohledem na židovské utrpení, podle něhož byli židé „chápáni pouze jako jedny z obětí nacismu a nebyli zahrnováni ani mezi české oběti“.²⁹ Po roce 1948 a zejména počátkem padesátých let neměla

Neukázali, že by kdy pocítili vinu za své zločiny. Pro oba je příznačná neschopnost přemýšlet bez ideologických šablon. [...] Eichmann opravdu žádného člověka nezabil takříkajíc vlastníma rukama a snad by toho nebyl ani schopen. Jeho vina tkví v tom, že si smrt člověka dokázal vypreparovat ze svého svědomí a na místo člověka postavil číslo a nutnost plnit rozkazy.“ Petr Bubeníček. „Tematizace bestiality ve Fuksově Spalovači mrtvol“. *Bohemica Litteraria*. V 4, 2002, s. 129–130.

²⁹ Lea Mohylová. „Vývoj filmové idey snímku *Daleká cesta* v intencích autorského záměru Alfréda Radoka“. In: Andrea Schnapková – Zdeněk Hudec (eds. *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2018, s. 119. Autorka po zhodnocení závěrečné promluvy vypravěče konstatujícího, že „sedm miliónů lidí zahynulo v koncentračních táborech nacistického Německa. Jen Terezínem prošlo více než 140 000 lidí z celé Evropy. A málokterí přežili“ s kontrastním obrazem rozsáhlého hřbitova s množstvím křesťanských křížů soudí, že se poněkud ironizuje „vítězství člověka“, o němž hovoří vypravěč „a současně v počtech obětí terezínských i celkových zohledňuje pouze oběti židovské, byť to nevyjadřuje přímo“. Tamtéž.

československá kinematografie z politických a ideologických důvodů zájem o tematizaci židovství, což vysvětluje i malý počet filmových děl s touto tematikou realizovaných v tomto období. Filmový kritik Jaroslav Boček ještě v roce 1968 za ryze židovské filmy považoval pouze Radokovu *Dalekou cestu* a Brynychův *Transport z ráje* (1962). Film *Romeo Julie a tma* (1959) pak již řadil ke snímkům *Vyšší princip* (1960) či *Smrt si říká Engelchen* (1963), které charakterizoval jako „vypjatá dramata jedinců v mezních situacích“.³⁰ Po Radokově *Daleké cestě* tematickou tabuizaci židovství vlivem politického uvolňování prolomily filmy ze šedesátých let natočené podle předloh Arnošta Lustiga. S židovskou identitou postav sice pracují, ale i zde je snaha, zejména v Moskalykově snímku *Dita Saxová*, začlenit židovství do všeobecné humanistické výpovědi. Režisér uvedl, že svůj film nechtěl omezovat výhradně na problém židovské společnosti: „O to ve filmu nejde. To je film o lidech, o židech. Samozřejmě, že specifická situace roku 1947 do jisté míry jejich osud ovlivnila. Ale to není rozhodující.“³¹ [...] „Nešlo mi o řešení rasové otázky, nechtěl jsem soustředit svůj pohled především na tento fakt. Fakt, že Dita byla židovka, tu hraje jinak. V rámci snahy židů, kteří byli na dlouhou dobu vyloučeni z normálního života, se do něj zase rychle a intenzivněji vrátit, což je situace, s níž se Dita potýká.“³² Také ve filmu *Obchod na korze* je, jak uvádí Stanislava Přádná, autorský pohled na židovku, paní Lautmannovou, „poměrně zdrženlivý“, protože je na ni pohlíženo očima arizátora a árijce Brtky „jako na zvláštní exponát“: „židovka je zde spíš zobecněnou reprezentantkou své rasy, jako charakteristický prototyp židovského naturelu a utrpení židů při holocaustu.“³³

³⁰ Jaroslav Boček. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968, s. 161.

³¹ Galina Kopaněvová. „Sdělovat smysl skrze krásu“. *Film a doba*. 1967, č. 11, s. 601.

³² Libuše Hofmannová. „Lustigova a Moskalykova Dita Saxová. Velká humanistická myšlenka“. *Záběr*. 27. 1. 1968, č. 2, s. 3.

³³ S. Přádná – Z. Škapová – J. Cieslar. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*, s. 239. V doplňující poznámce k této problematice citovaná autorka dále rozlišuje mezi filmy, které židovský motiv či prvek zamlčují (*Přežil jsem svou smrt*, *Boxer a smrt*, *Sousto*, *Démanty noci*), filmy, které jej pouze naznačují nebo prezentují jako marginálii (*Romeo Julie a tma*), a filmy, které se po *Daleké cestě* k zobrazování židovství v československé kinematografii opětovně přihlásily (*Transport z ráje*, *Obchod na korze*, ... a *pátý jezdec je Strach*, *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, *Dita Saxová*). Tamtéž, s. 357.

Na upozadňování židovského etnika, které je příznačné nejen pro poválečnou československou kinematografii, ale např. i pro polskou nebo východoněmeckou,³⁴ se podepsala politická averze k sionismu, který byl od padesátých let nálepkován v zemích východního bloku jako židovské, buržoazní, nacionalistické, šovinistické, rasistické a antikomunistické hnutí. Dopady tohoto hostilního postoje se projevily v řadě domácích filmů natočených do pádu režimu v roce 1989. Ranějším příkladem je snímek Jiřího Weisse *Romeo, Julie a tma*, variace na *Deník Anne Frankové* a Shakespeara, který je více obecnou výpovědí o lidské morálce a principech humanismu³⁵ než filmem o holokaustu nebo židovské

³⁴ Dokládají to práce Marka Haltofa o reprezentaci holokaustu v polském filmu (Marek Haltof. *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*. New York – Oxford: Berghan Books, 2012) a Elizabeth Wardové o filmu východoněmeckém (Elizabeth Ward. *East German Film and the Holocaust*. New York – Oxford: Berghan Books, 2021). Obě jsou nejbližší naší historické zkušenosti s komunistickým režimem a kontextem studené války. Haltof např. na geopolitické analýze klíčového díla Wandy Jakubowské *Osvětim* (Ostatni etap, 1948) dokazuje historickou projekci polského národa do stylizace „Ježíše Krista mezi národy“, mučedníka trýzněného Němci, coby falzifikaci historie ze strany komunistického režimu. Ten v mučednickém diskurzu polské národní historie usiloval o vytváření martyřů z vlastních stranických řad, zatímco stejný status mučednických legend nebyl ochoten přiznávat obětem s židovskou identitou. Wardová metodou „důkladného čtení“ (close reading) zohledňující vedle produkční historie východoněmeckého filmu i vizuální a narativní strategie jednotlivých filmů, objevuje, podobně jako Haltof, rovněž marginalizaci židovské identity postav. Ovšem v jiném kontextu, totiž v rámci denacifikace a antifašistické orientace v nové, komunistické části Německa. Např. na rozboru Maetzigova melodramatického filmu *Manželství ve stínu* (Ehe im Schatten, 1947) natočeném jako první z produkce nově vzniknuvšího filmového studia DEFA v britské okupační zóně před vznikem NDR, vyvozuje jeho odlišnost od filmů ze sovětské okupační zóny typizovaných zejména Staudteho reprezentativním snímkem *Vrahové jsou mezi námi* (Die Mörder sind unter uns, 1946). Tyto filmy se soustřeďovaly na kriminální vinu nacistického režimu. Ovšem *Manželství ve stínu*, příběh rasově smíšeného manželství herců, pojednává o morální vině, kde židovská identita postav ustupuje do pozadí. Židé zde působí spíše jako asimilovaní Němci spojení s klasickou německou literární tradicí à la Schiller či Goethe s tím, že Kurt Maetzig pokračuje v žánrové rétorice melodramatického UFA filmu za Třetí říše, využívá sentimentalismu a emocionálních návyků diváků na tuto kinematografii ke kritice nacismu, jehož byla kulturní součástí. Přitom se ale vyhýbá přímé analýze antisemitismu a explicitním zmínkám o holokaustu. Tamtéž, s. 23–46.

³⁵ Jiří Weiss, sám židovského původu, který ztratil příbuzné v koncentračních táborech, uvedl, že se chtěl svým dílem vyslovit „nejen proti nacismu“, ale i „proti velkému nebezpečí našeho života – maloměstství, sobectví. Lásky proti rozumu, čistý cit proti vypočítavému prospěchářství – to je druhotný, avšak silný konflikt, který jsme se sna-

identitě Hanky (Dana Smutná), v Otčenáškově literární předloze Ester,³⁶ kterou ukrývá student Pavel Rumler (Ivan Mistrík) v podkroví domu, kde žije spolu se svou rodinou a ostatními nájemníky. Pavlův boj o záchranu Hanky, který svádí se zbabělostí a oportunismem českých obyvatel domu, dává více vyniknout jeho kolizi s maloměststvím a implicitním katolickým antisemitismem. Když Pavlova matka (Jiřina Šejbalová) spatří v Hančině podkrovním ukrytu na jejích šatech židovskou hvězdu, roztřepe se a spontánně v úleku vyhrkne „Ježíšikriste!“. Vzápětí však Hance, zřejmě si morálně vědomá křesťanské pomoci trpícímu v nouzi, obětavě naskládá do koše jídlo, peníze a šaty. Na konci filmu, po dívčině dobrovolnému vydání se smrti, je to právě ona, kdo s úlevou nemilosrdně přikáže, aby se za židovským vetřelcem, který všechny smrtelně ohrožoval, zavřela vrata domu. Vyznění Hančina činu, v němž se obětuje, aby spasila ostatní, jak přátele, tak i nepřátele, je spíše křesťanské, vynucené přepracováním původního závěru filmu, v němž Hanka po opuštění úkrytu sestupuje ze schodů provázena netrpělivými pohledy sousedů, kteří se nemohou dočkat jejího odchodu z domu. Někdejšímu komunistickému ministru kultury Kopeckému, který vynutil přetáčky, tento závěr nevyhovoval pro údajný sionismus a „protičeské vyznění“. Takže to, „co ve filmu ústilo v kolektivní tragédii, muselo být zúženo na osobní konflikt“.³⁷ Sám student Pavel Rumler představuje prototyp srdnatého křesťanského rytíře-spasitele, který zachraňuje židovku. Tento motiv byl přítomný už v Radokově *Daleké cestě* a stereotypně dále uplatňován v pozdějších tuzemských filmech, které konfrontují židovství s křesťanstvím,³⁸ např. *Obchod na korze*, *Námestie svätej Alžbety*,

žili s Janem Otčenáškem vyjádřit“. Oldřich Adamec. „Režisér Jiří Weiss o svém novém filmu *Romeo, Julie a tma*“. *Film a doba*. 1960, č. 4, s. 272.

³⁶ Podle Š. Sladovnickové režisérova změna dívčina jména z židovského (a symbolického) Ester z Otčenáškovy novely na „lidovou“ Hanku „oslabuje židovskou tematiku“. Š. Sladovnicková. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: J. Holý (ed.), *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*, s. 611.

³⁷ Jiří Weiss. *Bílý mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 159.

³⁸ Velmi příznačná je v ohledu kritiky křesťanských prvků publikace americké židovské filmové historičky Judith E. Donesonové *The Holocaust in American Film*, kde se autorka přednostně zabývá univerzalizací holokaustu a poválečnou stereotypizací židovského etnika v americké kinematografii. Důraz klade zejména na hollywoodské negativní přizpůsobování židovského náboženství, zvyků a obyčejů křesťanskému chápání, respektive judeo-křesťanské etice a světské humanistické tradici. Podle Donesonové

Nedodržení slib, Poslední cyklista nebo *Král kolonád*. Hlavním hrdinou posledního uvedeného filmu je křesťan, který se z kariérních důvodů, tedy pro slávu a peníze, zřekl své židovské manželky, v delirantní psychóze obtočil sochu Krista obvazy, které prve sháněl pro svoji ženu, když se neúspěšně pokusila zlomit si nohu, aby nemusela do transportu. Symbolika této scény, v jejímž základě stojí biblický příběh o zradě Ježíše Krista Jidášem, je ze strany režiséra Dostála, někdejšího předsedy Židovské obce v Praze, v rámci hrdinova „jidášského“ provinění pojata jako širší polemika s antisemitským výkladem biblické zrady pro peníze, která byla předsudečně, už od raného středověku, židům připisována jako jejich zakořeněný povahový a biologický rys.

V řadě filmů ze šedesátých let je židovský element nahrazován nežidovskou, zpravidla politickou identitou vězňů nebo je stavěn do blízkosti křesťanské martyrologie. V *Místence bez návratu* nepadne ani slovo o národnosti postřílených obětí neznámého koncentračního tábora, pouze ze symbolických iniciál SU vyvedených barvou na jejich oděvech lze vyvozovat, že se jednalo o sovětské zajatce, kteří byli nacisty takto označováni zkratkou z německého Die Sowjetunion. V první polovině šedesátých let byly natočeny dva filmy – *Přežil jsem svou smrt* Vojtěcha Jasného a *Boxer a smrt* Petera Solana –, které uplatňují divácky přitažlivé schéma sportu v koncentračních táborech, kde se odehrávaly, což je doloženo i historicky, boxerské zápasy.³⁹ V Solanově snímku závěrečný návrat boxera

amerikanizací židů ve filmu začíná trend tzv. „demokratizace židovských dějin“, kde se buď židovské etnikum upozaduje, nebo se z něj vytváří symboly univerzálních idejí. Např. v Kramerově filmu *Norimberský proces* je během soudního líčení promítán dokument o nacistických koncentračních táborech, kde jsou židé statisticky zařazeni mezi národnostně jiné oběti nacistického teroru (Poláky, Slováky, Řeky...), což podle Donesonové svědčí o tom, že Kramer nedokázal oddělit smrt šesti milionů židů od jiných národností, nedokázal vyjádřit historickou pravdu, že holokaust byla cílená destrukce židovského národa. Judith E. Doneson. *Holocaust in American Film*. Syracuse University Press, 2002, s. 99–103. Dalším příkladem, který autorka uvádí, může být *Schindlerův seznam* (Schindler's List, 1993), kde „Schindlerovi židé“ existují ve stínu stereotypu silného, maskulinního křesťana a ochránce slabých, feminizovaných židů, který je na konci filmu kanonizován jako svatý muž a pohřben v Jeruzalémě.

³⁹ Miloslav Moulis ve své knize o Buchenwaldu uvádí případ sovětského amatérského boxera Andreje Borzenka (1920–1992), který zde svedl řadu úspěšných rohovnických zápasů s mnoha nesrovnatelně lépe trénovanými protivníky, dokonce porazil i najatého profesionála. Známý je rovněž příběh řeckého židovského boxera Salama Aroucha (1923–2009), který neporazitelně boxoval v Osvětimi a podle jehož osudů byl

Komínka (Štefan Kvietik), který se do tábora dostal proto, že inzultoval nadřízeného na nucených pracích v Německu, ze svobody zpět do koncentračního tábora sugeruje rozměr křesťanského spasitelského sebeobětování. V Jasného filmu je hlavou ilegálního táborového hnutí komunista s biblickým jménem Josef (Jiří Sovák) a vyskytuje se zde mnoho momentů blízkých křesťanskému mučednictví. Nejvýrazněji zřejmě v jediné scéně, která explicitně označuje oběť koncentračního tábora za židovskou. Jedná se o zavraždění židovského operního zpěváka v kamenolomu na podminované skále, z níž má před smrtí sadistickým nacistům pro pobavení zazpívat. Židovský pěvec zvolí výsostně křesťanskou árii Ave Maria, při jejímž zpěvu je glorifikován monumentálním podhledem kamery, který mu přisuzuje tragickou vznešenost a převahu nad trýzniteli, kteří se ho snažili do posledních chvil ponížovat. Procítěný zpěv a capella, který dojde i jednoho z německých dozorců, náhle zesílí nediegetickým orchestrálním doprovodem, který nemilosrdně utne otočení knoflíku detonačního přístroje v detailním záběru. Po odeznění výbuchu je odhalen prázdný horizont odstřelené skály bez zpěváka, který ukončí zatmění obrazu s nediegetickým dozněním křesťanské árie demonstrující nehynoucí sílu humanistické kultury vůči bezprecedentnímu teroru.

Filmy situované do období Slovenského státu (*Námestie svätej Alžbety*, *Obchod na korze*, *Nedodržený slib*) kritizují antisemitismus na malých městech, včetně nedostatečného vymezení se katolické církve vůči holokaustu. Přesto i zde je patrná stereotypní korelace židovského utrpení s křesťanskou věroukou. V *Námestie svätej Alžbety* je sebevražda Evinych židovských rodičů před deportací provázena mimoobrazovou citací z *Bible* (Žalm 102), kterou je „modlitba pro poníženého, když je sklíčen a vylévá před Hospodinem své lkání“. Ve snímku *Obchod na korze* je postava tragikomického „árijce“, křesťana Tona Brtko (Jozef Króner), zatížena biblickou symbolikou a „byť by bylo interpretační pošetilost“, jak uvádí Stanislava Přádná, připodobňovat jej ke Kristovi, tak „osobní drama této postavy nese evangelijní auru: obyčejný prostaček Brtko se všemi

natočen americký životopisný snímek *Vítězství ducha* (Triumph of the Spirit, 1989). Jak ukazuje „Gerronův film“, fotbalová utkání se konala i v Terezíně. Tento sport je okrajově přítomen i v tuzemských filmech o holokaustu *Nedodržený slib* a *Colette*. V rámci kinematografie zahraniční je např. doménou amerického dramatu ze zajateckého tábora *Vítězství* (Victory, r. J. Huston, 1981), kde Sylvester Stallone hraje kapitána fotbalové jedenáctky, jehož mužstvo svádí zápas o život s trénovaným nacistickým týmem.

lidskými nešvary a slabostmi byl vyvolen jako v podstatě nevinná oběť, vykupující své bližní na Slovensku z nesrovnatelně horších hříchů, i když nikoli vědomě a programově jako novozákonní Spasitel⁴⁰. Podobně jako Jiří Weiss ve filmu *Romeo, Julie a tma*, i Kadár s Klosem se ve své tragédii všednosti více než k holokaustu židů obracejí k morálnímu provinění civilního, maloměstského obyvatelstva. Vypořádávají se s „nikoli antisemitským chováním, ale s chováním egoistickým, nemyslicím, jakéhokoliv odboje neschopného křesťanského obyvatelstva malého městečka“⁴¹. Nejinak je tomu, byť na vyšším stupni ironie konfrontované s náboženským aspektem, i v jediné tuzemské komedii s tematikou holokaustu *Musíme si pomáhat*, která pokračuje v rovině kritických vhlédů do české národní povahy přítomných už v Radokově nebo Weissově filmu. Manželé Čížkovi (Boleslav Polívka, Anna Šišková) svým příjmením asociují hanlivé označení pro Čechy a jejich jména Marie a Josef odkazují na rodiče Ježíše, spasitele, který nakonec v zájmu přežití nastoleného dilematem těhotenství, nebo šibenice vzejde z pohlavního spojení ortodoxní křesťanky Čížkové a skrývajícího se židovského uprchlíka z koncentračního tábora Davida Wienera (Csongor Kassai) za asistence porodníka, rodinného přítele a kolaboranta Prohasky (Jaroslav Dušek).

Přibližně od druhé poloviny padesátých let je v tuzemské narativní kinematografii patrné nejen upozadování židovských obětí holokaustu,

⁴⁰ Stanislava Přádná. „Obchod na korze po letech“. *Illuminace*. 1997, č. 4, s. 100. Autorka podrobila detailní analýze biblické konotace nejen u postavy Brtky, ale také u projektora paní Lautmannové, rozvázného účetního Kuchára, který je pro svůj altruismus ve filmu označen za „bílého žida“. Postava Kuchára je zatížena biblickou symbolikou – posláním rybáře (pravidelně obstarává Lautmance šabesovou rybu) – a jeho verbální projev je formován náboženskou mluvou křesťanství, byť ji v některých situacích perzifluje. V souvztažnosti k němu je Brtko v náboženském idiomu křesťanství skrze své řemeslo tesaře, respektive truhláře, asociován s postavou Krista, což více akcentuje Grosmanova literární předloha, kde Kuchár Brtkovi vyčítá „tesařem jsi, ale duši Kristovu nemáš“ a jeho švagr, gardista Markus, jej ironizuje oslovením „Ty Ježíš stolársky!“ Tamtéž.

⁴¹ Edgar Schall v curyšském *Tages Anzeiger* 26. 5. 1965. „Ohlas uvedení filmu *Obchod na korze* na festivalu v Cannes a západním filmovém tisku“. *Filmové informace*. 9. 6. 1965, č. 23, s. 21. Ulrich Gregor ve *Frankfurter Rundschau* 25. 5. 1965 napsal: „Film vypráví v podstatě banální, přesto však příkladný příběh v mnoha veristických záběrech všedního dne (mnohá zřejmě improvizovaná místa dialogů připomínají dokonce ‚film pravdu‘) a styl sestavený z přesně vypočítaných záběrů kamery obrází pasivní politické klima městečka a váhání protagonisty mezi soucitem, strachem, lakotou a egoismem s přímo děsivou přesností.“ Tamtéž, s. 21.

ale i anonymizování důvodů, kvůli kterým byly oběti koncentračních táborů do těchto zařízení deportováni. V kriminálním příběhu *Zlatý pavouk* (1956) hraje Josef Bek bývalého vězně koncentračního tábora Oldřicha Valtu, který jako vyšetřovatel SNB řeší případ svého přítele Miroslava Hrušky (Robert Vrchota), zámožného dentisty, který se při osvobození v květnu 1945 náhodou dostal k zlatým šperkům ukradeným vězňům. Jeden šperk z této kolekce v podobě zlatého pavoučka, který Hruška věnuje své mladé, naivní manželce, odhalí místní lékař jako přívěsek, který měla jeho žena, můžeme se jen domýšlet, že zřejmě židovského původu, jež zahynula v koncentračním táboře. V roce 1961 Otakar Vávra adaptoval divadelní hru Ludvíka Aškenazyho *Noční host*.⁴² Podobně jako v případě filmu *Romeo, Julie a tma* se jedná o psychologické drama, novodobý „kammerspiel“ odehrávající se většinu času v noci v interiéru zájezdního hostince někde poblíž Benešova. Odpovědným vedoucím je zde Emil Kalous (Jiří Vala), bývalá oběť koncentračního tábora. Jednoho dne kvůli poruše na autě spadne do ospalé atmosféry nočního provozu Kalousova podniku západoněmecký obchodník Walter Ruppert (Rudolf Hrušínský) se svou mladou společnicí, Češkou Janou (Jana Hlaváčová). Roztahovačný Ruppert, který má za sebou nacistickou minulost, začne v Kalousovi brzy vyvolávat odpor, protože mu svým chováním připomíná velitele koncentračního tábora, který ho v minulosti týral. Když se v jednom momentě Ruppert neovládne a hlasitě začne deklarovat své rasistické přesvědčení, ztratí zbytky sebeovládání i Kalous a na Rupperta vystřelí. Incident je vyšetřován SNB, kde se sice ozřejmí Kalousovy pohnutky, nikoli však důvod, pro který se do koncentračního tábora dostal. Zřejmě nebyl židovskou, ale politickou obětí, což implikuje i vlastní ideologické téma filmu „odhalování západoněmeckého revanšismu“.⁴³ Ruppert, noční host z krajiny „německého hospodářského zázraku“ (Wirtschaftswunder), není jen esesákem minulosti, ale také zlotřilým kapitalistou

⁴² L. Aškenazy v roce 1959 napsal divadelní hru *Host v noci*. Ostravské divadlo Petra Bezruče ji uvedlo pod názvem *Noční host*. V roce 1960 Aškenazy hru přepracoval pro Ústřední divadlo Československé armády (později Vinohradské divadlo) a nazval ji *Host*. Spisovatel zároveň spolupracoval s režisérem O. Vávrou na scénáři, který nesl název *Host v noci*. „Noční host“ [heslo]. *Český hraný film IV (1961–1970)*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 314.

⁴³ „Noční host. Film odhalující západoněmecký revanšismus“. *Jihočeská pravda*. 28. 9. 1961, č. 232, s. 5.

přítomnosti, jak vyplývá z ironického označení „pan Grundig“, jímž ho podle jeho přenosného magnetofonu častuje jeden z místních štamgastů, čestný dělník, lamač kamene Remunda (Martin Růžek), narážející na Maxe Grundiga, zakladatele proslavené západoněmecké firmy se spotřební elektronikou a jednoho ze symbolů hospodářské prosperity za Adenauerovy poválečné éry. V mizanscéně Kalousova výčepu je umístěn filmový plakát lákající návštěvníky na západoněmecký film režiséra Kurta Hoffmana *My, zázračné děti* (Wir Wunderkinder, 1958), který tragikomickou formou traktuje vývoj Německa první poloviny dvacátého století na osudech dvou spolužáků, antifašisty Hanse a k nacistické ideologii tíhnoucího Bruna. Sřety jejich politických filozofií kriticky nazírají i poválečný hospodářský rozvoj Spolkové republiky Německo po druhé světové válce, na němž, jak je historicky doloženo, se podíleli i lidé, kteří byli aktivní za nacistického režimu.⁴⁴

V normalizačním období sedmdesátých a osmdesátých let je v důsledku nejen latentního, ale i oproti dřívějšímu období explicitnějšímu antisemitismu vedoucích pracovníků normalizační kinematografie potlačován zájem o zobrazování židovského utrpení.⁴⁵ V roce 1972 Jiří Krejčík natáčel snímek *Podezření* podle detektivního románu Pavla Dejla⁴⁶ *Píseň Juditina* (1969), založeného na skutečné události. Izraelský velvyslanec je při pátrání po nacistických zločincích zlikvidován v Praze tajnou nacistickou organizací, což vede jeho manželku Kláru (Jarmila Košťová), židovku, která přežila koncentrační tábor, k pátrání po tom, co se vlastně stalo. Na Tomanův příkaz musel Krejčík z izraelského

⁴⁴ Téma mělo silný ohlas u tvůrců tzv. „západoněmeckého nového filmu“ (A. Kluge, R. W. Fassbinder aj.). Reflektováno je také v tuzemské televizní inscenaci *Nezralé maliny* podle televizní hry Jiřího Hubače, kde pan Pitner (Ladislav Pešek) píše spolkovému kancléři Willy Brandtovi dopis, kde si stěžuje, že někdejší vedoucí Hitlerjugend Siegfried Zogman (1913–2007) v Protektorátu Čechy a Morava bez postihu působí ve Spolkovém sněmu. Jiří Hubač. *Nezralé maliny*. Praha: Panorama, 1985, s. 7–8.

⁴⁵ Např. ústřední dramaturg Filmového studia Barrandov Ludvík Toman podle vzpomínky pamětnice, dramaturgyně Marcely Pittermannové, docházel i na konkurzy do dětských filmů, kde vyřazoval talentované dětské herce za to, že „vypadají moc židovsky“. O režisérech Dušanu Kleinovi a Juraji Herzovi, oběma kvůli jejich původu s koncentračnickou zkušeností, mluvil jako o „svých malých židáčkách“. Štěpán Hulík. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012, s. 173.

⁴⁶ Vl. jménem Pavel Hejcman (1927–2020).

velvyslanectví udělat velvyslanectví blíže neurčeného frankofonního státu a židovský motiv zcela opustit, „čímž film z větší části ztratil smysl“.⁴⁷ O podobných cenzurních problémech podal svědectví i Juraj Herz při realizaci filmu *Zastihla mě noc* (1985) o komunistické novinářce Jožce Jabůrkové, která zahynula v koncentračním táboře Ravensbrück, kde byl kvůli svému židovskému původu v dětském věku internován i režisér.⁴⁸ Vedení Barrandova po něm vyžadovalo potlačení identity židovských obětí, kterých byla většina, na úkor upřednostňování utrpení komunistických vězňů, čemuž se dle vlastních slov podřídil s potutelným úsměvem a důvěrou v diváka, který se bude ptát: „No, a kde jsou v koncentráku židi, když jich tam zahynulo šest milionů?“⁴⁹ S autorskou potměšilostí se postavil i ke stranicky podepřenému jabůrkovskému mýtu s tím, že podle svědectví pamětnic měly ženy vězněné v Ravensbrücku vzor nejen v Jabůrkové, kolem níž se soustředily zejména komunistky, ale i v novinářce Mileně Jesenské, přítelkyni Franze Kafky z pražské německo-židovské intelektuální společnosti, která z komunistické strany vystoupila v roce 1936 na protest proti stalinským zločinům, což Herze patrně vedlo k tomu, že si umínil, že scény z koncentračního tábora subverzivně „natočí ve skutečnosti o Jesenské, jen jí bude muset nechat nosit jméno Jožky Jabůrkové“.⁵⁰

České narativní filmy na téma holokaustu do konce osmdesátých let se nadále k židovství postav nevyjadřují, stejně jako se stereotypně vyhýbají přesnějšímu pojmenování důvodů jejich internace v koncentračních táborech. Pokud je židovský původ okrajově zmíněn, tak s negativním zabarvením jako v Sequensově stranické epopeji *Kronika žhavého léta*, kde někdejší letec RAF Viktor Püchler (Rudolf Jelínek), který ztratil svoji židovskou rodinu během holokaustu, usiluje o navrácení továrny, která jí patřila, čímž jde proti zájmům znárodnění v severočeském

⁴⁷ Š. Hulík. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, s. 173–174.

⁴⁸ Herz, který svoji koncentračnickou zkušenost komentoval v několika rozhovorech a obsírněji ji přiblížil ve svých pamětech, uvedl, že v časopisu *Film a doba* si všiml ukázky filmové povídky o Jožce Jabůrkové, aniž by údajně tušil, o koho se jedná. Oslovilo jej jméno koncentračního tábora, kde byla Jabůrková internována a kde byl sám vězněn. Teprve později se dozvěděl, že šlo o prvorepublikovou komunistickou funkcionářku, která zde zahynula. J. Herz – J. Drbohlav. *Autopsie: (pitva režiséra)*, s. 334.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž, s. 341.

pohraničí poválečných let, kam je situován děj filmu. Jaroslav Balík, v letech 1977–1989 místopředseda komunistického Svazu dramatických umělců, ve svém filmu *Milenci v roce jedna* o citovém vzplanutí mezi Helenou (Marta Vančurová), která přežila koncentrační tábor, a filmovým amatérem, studentem práv Pavlem (Viktor Preiss), pouze naznačuje důvod, proč se traumatizovaná dívka spolu se svou rodinou do koncentračního tábora dostala. Činí tak pomocí zmínky o odbojové činnosti spojené s udáním za přechovávání zbraní, což v ideologickém subtextu míří k nikoli židovským, nýbrž politickým (komunistickým) obětem nacistické perzekuce.⁵¹

Stereotyp odklonu od židovské identity a celkově i tématu antisemitismu je patrný i ve filmu Antonína Moskalyka *Kukačka v temném lese*. Pojednává o osudech české dívky Emilky (Miroslava Součková), která byla po nacistické likvidaci její obce odkazující na tragédie v Lidicích a Ležácích díky „prvotřídním rasovým parametrům“ umístěna na „převýchovu“ do Německa. Nejprve do ústavní školy, posléze do rodiny Otto Kukucka – velitele koncentračního tábora umístěného někde v západním Prusku poblíž pobřeží Baltského moře, které ve filmu symbolizuje Emilčinu jedinou útěchu a tužbu po volnosti.⁵² Celkově je významové směřování filmu körnerovsky vztaženo více k dívčině zápasu o národní identitu než k reprezentaci holokaustu, což upevňuje i závěrečná symbolická montáž proudící Vltavy s Baltem, vyjadřující dívčiny exaltované pocity při opětovném setkání s matkou v osvobozeném Československu. Represe židů je pouze naznačena u procedury Emilčiny rasové klasifikace, odkud jsou její dva židovsky vypadající vrstevníci okamžitě odvezeni nacisty. Z perspektivy holokaustu film také akcentuje spíše antislovanské než antisemitské smýšlení, které zastává Kukuckova tělesně postižená manželka Frída (Alicja Jachiewiczová), ortodoxní

⁵¹ Balíkův film není tolik ideologicky vyhrančený jako jeho jiná angažovaná díla (*Reportáž psaná na oprátce* [1962] *Atomová katedrála* [1984], *Narozeniny režiséra Z. K.* [1987]) Propagace komunistické strany je zde nejvíce vyjádřena ve scéně poválečné atmosféry voleb, kde je konfrontován kritický postoj mladých lidí ke starší generaci, která by se v jejich očích nejraději vrátila k prvorepublikovému období s jeho nezaměstnaností a hospodářskou krizí.

⁵² Podle technického scénáře Kukuck působí v koncentračním táboře Stutthof (Stutowo), který byl na severu Polska, poblíž svobodného měst Gdaňsk. *Kukačka v temném lese [technický scénář]*. 4. dramaturgicko-výrobní skupina. Praha: Filmové studio Barrandov, listopad 1983, s. 144.

luteránka a nacistka, frustrovaná z toho, že nemůže podle nejlepších dispozic nordické rasy porodit vlastní dítě. Kukuckův psychologický tlak na Emilčino poněmčení, rafinovanější než Frídin, protože nevyžaduje okamžité podvolení, je úspěšný až do chvíle, kdy dívka svého „nového otce“ nečekaně přistihne přímo v „zaměstnání“, jak sadisticky týrá a usmrcuje vězně. Sama Emilka jinak s anonymizovanými vězni, vyjma dvou českých, zřejmě politických, jimž se marně pokouší předat zprávu do své domoviny, vůbec nepřichází do styku.

Utrpení komunistických vězňů, kteří byli v normalizačním období protežováni i oficiální historiografií, bylo na počátku normalizační kinematografie před Herzovým filmem o Jožce Jabůrkové uplatněno i ve filmech *Klíč* a ...*a pozdravuj vlaštovky*. Vůbec poprvé však tuto tematiku inicioval Vojtěch Jasný v již zmíněném filmu *Přežil jsem svou smrt*, který natočil podle námětu a scénáře komunistického spisovatele, bývalého vězně koncentračního tábora Mauthausen, Milana Jariše. Jedná se o první československý film, který je situován přímo do nacistického vyhlazovacího tábora (podle vnějších exteriérových znaků s kamenolomem jde o místo Jarišovy koncentračnické zkušenosti). Líčí fiktivní příběh bývalého boxera, chvastouna Tondy (František Peterka). V prvních záběrech kamera přejíždí podél nové skupiny nastoupivších vězňů, ve které svou výrazně odlišnou tělesnou konstitucí dominuje Tonda zaujímající vzpřímený, hrdý postoj a ve voiceoveru komentující svoji situaci tak, že se na cestu do koncentráku díval jako na „těžké utkání“. Tondovy fyzické předpoklady, kterými ostatně ve filmu imponuje i svým věznilům, protože se zřejmě blíží jejich vidění „nadčlověka“, se podle dobového mínění filmových kritiků staly příčinou nevěrohodnosti příběhu vymykajícího se logice táborového řádu, proti čemuž se režisér Jasný i důsledně ohradil.⁵³

⁵³ Vojtěch Jasný, podnícen nepochopením filmových kritiků, „kteří laborovali ve svých recenzích s příběhem individualistického hrdiny“, publikoval jednoznačnou obsahovou stránické linie díla: „Ale my v našem filmu vypravujeme příběh lidí této nové doby, kteří bojují za komunismus v okupačních podmínkách. Náš film je příběhem celého vězeňského kolektivu, ve kterém se jednotlivé osudy prolínají, proplétají, propojují. A v tom kolektivu má každý jedinec svou tvář a právě přes tyto jedince, tvořící kolektiv, vystupuje do popředí, jsme se pokusili zachytit a ukázat všední den v nacistickém táboře smrti. Opravdu jsme nechtěli akumulovat hrůzu, smrt na smrt. To by byl jednostranný pohled na život v koncentráku. I tady, ve stínu plynových komor, se lidé smáli, dařilo se tu šibeničnímu humoru. Na život v koncentračním táboře jsme se podívali z několika stran. Byl to tábor viděný očima vězňů, esesáků, káp... Pokusili jsme se zobrazit tento

Údajně navýšily jeho šance pro přežití, přičky mu elitářské rysy, jimiž se odlišoval od ostatních spoluvězňů, kteří tělesnou zdatností a hrdinstvím nijak nevynikali.⁵⁴ Ovšem Tondova muskulatura⁵⁵ a jeho furiantská víra ve vlastní sílu a fyzickou odolnost je v díle především symbolickým výrazem jeho individuality a počáteční sobeckosti, které pozvolna ustupují příběhu o jeho ideovém přerodu. Stává se z něj člověk uznávající kolektivní hodnoty komunismu. Když Tonda v závěru filmu formuluje příznačný koncentračnický komplex přeživších a říká: „Jsem jeden z nemnoha, kteří přežili svou smrt, protože mnoho kamarádů dovedlo zemřít... a byli lepší než já“, myslí tím komunistické spoluvězně, bez jejichž solidarity by koncentrační tábor nepřežil. Podobně jako u Radoška i v Jasného filmu nakonec „zvítězil člověk“, ale s tím rozdílem, že jde o člověka, který v podtextu míří ke stranické legitimaci.⁵⁶

V roce 1978 byla uvedena americká televizní minisérie Marvinova J. Chomského *Holocaust*. Obrátila pozornost široké světové veřejnosti k nacistické perzekuci židovského etnika a zpopularizovala termín holokaust. Projekt navázal na tehdejší portrétování etnik, zejména na protirasistický seriál *Kořeny* (Roots, 1977) z období boje proti otroctví v 19. století. Na žánrové platformě mýdlové opery tento televizní produkt přinesl nové hledisko v popularizaci holokaustu, otevřel stavidla

všední den v koncentráku přes zindividualizovaný vězeňský kolektiv. Nechtěli jsme být schematičtí. Život v koncentráku je daleko složitější. A že jsme se takto podívali na téma solidarity vězňů v boji proti fašismu, si vyžádala životní pravda. Ověřili jsme si to v rozhovorech s bývalými vězni, kteří byli v nacistických táborech smrti. Ti dali za pravdu našemu řešení, našemu pohledu. A abychom mohli ve filmu tlumočit co nejpravdivěji a nejvěrněji svůj záměr, volili jsme formu filmového eposu. Příběh boxera Tondy ustupuje před příběhem celého vězeňského kolektivu.“ Oldřich Adamec. „Vojtěch Jasný o svých filmech“. *Film a doba*. 1961, č. 2, s. 84.

⁵⁴ Filmový kritik I. Dvořák to považoval „nejen za fabulační, ale i morální slabinu scénáře“. Ivan Dvořák. „*Přežil jsem svou smrt*“. *Film a doba*. 1961, č. 11, s. 58. V. Vrabec silně poplatný stranické rétorice dílo charakterizoval jako „psychologické drama individualisty odchovaného buržoazním kultem sportovních hvězd“. Vlastimil Vrabec. „Síla kolektivu v boji proti smrti“. *Svobodné slovo*. 16. 3. 11. 1960, č. 266, s. 3.

⁵⁵ Obdobně jako tělesná stavba boxera Komínka ze Solanova filmu *Boxer a smrt*, která vyvolá obdivnou reakci esesáckých paniček s poznámkami, že „práce šlechtí“.

⁵⁶ Úloha komunistického odboje byla vyzvednuta v několika recenzích (např. Oldřich Adamec. „Na okraj filmu, ve kterém je smrt“. *Kino*. 1960, č. 26, s. 407). Kritik L. Procházka zdůraznil mj. i aktuálnost filmu z hlediska současné situace v Západním Německu, kde „bývalí esesáci chystají vpád do mírumilovných zemí“. Lubomír Procházka. „Přežil jsem svou smrt“. *Hlas revoluce*. č. 22. 17. 11. 1960, s. 5.

dodnes kritizovanému procesu amerikanizace a komercializace židovského utrpení („shoah-business“). Tématem seriálu jsou osudy židovské rodiny Weissových, která je pronásledována v éře nacistického Německa. Příběh začíná v Berlíně v období před Křišťálovou nocí a postupně prochází od varšavského ghetta přes Ukrajinu a tábory v Buchenwaldu a Terezíně až po Osvětim. Hlavních rolí se chopili přední američtí a britští herci (James Wood, Meryl Streepová, Ian Holm jako Himmler, David Warner jako Heydrich či Michael Moriarty v uhrančivé roli fiktivní postavy Erika Dorfa, bezcitného nacistického kariéristy eichmannovského typu). Z početné rodiny Weissových holokaust přežije jediný, ideu ozbrojeného odporu zastávající Rudi (Joseph Bottoms), spolu s vůdcem židovského odboje Mordechajem Anielewiczem (Murray Salem), cvičícím ve varšavském ghettu mladého chlapce na ozbrojenou revoltu proti Němcům. Narušuje tak dosavadní pohled na útrpné, pasivní snášení tragického údělu ze strany židovských obětí, které zformuloval rakousko-americký psycholog a psychoanalytik Bruno Bettelheim v *Myslení ghetta* (Freedom from Ghetto Thinking, 1962), kde v polemice s židovskou ctností ve snášení násilí uvedl, že důvod, proč židé nebojovali (samozejmě s výjimkami, např. židovskými hrdiny ve varšavském ghettu), tkví v jejich neschopnosti setrást ze sebe své „vnitřní ghetto“, „v jejich vnitřních pocitech rezignace, ve staletém pečlivém vymycování tendencí ke vzpouře, v zakořeněném zvyku věřit, že ti, kdo se ohnou, se nezlomí“.⁵⁷

V tuzemské kinematografii je polemika se stereotypem židovské pasivity vůči násilí zaznamenatelná v šedesátých letech, kdy režisér Zbyněk Brynych umělecky překvapil volnou trilogií (*Transport z ráje, ... a pátý jezdec je Strach, Já spravedlnost*) situovanou do období druhé světové války a k židovské tematice.⁵⁸ V české literatuře té doby se začala prosazovat díle Arnošta Lustiga, autora literárního scénáře k *Transportu z ráje*, diskrétního filmu, který se nedílně vyhýbá krutostem i sentimentalitě. Stejně jako Radokova *Daleká cesta* je situován do Terezína, primárně sběrného tábora, do kterého byli posíláni židé nejen z Protektorátu

⁵⁷ Bruno Bettelheim. „Osvobození od myšlení ghetta“. *Střední Evropa*. 1994, č. 41, s. 115.

⁵⁸ Herec Ilja Prachař, kterého Brynych často obsazoval, se domníval, jak uvádí V. A. Šefraná, že Brynych se přiklonil k této látce i díky svému angažmá v Židovské obci, kam se dostal přes svoji přítelkyni židovského původu, TV dramaturgyni Milenu Lebreevou, a zájmu o židovskou literaturu. V. A. Šefraná. *Dvojí tvář holocaustu ve filmech Romeo, Julie a tma a Transport z ráje*, s. 22–23.

Čechy a Morava. Odtud byli následně transportováni do vyhlazovacích koncentračních táborů. Brynych narušil dosavadní stereotypy v portrétování nejen pachatelů, ale i obětí holokaustu. Namísto ústředního hrdiny pracuje se společensky rozvrstvenými kolektivními protagonisty (Rada starších, terezínská židovská mládež, která nemá jména, pouze přezdívky, podzemní ilegální vedení židovského odboje, židovští prominenti kolaborující s nacistickým velením), jejichž vztahy nejsou navzdory společnému příkoří ideální. *Transport z ráje* také vyniká do té doby ojedinělým zobrazením židovského vzepření se nacistické zvůli. Ve scéně sčítání před transportem se zprvu bázlivý obchodní cestující Hynek Roubíček (Ladislav Pešek) vytrhne z davu s heroickým výkřikem „Už nikdy jako ovce!“, aby tak polemizoval se stereotypem židů jako pasivních obětí holokaustu. Těchto polemik není v tuzemském hraném filmu s tematikou holokaustu mnoho. V závěrečné scéně Moskalkova filmu *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* Kateřina zastřelí vilného eseáka (Jiří Bruder) jeho vlastní zbraní, když ji posměšně vyzve jako „Carmen ze židů“, aby mu zatancovala nahá. Je to „ojedinělé gesto ozbrojené revolty židů“.⁵⁹ S motivem násilné pomsty za holokaust pracuje již pouze Gajerův snímek ze současnosti *Flirt se slečnou Stříbrnou*, kde přeživší holokaustu Lenka Stříbrná, původním jménem Silbersteinová (Marie Drahokoupilová), nechá utopit šéfredaktora Procházku (Ilja Prachař) za to, že se za okupace ze strachu a zbabělosti zřekl své židovské snoubenky,

⁵⁹ Š. Sladovnicková. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: J. Holý (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. století*, s. 650. Arnošt Lustig k *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* uvedl, že „je to výmysl na základě pravdy, který je pravdou tím, že byl napsán“. Inspirován byl několika blíže neověřitelnými zdroji. Legendou o židovské dívce, devatenáctileté polské tanečnici, která zabila příslušníka SS, když ji nutil, aby se před ním svlékla a zatančila mu. Tato legenda se vyprávěla v Osvětimi. Další inspirací bylo Lustigovi vylodění amerických občanů na Sicílii v roce 1943, které zajali Němci, vydírali je a nakonec odsoudili k smrti v plynových komorách. Vedle toho Lustiga také inspirovala informace přítele Ericha Kulky, že těsně před koncem druhé světové války bylo Němci vysláno na moře bez jídla a pití dva tisíce lidí v zabetněné lodi, kteří všichni zahynuli. „Spojili se mi vraždy lidí, poslaných na moře v zabetněné lodi, svlékání před zplynováním, vydírání bohatých obchodníků a krásná dívka, která věděla, že zemře a chtěla vzít s sebou úhlavní nepřátele. Deset nebo dvanáct dní jsem byl tak vzrušen, jako kdybych byl osobním svědkem toho, co se v novele popisuje. Nemohl jsem spát, ani pracovat.“ František Cinger. *Arnošt Lustig zadním vchodem*. Praha: Mladá fronta, 2009, s. 102.

její sestry, čímž ji spolu s dalšími členy rodiny odsoudil k smrti.⁶⁰ Jinak se židovský i nežidovský odpor u obětí holokaustu projevuje v tuzemské kinematografii spíše drobnými, sabotérskými akcemi, jako je Popperovo vypuštění arizovaného rybníku natruc wehrmachtu ve *Smrti krásných srnců*, Grétčino (Monika Hilmerová) obelstění nacistického rasového programu tím, že mu porodí „židovského míšence“ v *Der Lebensborn – Pramen života* či karikování moci okupantů promítačem, který ve filmu *Protektor* začleňuje do nacistického propagandistického týdeníku záběry z animované grotesky.

Chomského *Holocaust* obrátil pozornost na historickou událost holokaustu jako na specifický problém židovských dějin, ovšem upravených pro masového amerického televizního diváka. Scénář napsal Gerald Green, mj. autor publikace *Terezínští umělci* (The Artists of Terezín, 1969), který se opíral o znalost holokaustu z historiografických děl židovských historiků, ať už šlo o *Konečné řešení* (The Final Solution, 1953) Geralda Ratlingera, *Zničení evropských židů* Raula Hilberga, či *Války proti židům* (The War Against Jews, 1975) Lucy Davidowiczové. V Greenově perspektivě je rodina Weissových metaforickým ekvivalentem moderní americké židovské rodiny, které se může kdykoli stát něco podobného, pokud kolem ní vzroste antisemitské prostředí. Ambicí seriálu, která se naplnila, bylo, aby zafungoval jako symbolická výstraha, která dává současnosti morální lekci. Ve své době ji zaznamenala třetina americké populace, zainteresovaná i do diskusí o trivializaci a komercializaci židovského utrpení, které rozvířila i rozmlíška mezi Greenem a spisovatelem Elie Wieselem na stránkách *The New York Times*. Ve Spolkové republice Německo se proti seriálu, který byl vysílán na regionálním kanálu společnosti ARD v lednu 1979, ozvaly i kritické hlasy, závěrečná scéna, v níž Rudi jako poslední přeživší míří do Palestiny, byla chápána jako sionistická propaganda.⁶¹

⁶⁰ Režisér tuto tragédii naznačuje ve scéně redaktorova (Jan Kačer) flirtování s Lenkou, během něhož se jí zeptá, co je její náplní práce ve Zverexu. Ta mu odpoví, že např. operace koček, které, aby neměly šok, dávají do bedýnky, do které pustí rajský plyn. „Takovou jako plynovou komůrku jo?“ odpoví redaktor a Stříbrná v záběru na chvíli „ztuhne“, protože v plynové komoře zemřela její sestra, kterou Procházka zradil.

⁶¹ K detailní analýze celé série *Holocaust* viz J. E. Doneson. *Holocaust in American Film*, s. 143–196.

V Československu nebyl *Holocaust* ve své době vysílán a dodnes jej žádná televizní stanice neuvedla.⁶² Přesto pod vlivem jeho velkého úspěchu v zahraničí bylo anglické slovo „holocaust“ téměř okamžitě importováno i do Československa. Objevilo se o něm několik článků nejen v oficiálním tisku, ale i v samizdatu. Na těchto dobových textech je patrné, že překladatelé se s novým termínem, který byl v Německu oceněn jako „slovo roku 1979“, teprve učili pracovat a přirozeně jej v té době nespojovali s dosud natočenými „koncentračnickými“ filmy. Omezený rozsah informací „komplikoval správné skloňování, jindy se redaktori pokoušeli o různé více či méně zdařilé překlady slova holocaust do češtiny – například jako „vraždění“⁶³ nebo „úplné vypálení“.⁶⁴

Tuzemské filmy s tematikou holokaustu zahájené Radovovou *Dalekou cestou* realizovanou v roce 1949 nezahrnují celkový pohled na nacistický perzekuční systém ústavů, věznic a táborů spuštěný otevřením prvního koncentračního tábora v Dachau v březnu 1933 a zastavený až osvobozením posledního vězně v květnu 1945. Z hlediska stereotypizace tématu, která se týká nejmasovější vražedné perzekuce židů za druhé světové války, jsou poměrně členité, protože ne všechny se odehrávají přímo v prostředí koncentračních táborů. Strukturně a historicky jsou vymezeny protichůdností dvou hlavních stereotypů iterace. První spočívá v potlačování židovské identity filmových postav a odmítáním Izraele do pádu komunistického režimu v roce 1989. Druhý stereotyp činí politický a umělecký opak k prvnímu. Dřívější komunistické odmítání Izraele v nových demokratických podmínkách nahrazuje, úměrně k desetiletím potlačování, vyjadřování sympatií a adorace.

⁶² Kompletní mini-série *Holocaust* vyšla v České republice jako soubor tří DVD v letech 2011–2012 u společnosti Hollywood Classic Entertainment. První disk byl opatřen podtitulem „*Strastiplná cesta s tragédiemi i triumfy. Příběh o naději v časech zoufalství*“, druhý zněl „*Temný čas nastává. Smrt čeká nedaleko*“, třetí „*Konec jedné epochy. Štěstí i tragédie na konci války*“.

⁶³ „Seznamují se s hrůzami nacismu“. *Pravda*. Leden 1979. Reprint příspěvku viz „*Jaký je význam slova holocaust/holocaust*“ [online]. ResearchWriter.cz. 14. 1. 2015. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.researchwriter.cz/2015/01/14/jaky-je-vyznam-slova-holocaust-holocaust/>.

⁶⁴ „Šok s příměsí přetvářky“. *Rudé právo*. Červenec 1979. Reakce na uvedení seriálu *Holocaust* v Západním Německu. Reprint příspěvku viz „*Jaký je význam slova holocaust/holocaust*“ [online]. ResearchWriter.cz. 14. 1. 2015. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.researchwriter.cz/2015/01/14/jaky-je-vyznam-slova-holocaust-holocaust/>.

Obnovení československo-izraelských (a později česko-izraelských) vztahů nastalo téměř okamžitě po pádu komunistického režimu.⁶⁵ Tato politická restaurace měla přirozeně dopad i na preferující filmové zobrazování židovského utrpení (např. *Král kolonád*, *Všichni moji blízcí*, *Nickyho rodina*, *Nedodržení slib*, *Poslední cyklista*, *Colette*), které bylo za socialistické éry komunistického režimu odsunováno do pozadí. V této době, po pádu komunisty řízeného byrokratického socialismu, nastává v souladu s antikomunistickou orientací nového společenského zřízení v tuzemské kinematografii i nové, po adaptacích Lustigových děl ze šedesátých let druhé přihlášení se k židovskému etniku a jeho zásadnímu vyzvednutí nejen při zobrazování holokaustu, ale i při účtování s antisemitismem skončivší totalitní éry. Doklad o tom podávají dva filmy, které na toto téma byly s poměrně velkým časovým odstupem natočeny: *Jen o rodinných záležitostech* (1990) Jiřího Svobody a *Ve stínu* (2012) Davida Ondříčka. První film, který byl natáčen ještě před rokem 1989, vkládá svůj ideologický argument do kritiky stalinismu a obhajoby potivých komunistů, včetně těch s židovskou národností, kteří se stali oběťmi politických procesů, zatímco druhý snímek je po ideologické stránce plně antikomunistický. Oba filmy jsou situovány do padesátých let, období zasaženého masovým antisionismem jakožto důsledkem neúspěšného pokusu SSSR ovlivňovat politiku nově vzniklého státu Izrael. Sovětský antisionismus čerpal z tradičního antisemitismu a projevil se i v tamějších politických procesech. V tehdejší Československu měl stěžejní dopad v procesu se „spikleneckým centrem v čele s Rudolfem Slánským“ tvořícím historické pozadí obou filmů.

V Ondříčkově kriminálním filmu je obvinění žida Kirsche (Miroslav Krobot), bývalého kasaře, který prošel Osvětimí, zosnováno ze strany StB jako záminka k obvinění celé židovské obce ze sionistického

⁶⁵ Stalo se tak z iniciativy Václava Havla 9. února 1990 při návštěvě izraelského ministra zahraničí Moše Arense v Praze, 17. srpna 1990 se na úrovni velvyslanectví obnovuje izraelské diplomatické zastupitelství v Praze a recipročně bylo znovuotevřeno československé velvyslanectví v Izraeli. Havel se také mezi jinými světovými politiky zasadil o to, aby byla v roce 1991 zrušena mj. i komunistickým Československem podpořená rezoluce Valného shromáždění OSN č. 3379 z roku 1975, která srovnávala sionismus s rasismem. K česko-izraelským vztahům viz Moshe Yegar. *Československo, sionismus, Izrael*. Praha: Victoria Publishing, 1997.

spiknutí.⁶⁶ Ve Svobodově snímku se také obětí politických procesů stává JUDr. Kamenický/Steiner (Jiří Bartoška), komunista, který je kvůli své židovské národnosti, jež ostatně v roce 1950 nebyla v ČSR během sčítání lidu oficiálně uváděna, obviněn z vlastizrady k doživotnímu vězení, ačkoli se, podobně jako Slánský, k židovské tradici nijak nehlásil. Velitel vyšetřovatelů StB (Milan Kňažko) uprostřed zabijačkového hodování po pracném donucení Steinera k přiznání ostře koriguje svého kolegu: „My nejsme antisemiti, soudruhu, my jsme jen proti sionistům! Čím to kořeníte?“ Šíří oficiální propagandistickou floskuli stalinského režimu, jehož proklamované antisionistické stanovisko bylo pouze formou antisemitismu, zcela v duchu výroku Martina Luthera Kinga, který pronesl na adresu jednoho afroamerického studenta kritického vůči sionistům: „Když lidé kritizují sionisty, myslí tím židy. To, co říkáte, je antisemitismus.“⁶⁷ Vystihl jím totožnost metody používané antisionisty k denunciaci Izraele a antisemity k denunciaci židů, což Kňažkův vyšetřovatel stvrzuje poznámkou, že Kamenický/Steiner má „snad drzost v krvi, dědičnou“, která staví do blízké souvislosti nacistickou rasovou ideologii s antisemitskou ideologií komunistickou.

S ideologickou proměnou postupně přicházejí i změny v obsahové stereotypizaci při zobrazování pachatelů a obětí holokaustu, včetně přístupu ke znázorňování smrti. Filmy natočené do konce komunistické éry na ni nepohlíží s explicitní hrůzností její systematizace, kterou nacisté určili posloupností vyhlazovacího řetězce: transport – selekce – tetování – plynová komora – kremační pec nebo společná jáma. Mnohdy o ní vypovídají nepřímou, diskrétně, s utlumenou drastičností (oceněnou např. v Herzově filmu *Zastihla mě noc*)⁶⁸ a psychologickou analýzou jednotlivců v mezních situacích, včetně okupačních dramát, situovaných do tíživých dní heydrichiády (*Vyšší princip, Romeo, Julie a tma, ... a pátý jezdec je Strach*). Tuzemská kinematografická produkce v demokratické éře po roce 1989 tuto uměleckou polohu zásadně

⁶⁶ „Film věrohodně ilustruje intenzitu a absurditu stalinského antisemitismu, téma, které bývá jen zřídka zobrazováno.“ Š. Sladovnicková. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: J. Holý (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.*, s. 644–645.

⁶⁷ Seymour Martin Lipset. *The Socialism of Fools. The Left, the Jews and Israel*. New York: Anti-Defamation League, 1969, s. 7.

⁶⁸ Milica Zadrazilová. „Zastihl nás výjimečný film“. *Kino*. 29. 4. 1986, č. 9, s. 15.

mění a s větší mírou stereotypizace v pohledu na pachatele holokaustu upřednostňuje nejen patologická hlediska namísto politického nebo historického vysvětlování, ale také střídá melodramatickou selanku s krutou bestialitou podle přímé úměry, v níž film je tak mravní, nalikolík je fabrikace mrtvol emotivně účinná. To zpravidla vede ke stereotypním historickým klišé a redukcím, jež zřejmě nejsilněji byly filmovou kritikou konstatovány u filmu *Colette*, který namísto poutavého, eticky edukativního „historického thrilleru“ určeného mladé generaci, za který film označil jeho režisér,⁶⁹ přinesl „nevkusnou“ a „morbidní love story z lágru“, která „shrnuje hrůzy koncentračních táborů v téměř encyklopedické podobě“⁷⁰ a „spíš než drama o lidech v mezní situaci připomíná návštěvu domu hrůzy v zábavním parku“.⁷¹

⁶⁹ „Colette chce být návratem k prapůvodní formuli filmového díla. Poutavou, vzrušující diváckou formou přinést, zejména mladé generaci, napínavý příběh – ve své podstatě – jejich vrstevníků. Je to velký příběh o útěku za svobodou, ale zejména se silnou a bezprostřední katarzí z prožitého, viděného. Naším cílem, a mě jako režiséra hlavně, je podvědomě nenásilně zdůraznit nadčasové etické hodnoty, jako je síla lásky, svobody, osobní zodpovědnost za svůj život i nutnost bránit svou integritu za všech okolností. Nechceme historický film nějak násilnit akčními ‚soudobými‘ prvky, nebo film obsadit akčními hrdiny a překrucovat tak historickou skutečnost. Naopak, cílem je silným, emotivním příběhem oslovit soudobé publikum a chceme, jakkoliv se to zdá nemožné, aby se současné publikum ztotožnilo s ústřední dvojicí hrdinů a spoluprožilo napínavý, v pravdě historický thriller. Nezastíráme, že film – tím, že nechce být historickým dokumentem, ale fikcí sestavenou z mozaiky skutečných, historicky doložených příběhů – musí být stylizován. Z toho vyplývá můj důraz na magický realismus vyprávění, na stylizaci jednotlivých složek, jako je herecké obsazení, výtvarná stránka filmu, mise-en-scène, stylizace obrazu kamerou, střih, hudba. Jako režisér chci vytvořit atmosféru koncentračního tábora tak, aby diváci prožili pocit svých hrdinů naléhavěji, než by se stalo při jakékoliv školní přednášce nebo i návštěvě památníku. Chci, aby se diváci díky dokonalému výtvarnému provedení dekorací ocitli v Osvětimi.“ Milan Cieslar. „Colette není jen další film o holocaustu, Colette je překrásný příběh!“ [online]. Ceskatelevize.cz [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10348353482-colette/21151212067/7007-colette-neni-jen-dalsi-film-o-holocaustu/>.

⁷⁰ Věra Mišková. „Láska v pekle, které nesmí být zapomenuto“ [online]. Novinky.cz. 15. 9. 2013 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-recenze-colette-laska-v-pekle-ktere-nesmi-byt-zapomenuto-203071>.

⁷¹ Jan Gregor. „Colette je nevkusná love story z lágru“ [online]. Aktuálně.cz. 17. 9. 2013 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/kultura/recenze-filmu-colette/r-b75af6861f5811e3ae99002590604f2e/>. Výtky k filmu se týkaly zejména stereotypů v portrétování „příkladně perversních“ nacistů jako blondatých, modrookých sadistů, špatných postsynchronů, dabingu, který napomáhá neautentic-

Dřívější upozadování židovského etnika střídá v prostředí domácí narativní kinematografie od devadesátých let naopak jeho dominance. V souladu s novou politickou, společenskou a kulturní orientací úzce vázanou také na imitaci západních vzorů, zejména amerického, se utužuje nový stereotyp iterace, který je ozvěnou toho, co bylo Peterem Novicem či Normanem Finkelsteinem, byť z různých výkladových perspektiv, právě v americkém prostředí označeno za „kult holokaustu“. Spočívá na dvou vzájemně svázaných dogmatech – tezi o jedinečnosti holokaustu jako historické události, která v minulosti sloužila i jako jeden z důvodů jeho nereprezentovatelnosti, a tezi o nehynoucím antisemitismu, obrazu žida jako věčné oběti, jehož byl holokaust vyústěním. Účelem obou dogmat je zajistit židům nadřazený morální status vůči gójům,⁷² se kterým do jisté míry polemizuje Zeno Dostál ve filmu *Král kolonád*, kde vrchní číšník (Vlastimil Brodský) na svatbě křesťanského hudebníka (Josef Novotný) a židovské ošetrovatelky Rózy (Barbora Leichnerová) prohlásí ve všelidském, humanistickém imperativu: „My židé jsme všichni spřízněni a měli by tak být všichni lidé, ne?“ Důsledkem kultu holokaustu, který zajišťuje privilegované postavení židovské identity nikoli humanistickým, ale etnocentrickým způsobem, je souběžné preferování utrpení židů, jemuž se pro jedinečnost a nesouměřitelnost nemůže rovnat utrpení žádných jiných skupin.⁷³ Úzce souvisí s nárokováním původně nábožensky⁷⁴ konotovaného termínu holokaust ze strany

kému vyznění naturalisticky pojatého filmu, a herectví, které divákům zabráňuje si vybudovat emocionální vztah k postavám. Vratislav Šálek. „Colette – zapomenuté drama z koncentračního tábora“ [online]. Filmserver.cz. 9. 9. 2013 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://filmserver.cz/clanek/6086/colette/>.

⁷² K problematice viz Pavel Barša. „Humanistické židovství proti kultu holokaustu“. In: Norman G. Finkelstein. *Průmysl holokaustu. Úvahy o zneužívání židovského utrpení*. Praha: Dokořán, 2006, s. 107–125.

⁷³ Pokud je pod pojmem holokaust chápána nacistická perzekuce jako celek, odhaduje se počet obětí holokaustu mezi 11 až 17 miliony lidí. Odhady počtu nežidovských obětí se liší o miliony částečně i proto, že hranice mezi smrtí na základě perzekuce, smrtí hladem a jinými prostředky není v kontextu totální války jasná. Celkově zahynulo asi 5,7 milionu (78 procent) ze 7,3 milionu židů v okupované Evropě. Martin Gilbert. *Atlas of the Holocaust*. William Morrow & Co, 1993, s. 242–244.

⁷⁴ Původní náboženská definice slova holokaust (odvozená od řeckého slova „holokauston“, popřípadě řeckého a latinského slova „holokautuma“ a znamenající zápalnou oběť, popř. „úplné spálení“ – celopal) problematicky implikuje, že smrt šesti milionů židů za nacistické perzekuce byla obětí, navíc v kontextu blízkému křesťanské vykupi-

židovských institucí výhradně na židovskou populaci právě v etnickém smyslu.⁷⁵ Toto nárokování odsunulo z centra pozornosti i dosud převážně užívaný termín „genocida“ (nevyhovující i pro svoji přenositelnost na jiná etnika), kterým pro svůj nebyvale brutální rozměr bylo nacistické „konečné řešení židovské otázky“ převážně označováno.⁷⁶ Přehodnocení

telské představivosti. Proti neadekvátnímu přisuzování náboženského rozměru právě nacistickým zvěrstvům, která s ním byla v rozporu, se ohradili mnozí historikové a filozofové holokaustu, protože pro svůj původní náboženský význam tuto historickou událost zkresluje a odkazuje pouze k určité formě oběti. V náboženském kontextu také definuje slovo „holocaust“ *Jad Vašem*, památník obětí a hrdinů holokaustu v Izraeli. Doslovně takto: „(v hebrejštině sho'ah) Název používaný v angličtině k označení systematického ničení evropského židovstva rukou nacistů během druhé světové války. Slovo Holokaust pochází z řeckého slova holokauston, což je překlad hebrejského slova olah. Během biblických časů byl olah typem oběti Bohu, která byla zcela pohlcena nebo spálena ohněm. Postupem času se slovo holokaust začalo používat s odkazem na rozsáhlé vraždění nebo zničení.“ Cit. dle Daniel H. Magilow – Lisa Silverman. *Holocaust Representations in History. An Introduction*. London: Bloomsbury Academic, 2020, s 4. Sémanticky je termín holokaust významově velmi kontroverzní i mezi ortodoxními židy mluvícími jidiš, kteří namísto něj používají výraz „khurbn“ (zničení) popř. „khurbn cyrope“ (evropské zničení). Slovo Khurbn je odvozeno od hebrejského „churban“, které původně odkazovalo ke zničení Druhého chrámu v Jeruzalému Římany v roce 70 n. l., což je historicky považováno za počátek židovské diaspory. Spojením výrazu „khurbn“ s židovskou katastrofou ve 20. století se vyjadřuje, že moderní, nacisty provedená genocida, je součástí „velmi dlouhé historie židovské perzekuce a identity“. Tamtéž, s. 3.

⁷⁵ Potvrzuje to např. definice holokaustu ze strany Pamětního muzea holokaustu ve Washingtonu (United States Holocaust Memorial Museum), která jej vymezuje jako „systematické, byrokratické, státem sponzorované pronásledování a vraždění přibližně šesti milionů židů nacistickým režimem a jeho spolupracovníky“. Když ale definice dále pokračuje v pohledu na jiné oběti nacistické perzekuce, tak spíše vyhýbavě diferencuje mezi oběťmi, u nichž byla důvodem vražedné represe rasa („Romové /Cikáni/, postižení, někteří Slované /Poláci, Rusové a další/“) nebo politické, ideologické důvody, popř. chování („mezi jinými komunisté, socialisté, Svědci Jehovovi a homosexuálové“). Tamtéž s. 4–5. *Jad Vašem* je v otázce nežidovských obětí holokaustu již zcela nekompromisní: „Ačkoli se tento termín někdy používá s odkazem na vraždu jiných skupin nacisty, přísně vzato tyto skupiny nepatří pod pojmenování (heading) Holokaust a nejsou zahrnuty ani do obecně uznávané statistiky šesti milionů obětí Holokaustu.“ Tamtéž, s. 5.

⁷⁶ V poválečných debatách o unikátnosti nacistické genocidy židovského národa sehrál významné místo tzv. „spor historiků“ (Historikentstreit) z roku 1986. Tehdy filozof Jürgen Habermas obvinil na stránkách týdeníku *Die Zeit* tři německé historiky (Ernesta Nolteho, Andrease Hillgruber a Michaela Stürmera) z revidování významu židovské genocidy v německých dějinách (v Německu je od roku 1985 popírání holokaustu právně postižitelné). Mezi odborníky na nacistickou vyhlazovací politiku se uplatňovaly různé termíny, např. „judeocida“ nebo původní nacistický výraz a byro-

mediálně zkonstruovaného termínu holokaust, který v anglosaském prostředí až do druhé poloviny padesátých let 20. století figuroval jako ryze sekulární, obecný výraz označující jakoukoli velkou katastrofu,⁷⁷ a jeho spojení přímo s výjimečností židovského utrpení a vyhlazování židovského národa⁷⁸ má v tuzemské kinematografii po roce 1989 nevyslovený dopad v tom, že ze strany filmařů je zájem o utrpení jiných, než židovských náboženských a politických skupin postižených nacistickou genocidní perzekucí (odpůrců z řad komunistů a sociálních demokratů, Svědků Jehovových, tělesně i mentálně postižených, homosexuálů, Romů, Poláků, občanů Sovětského svazu, respektive všech Slovanů) v podstatě minimální, téměř žádný. Kupříkladu o Svědcích Jehovových nebo homosexuálech dosud žádný film s tematikou holokaustu v české narativní kinematografii nevznikl. O Romech rovněž ne. Vyjma ovšem implicitní fyziognomické reference dětského protagonisty ve filmu *Nabarvené ptáče* a okrajové nadsázky ve Svěrákově poetické komedii *Obecná škola*, kde učitel Hnízdo (Jan Tříska) s pedagogickým smyslem pro zveličení věcí, líčí svým žákům, včetně Roma Lakatoše (Jan Demeťer), srdnatý boj romského etnika v boji proti fašismu a dodává: „Cikáni byli dobří bojovníci, škoda, že jich tolik zahynulo v koncentračních táborech.“ Hnízduv výrok je součástí Svěrákova ironického nahlížení

kratický eufemismus „konečné řešení židovské otázky“ (Endlösung der Judenfrage). Ke „sporů historiků“ viz Dominick LaCapra. „Representing the Holocaust: Reflections on the Historians’ Debate“. In: Saul Friedlander (ed.). *Probing Limits of Representation. Nazism and „Final Solution“*. Harvard University Press, 1992, s. 108–127.

⁷⁷ Velmi názorně to dokládají autoři příspěvku *Jaký je význam slova holokaust/holokaust* na známé scéně z filmu Alfreda Hitchcocka *Na severozápadní linkou* (*North by Northwest*, 1959), kde letadlo, které pronásleduje hrdinu, finálně narazí do tahače s cisternou a exploduje. O tomto výbuchu později palcovými titulky referuje místní tisk jako o holokaustu (Two Die As Crop-Duster Plane Crashes And Burns. Low Flying Craft Hits Oil Tanker; Truck Drivers Escape Holocaust) v tom smyslu, že řidiči auta s cisternou přirozeně neunikli před holokaustem jako zápalnou obětí v náboženském smyslu nacistické perzekuce, ale obecně před zkázou, zničením, před smrtí. „*Jaký je význam slova holokaust/holokaust*“ [online]. ResearchWriter.cz. 14. 1. 2015. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.researchwriter.cz/2015/01/14/jaky-je-vyznam-slova-holokaust-holokaust/>.

⁷⁸ V tuzemském prostředí bylo po roce 1989 výhradní spojování termínu holokaust s židovskou katastrofou posíleno i užíváním paralelního termínu šoa (zlo, nespravedlnost, ničení, zmar), hebrejským výrazem, který byl uveden do širšího povědomí, podobně jako u televizní minisérie *Holocaust*, opět mediální cestou – devítihodinovým dokumentárním filmem Clauda Lanzmanna *Šoa*.

historie druhé světové války z komického odstupu, který narušuje stereotypizaci tohoto tématu nadsázkou. Patrná je zejména ve veršované scéně školního divadelního představení znázorňujícího nedávnou porážku fašismu, kde jednoho ze dvou politických vězňů navrátilivších se z koncentračních táborů představuje oběžní žák, na němž pruhovaných mundúr praská ve švech, a největší „sígr“ ze třídy s židovským jménem Rosenheim (Marek Endal) vystupuje v roli fašisty.

Označování a fyziognomie

Iterační stereotypy jsou reciproční, objevují se jak v zobrazování pachatelů holokaustu, tak jejich obětí, což je do značné míry dáno i tím, že obě skupiny byly podrobeny označovací praxi. Vězňové koncentračních táborů rovněž nosili „uniformy“ v podobě pruhovaných mundúrů, na kterých museli mít rozlišovací prvky, a jejich osobnostní identita byla redukována na vytetované číslo. Tetováním byli také označováni esesáci. „Tentýž postup pro čest a hanbu,“⁷⁹ jak uvedla Ruth Klügerová. Tematizován je v řadě filmů. V Krejčíkově snímku *Ves v pohraničí* (1948) usvědčí majitele pily (Jan Pivec) jako bývalého esesáka náhodné odhalení tetování na rameni. V *Musíme si pomáhat* vytetované číslo Davida Wienera, uprchlíka z koncentračního tábora, jehož pravost ověří sovětský voják nasliněným palcem, bezvýhradně legitimuje jeho židovskou identitu. Stejně tak ve filmu *Colette*, kde otázku židovských obchodníků v New Yorku, odkud vzal Vili Feld (Jiří Mádl) nabízený diamant, bezvýhradně zodpoví Feldovo mlčenlivé vyhrnutí rukávu obnažující předloktí s vytetovaným číslem.

V neorealisticky laděném filmu Otakara Vávry *Němá barikáda* (1949), natočeném podle povídek Jana Drdy, pruhovaný koncentračnický oděv mladé Polky (Barbara Drapiňská) vnáší nejen mezi pražský lid na barikádách, ale i mezi diváky před plátnem tušenou úzkost dusivého poselství toho, co se dělo v koncentračních táborech. Postupně se však tato kostýmní charakterizace vězňů koncentračních táborů stala reduktivní stereotypizací. Jako jeden z mála českých režisérů s ní polemizoval Jan Němec v již zmíněném filmu *Démanty noci*, kde jej historické realie zajímají jen potud, „pokud mají obecný smysl, pokud označují

⁷⁹ R. Klügerová. *Poslední stanice život*, s. 108.

základní situaci. Ba víc: pokud se mění v symboly“.⁸⁰ Týká se to i snů, obav a tužeb jeho štvaných hrdinů, jejichž chatrný oděv, který neodpovídá obvyklému vězeňskému výstrojnímu vzoru, je pouze označen symbolickým piktogramem KL (Konzentrationslager), který byl převzat z autentických fotografií, „kde nacisté takto vězně pomalovávali váp-nem, snad i pro zesměšnění“.⁸¹

Symbol žluté, černě orámované šesticípé Davidovy hvězdy s černým německým nápisem Jude je v tuzemském filmu s tematikou holokaustu standardním historickým indikátorem perzekučního opatření, kterému se od září 1941 museli v Protektorátu Čechy a Morava židé podrobit a takto sami sebe označovat. Přisívání Davidovy hvězdy na kabáty, přizpůsobování vizuálních kompozic jejímu tvaru (např. ve filmu *Nedodržení slib*), je v různých obměnách ustáleným postupem historické kondenzace času a situování filmového děje do období antisemitských restrikcí předcházejících vlastním deportacím do koncentračních táborů. Davidova hvězda – postavená proti nacistické svastice – je neméně silný vizuální element, zatížený rozmanitými významy na straně obětí holokaustu. Zastupuje popření jejich lidské důstojnosti, výraz strachu, či naopak revolty proti porobě, kdy zejména mladí lidé příkaz nosit „žlutou hvězdu“ všemožně obcházel, aby se mohli dostat do společnosti, do kina apod. Tuto strategii odmítání potupného symbolu ponížení je možné zaznamenat ve filmu *Nedodržení slib*, kde jeden z Friedmannových synů zamýšlí našít žlutou hvězdu na žlutý kabát, aby nebyla vidět, či v televizním zpracování *Romea, Julie a tmy* v režii Karla Smyczka, kde je Ester na symbol poroby hrdá. Eva v *Náměstí svätej Alžbety* se s ním dokonce snaží před zrcadlem ztotožnit jako se „slušivým“ módním doplňkem. Pověštinou však židovská hvězda indikuje děsivé stigma jako ve Weissově *Romeovi, Julii a tmě* či v *Daleké cestě*, kde si židovský obchodník (Jiří Plachý) s potměšilou ironií věší na hrud místo Davidovy hvězdy nacistický Železný kříž, původně pruské vyznamenání. Když se dostaví zákazník s požadavkem „látky pro židy“, v hrůze prchá, protože po rozvinutí vidí, jak je posetá Davidovými hvězdami.

⁸⁰ Jaroslav Boček. „Nová vlna z odstupu“. *Film a doba*. 1966, č. 12, s. 626.

⁸¹ Jiří Cieslar. „Když si film o něco začne říkat. Rozhovor s Janem Němcem“. *Film a doba*. 2000, č. 2, s. 84.

Jiným určujícím stereotypem iterace v tuzemském narativním filmu s tematikou holokaustu je práce s *fyzionomií* ženských obětí, která je ideově a ideologicky protichůdná ke stereotypnímu zobrazování nacistů. Nicméně z hlediska postupu je s ním fakticky totožná, protože v obou případech lze mluvit o fenoménu „face-ismu“ neboli obličejové výtečnosti, ke které tíhne i zobrazování mužů a žen v současných médiích.⁸² V Solanově filmu *Boxer a smrt* velitel koncentračního tábora Kraft a jeho partnerka (Valentina Thielová) „ztělesňují vznešenost nordických übermenschů“ a jejich „neosobní hygienické milování evokuje vzpomínku na kult těla v nacionálně socialistických snímcích L. Riefenstahlové“.⁸³ Proti tělesně krásným nacistům vyobrazeným v duchu rasových stereotypů jejich ideologie, jako je tomu u Kraftových, je postavena fyzická krása jejich ženských obětí, která je současně polemikou s jimi zastávanou rasovou propagandou vůči židům a Slovanům. Bruneta Dana Smutná v roli Hanky ve filmu *Romeo, Julie a tma* je jemná, oduševnělá dívka, která vzhledem a vystupováním obžalovává, jak uvedla Věra Adina Šefraná, nacistický rasismus. Její výzor kontrastuje s další ženou kolem jejího zachránce Pavla Rumlera, povrchnější spolužačkou – a blondýnkou – Alenou (Eva Mrázová), která ve vizuálním prototypu „árijské“ krasavice představuje školní sokyni v lásce, či zralejší, sexuálně aktivní Kubiasovou (Blanka Bohdanová), prostituující se okupanty a neštítící se dát si u Pavlovy matky přešít šaty po paní Wurmové, která šla s celou rodinou do transportu.⁸⁴

Se stereotypem tělesné krásy protagonistky v šedesátých letech nejdůsledněji naložil Antonín Moskalyk ve filmu *Dita Saxová*. Po náročných a časově zdoluhavých konkurzech režisér obsadil do hlavní role židovské dívky polskou herečku Krystynu Mikołajewskou. Hraje hrdinku, která jako jediná z celé rodiny přežila koncentrační tábor a spáchala sebevraždu v poválečné realitě, se kterou se nedokázala v důsledku svého

⁸² „Face-ismus neboli obličejová výtečnost je relativní výtečnost obličeje v zobrazení mužů a žen; média mají tendenci se více zaměřovat na mužské tváře a ženská těla.“ Gary N. Powell – Laura M. Graves. *Women and Men in Management*. Sage Publications, 2003, s. 59.

⁸³ Václav Macek – Jelena Paštéková. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveťa, 1997, s. 190.

⁸⁴ V. A. Šefraná. *Dvojí tvář holocaustu ve filmech Romeo, Julie a tma a Transport z ráje*, s. 23.

traumatu ztotožnit. Dita Saxová, jejíž „city, její intelekt, její smysl pro životní pravdu byl vášnivější než náš“,⁸⁵ představuje tragický protějšek k mladému hrdinovi z maďarského filmu *Člověk bez osudu* (Sorstalan-ság, 2005), který pocítí po konfrontaci s netečným světem po skončení války stesk po životě v lágru, který byl nejen „čistší a prostší“, ale také obsahoval momenty štěstí, jejichž pokračování přijímá jako pozitivní výzvu do budoucího života. Arnošt Lustig uvedl, že literárním předobrazem pro jeho Ditu byla skutečná, krásná osmnáctiletá dívka, „vysoká plavovláska, modrooká židovka, která své trauma nedala na sobě znát, neustále se usmívala, budila zdání šťastné osoby a jednoho dne se zabila“.⁸⁶ Režisér se však vydal jiným směrem: „Moskalyk měl představu, že každá židovka musí být černovlasá, hnědooká a melancholická. Podle mého měla ta holka být celý film veselá a plná života a pak skočit ze skály – a divák by si na cestě domů z kina dotvářel příběh. Ale Moskalyk divákovi tolik nevěřil, takže je Dita smutná a stereotypní.“⁸⁷ Stereotypnost, redukováná na sošnou krásu polské herečky, která na plátně působila estetickou strnulostí manekýny, byla víceméně jednotně zatracena i filmovou kritikou,⁸⁸ nicméně stereotyp „krásných ženských tváří“

⁸⁵ Sandra Pudilová. „Balada o Dítě Saxové“. *Kino*. 5. 10. 1967, č. 20, s. 9.

⁸⁶ Arnošt Lustig. *Vybrané rozhovory 1979–2002*. Praha: Akropolis, 2002, s. 169.

⁸⁷ Kateřina Kadlecová. „Láska je příšerná slabost“. *Reflex*. 2009, č. 25, s. 58. „Filmová Dita je smutná od prvního kroku a stejně smutná i zahyne. V knížce se Dita snaží svůj smutek maskovat a neobtěžovat jím druhé. Knižní Dita klade otázku proč, filmová na ni odpovídá.“ A. Lustig. *Vybrané rozhovory 1979–2002*. Praha: Akropolis, 2002, s. 171. V rozhovoru s filmovou kritičkou G. Kopaněvou A. Moskalyk uvedl: „Pojímal jsem Ditu jako naprosto uzavřenou, neopakovatelnou bytost, kterou jsem nechtěl vyložit do detailu. Všechny významy, které se tu dodatečně objeví – to je hudba. Doplníte si ji sama.“ G. Kopaněvová. „Sdělovat smysl skrze krásu“. *Film a doba*, s. 601.

⁸⁸ Hlavní výhrady filmové kritiky směřovaly k staticky neživotnému pojetí sošné hrdinky, která působila jako podivínské stvoření. Jan Hořejší. „Dita Saxová – s rozpaky i výhradami“. *Rudé právo*. 7. 3. 1968, č. 66, s. 5. Eva Vacíková. „Dita Saxová“. *Večerní Praha*. 21. 2. 1968, č. 44, s. 3. Gustav Franc. „Otažník nad Ditou Saxovou“. *Kino*. 1968, č. 5, s. 7. Lída Grossová. „Dita Saxová“. *Kulturní noviny*. 15. 3. 1968, č. 11, s. 6. Václav Šašek. „Premiéry našich kin. Dita Saxová“. *Zemědělské noviny*. 15. 2. 1968, č. 39, s. 2. Výjimku z negativní kritické reakce na uchopení postavy představuje K. Holý, podle něhož Mikolajewská „hraje celou svou osobností, štíhlými prsty, smutnou tvář, fyzickou krásou a hlavně srdcem“. Karel Holý. „Dita Saxová“. *Pravda*. 22. 2. 1968, č. 45, s. 4. Moskalykův film byl více oceněn v zahraničí, obdržel zvláštní cenu poroty na filmovém festivalu v San Sebastianu, což režisér komentoval jako „jistou míru satisfakce za nepříliš vřelou reakci kritiky“. Alexandra Prosnicová. „Vítězství ‚Dity‘ v San Sebastianu“. *Kino*. 22. 8. 1968, č. 17, s. 6.

jako oponentury k rasové doktríně nacistů to nijak neovlivnilo, pokračoval až do doby nedávné (*Colette*).

Z nežidovských obětí nacistické represe se např. týká jemné Heleny z Balíkova filmu *Milenci v roce jedna* a zejména Marie Kudeříkové (Magda Vášáryová), komunistické mučednice, rodačky z Vnorov na Hodonínsku, která byla státa za odbojovou činnost ve věznici v Breslau ve filmu Jaromila Jireše ...*a pozdravuji vlaštovky*.⁸⁹ Mladý stranický odboj je v Jirešově „vizuální symfonii šedé a zelené přesně sladčené s blondatou zranitelností Magdy Vášáryové“⁹⁰ zobrazen jako „sexy“ kolektiv, ve kterém se zteplá „Maruška“ vyjímá zejména proti německým okupantům, kteří jsou odpudivě vykresleni jako alkoholici, trapiči zvířat, zákeřné kreatury. Ať už se jedná o dvojici vyšetřovatelů gestapa nebo německé dozorkyně ve vězení s výzorem nevzhledných „mužatek“, byť s jistými náznaky lidskosti. Vůči nim kontrastuje žalující krása Slovanky, jejíž ke krku rámovaná plavá hlava, o kterou má přijít, září jako svatozář křesťanské mučednice v temnotě posledního záběru před popravou.

Jireše více než stranické glorifikování hrdinky zajímal její vnitřní život, obecnější existenciální situace člověka, který ví, že brzy žít nebude, a proto mobilizuje veškerou vnitřní sílu,⁹¹ což také pojímal jako výzvu k uchopení kudeříkovského mýtu jinak než stranicky stereotypním způsobem: „Je to vlastně film o hledání zdroje síly v člověku. Kde je tento zdroj? Ve schopnosti člověka spojit se s ostatními lidmi. A v tom, že dokáže zůstat sám sebou. Maruška je svobodný člověk ve vězení. To je to hlavní, oč se v tomto filmu snažím: ukázat, že uměla zůstat sama sebou

⁸⁹ Z vězení Marie Kudeříková za pomoci spoluvězeňkyň a jedné dozorkyně poslala 32 dopisů, které psala až do 26. 3. 1943, kdy byl vykonán rozsudek. V roce 1961 literární vědec Mojmir Grygar tyto dopisy, které Kudeříková nazývala „škrabky“, uspořádal do výboru *Zlomky života*, který byly přeložen do řady jazyků (Marie Kudeříková. *Zlomky života: Listy z vězení*. Praha: Čs. spisovatel, 1961). Osud Kudeříkové vedle Jireše inspiroval i literáty, např. básníka Jiřího Havla (*Šestý den jara*, 1963), povídku spisovatele Františka Omelky (*Maruška*) či autorku životopisného románu o Kudeříkové Zoru Berákovou (*Zkouška dospělosti*, 1977).

⁹⁰ Peter Hames. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2008, s. 272.

⁹¹ „Neměli jsme v úmyslu točit životopis ani historii odboje. Chtěli jsme na charakteristických úsecích Maruščina života ukázat vnitřní sílu člověka, jeho víru a naději. Když se neodvratně blížila smrt, ohlížela se zpět k životu. A takový pohled byl pro nás nejpodstatnější při realizaci filmu.“ „Květnové premiéry“. *Záběr*. 27. 4. 1972, č. 9, s. 7.

až do posledního okamžiku. A je to také film o fyzické smrti, která ne znamená konec. Energie a víra, jakou měla Maruška a bezpochyby tisíce jí podobných lidí, má schopnost přežít, aniž by se stala legendou, mýtem, jakýmsi oficiálním pomníkem. Pro mne ten film znamená nesnadný a tím i lákavý boj se stereotypem a překonáváním vžitých představ o ztvárňování podobných až čítankově pozitivních témat.⁹² Filmová rekonstrukce pocitů člověka vědomého si svého zániku tak v mnoha ohledech převažuje nad faktem, že do očí smrti hledí statečná komunistka.⁹³

Děti

Od osmdesátých let 20. století se reprezentace holokaustu v tuzemském narativním filmu v širším rozsahu týká dětí jako věkově nejnižší postižené skupiny, která klene často opakovaný iterační vzorec, kde hrůzy války kontrastují s dětskou neviností, která je obžalována. Průkopnickým filmem, pomineme-li Zinnemanovy *Poznamenané* (The Search, 1948), natočené v americko-švýcarské koprodukcí s českým hercem Ivanem Jandlem, který zde hraje chlapce ztrativšího během pobytu v Osvětimi řeč a vzpomínky na své rodiče, bylo Kachyňovo *Práče*, kde je Františkova koncentračnická minulost výrazně akcentována v rozhovoru se stejně starou slovenskou dívkou Marijkou, která si povšimne jeho tetování. František jí jako „ostřílený“ voják vysvětluje, co to je koncentrační tábor:

František: Ty nevíš, co je to koncentrák? To jsou takový baráky a do těch zavírají lidi, víš? Kolem je plot z drátu a nikdo nesmí ven. Všichni mají hlad a chtějí domů.

Marijka: A na čo, že ti vytlačili to číslo?

František: Aby se v nás vyznali, místo jména.

Marijka: Ale veď ty si František.

⁹² Kateřina Pošová – Jaromil Jireš. „Smrt neznámá vždy konec...“. *Záběr*. 14. 10. 1971, č. 21, s. 6.

⁹³ „Zvláštní a fantastické ve filmu...a pozdravuji vlastovky, byla pro mne síla osobnosti hlavní hrdinky Marušky Kudeřkové. Tato mladá dívka právě ve zdech vězení vyrostla ve velkého člověka. Nikdo ji pak už nemohl skutečně spoutat. Byla schopna žít za zdí vězení ve svých vzpomínkách a myšlenkách. I zde mi realistický příběh dal možnost vytvořit legendu o síle člověka.“ Veronika Bergsteinová. „S Jaromilem Jirešem o science fiction nebo o fantasknu“. *Záběr*. 29. 7. 1977, č. 16, s. 7.

František: Tam bylo Františků.

Marijka: A čo s vami chceli robiť?

František: Čo? Zabiť.

Marijka: A mňa by tiež zabili?

František: Děvčata, kluky, jim je to jedno.

Marijka: A prečo?

František: Nemají rádi cizí děti.

Marijka: A keby som ich poprosila, že chcem ísť k mamke?

Chlapcova poznámka, že nacisté „nemají rádi cizí děti“, naznačuje, že patrně míní děti židovského původu, stejně jako připouští možnost všeobecného původu slovanského. Marijčina naivní představa o táborové realitě a dosud neporušené iluzi o dobrotě světa dospělých podtrhuje hrůznost osudu všech dětí, které se do soukolí holokaustu dostaly jediným absurdním „proviněním“ na základě rasového původu či jiného důvodu. V Radokově *Daleké cestě* situované do Terezína se o vraždění židů v plynových komorách nikde nemluví, nicméně scéna s židovskými dětmi, které zpanikaří při pohledu na sprchové hlavice v umývárně, naznačuje, že jejich dětství bylo neodvratně poznamenáno otřesnou životní zkušeností. V Kachyňových adaptacích literárních předloh Oty Pavla *Zlatí úhoři* a *Smrt krásných srnců*, obsahujících elegické odchody dětí do transportů, se židovští rodiče snaží potomky ze všech sil zachránit před krutým osudem. Leo Popper ve *Smrti krásných srnců* shání dětem jdoucím do transportu maso, aby zvýšil jejich šanci na přežití. Dokonce si ze svého šatu odpáře potupnou Davidovu hvězdu, se kterou prosí psa Holana, aby mu pomohl ulovit srnce.

Dětským obětím holokaustu se Karel Kachyňa věnoval i v koprodukčním snímku *Poslední motýl*, kde je pařížský mim Antoine Moreau (Tom Courtenay) poslán do Terezína, aby se účastnil kulturního programu pro židovské děti, který má být součástí propagandistického filmu k oklamání komise Červeného kříže. Má se tím vykoupit ze svých protiněmeckých aktivit. Kachyňův Terezín je vizuálně jiný než Radokův nebo Brynychův, více civilistický, smutný, šedivý. Spíše se podobá jeho zpodobnění ve Svobodově televizním projektu *Poslední cyklista*. Je také plný podezírání, skepse a útrpných a vyčítavých pohledů lidí za okny. Představuje skličující místo, kde „nálada poklidného zoufalství

visí nad filmem, propůjčuje mu znepokojivou surrealistickou auru⁹⁴. Postarší ženy s bezzubými úsměvy zde před židovskými obchody, v jejichž výlohách jsou umístěny umělé figuríny označené žlutými hvězdami, ve strašidelném tanci za doprovodu okaríny oslavují, že nebyly vybrány do transportů smrti. Moreau, který pro potřeby svého představení vypracuje seznam, na který záměrně umísťuje malé děti a několik starých hudebníků, aby je dočasně uchránil od transportů, nakonec před zraky publika přítomného na jeho inscenační úpravě pohádky *O Jeníčkovi a Mařence*⁹⁵ demaskuje blamáž, s nímž chtějí nacisté „předvést světu obraz německé humanity“, za což je spolu se svými židovskými přáteli poslán do Osvětimi.

Poslední motýl zahajuje éru devadesátých let, která dětské oběti holokaustu po Kachyňově vzoru více konfrontuje s tematikou rodiny (*Všichni moji blízcí*, *Marta a já*, *Král kolonád*, *Musíme si pomáhat*, *Poslední vlak*, *Nedodržený slib*, *Nickýho rodina*, *Poslední cyklista*). Zvláštní postavení mezi těmito filmy mají snímky *Král kolonád* a *Tlumočník*, které reflektují málo frekventované téma viny za holokaust. V *Králi*

⁹⁴ Stephen Holden. „Review/ Film; A Holocaust Witness, Eloquent in His Silence“ [online]. *The New York Times*. 20. 8. 1993 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1993/08/20/movies/review-film-a-holocaust-witness-eloquent-in-his-silence.html>.

⁹⁵ S dětským divadelním představením pohádky, v tomto případě *O Sněhurce*, se lze setkat i ve filmu *Kukačka v temném lese*. Slovanské děti umístěné na převýchovu do Německa, které se v něm projevují jako nejlepší herci, mají možnost navštívit svou šanci na umístění do nejlepších rodin k poněmčení. Není bez zajímavosti, že filmy, které uplatňují pohled na dětské oběti holokaustu (*Kukačka v temném lese*, *Zlatí úhoři*, *Smrt krásných srnců*, *Poslední motýl*, *Nabarvené ptáče*) pracují ve svých názvech s metaforikou fauny či flóry. Název filmu *Kukačka v temném lese* je rovněž vícestupňový. Za kukačku se považuje cizí dítě (kukaččí mládě z jiného hnízda), které žena počala s někým jiným. V tomto smyslu je Emilka českou kukačkou a les metaforickým obrazem nacistického Německa – zlé mocnosti, kterou spravuje velitel koncentračního tábora Kukuck. Je to Říše, z níž jde strach, tak jako ze středověkého či raně novověkého chápání lesa coby synonyma tmy a strachu, které mělo patrně i dopad na název filmu *Romeo, Julie a tma*, kde tma symbolizuje nacistickou okupaci, stanné právo za heydrichiády, potažmo holokaust. V Danteho verších stojí: „V čase, kdy život je v polou své pouti, jsem zabloudil, kolem byl temný les, já z pravé cesty zabředl v houšť proutí. Ach, těžko se to říká ještě dnes, neschůdný, hustý hvozd dívoce trčí, jen vzpomenu a obchází mne děs! Trpko je v něm, že smrt je už jen trpčí. Ale i za dobro vděčím těm tmám, a o tom psát chci, ostatní ať mlčí. Jak octl jsem se v lese, nevím sám, šel jsem jak ve snách, jen nejasně jsem tušil, že mimo pravou cestu klopýtám.“ Dante Alighieri. *Peklo*. Praha: Academia, 2007, s. 7.

kolonád, po vzoru Radokovy *Daleké cesty* opět příběhu smíšeného manželství, zradí křesťanský manžel, houslista lázeňského orchestru, kvůli kariéře svou židovskou manželku a dítě a neunesení výčitky svědomí za jejich koncentračnické útrapy, které žena nepřežije. *Tlumočník* se zabývá tématem převzetí synovské odpovědnosti za vinu otce, pachatele holokaustu, respektive otázkou, zda to má „syn vraha lepší než syn oběti?“. Její nejspravedlivější řešení nakonec ponechává přírodě, biologickému času drtivě dopadajícímu na pachatele holokaustu, z nichž jeden, postižený Alzheimerovou chorobou, vyrábí pro turisty nevкусné lampy z plechovek od Coca Coly, a druhý, jeho nadřízený, otec protagonisty, je fyzicky živořící troskou, které zahanbený syn poskytne pistoli jedné z jeho obětí.

Sexualita: oběti a pachatelé

V šedesátých a zejména sedmdesátých letech 20. století, zvláště v Itálii a USA, bylo realizováno poměrně dost filmů různé umělecké úrovně, které se v psychoanalytických podtextech zabývaly nacismem ve vztahu k deviantní sexualitě.⁹⁶ Ten zde nebyl vyložen v pojmech „materiálních“, tedy sociálních, ekonomických nebo národohospodářských, nýbrž v pojmech biologických, přesněji psychopatologických, které byly shledány výstižnými pro autoritářské dychtění po moci založeném na sexuálních komplexech, sadismu, masochismu, homosexualitě apod. V zásadě zde bylo postaveno stereotypní rovnítko mezi sexuální perverzí a politickou perverzí, odpovídající poznámce, že „fašismus je šílenství sexuálních mrzáků“⁹⁷ od psychoanalytika Wilhelma Reicha, který indikoval sexualitu jako klíčový prvek v dynamice Třetí říše, včetně biologického elitismu a lpění na rasové čistotě. Třetí říše se svými symbolickými odznaky moci zde byla podána jako jakési exotické deviantní

⁹⁶ Např. Pasoliniho *Prasečinec* (Porcile, 1969) a *Salò, aneb 120 dnů Sodomy* (Salò e le 120 giorni di Sodoma, 1975), Viscontiho *Soumrak bohů* (La caduta degli dei – Götterdämmerung, 1969), Bertolucciho *Konformista* (Il conformista, 1970) a *Dvacáté století* (Novecento, 1975), *Noční vrátný* (Il portiere di notte – Night Porter, 1973) Liliany Cavaniové, *Pasqualino sedmikráskovi* (Pasqualino Settebellezze, 1975) Liny Wertmüllerové, *Salon Kitty* (Salon Kitty, 1975) Tinta Brasse, exploatační filmy *Love Camp 7* (r. Lee Frost 1969), *Ilsa, vlčice SS* (Ilsa She Wolf of SS, 1976) Dona Edmondse.

⁹⁷ Srov. Wilhelm Reich. *Funkce orgasmu*. Praha: Concordia, 1993, s. 174–186.

království plné zkaženosti, nestandardních sexuálních praktik, transvestismu, pedofilie či incestu.⁹⁸

Pro porovnání s tuzemskými filmy není nepřipadné se blíže zastavit u dvou italských snímků tohoto směřování. Prvním je *Soumrak bohů* (1969) Luchina Viscontiho. Režisér k filmu pojednávajícím o vzestupu nacistického režimu ve třicátých letech uvedl, že v rámci přípravných prací studoval historické materiály. Zejména uváděl publikaci Williama L. Shirera *Vzestup a pád Třetí říše* (*The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany*, 1969), kde je zpracována vazba německých průmyslníků (ocelárny Krupp, Thyssen, Vöglér, chemický kartel I. G. Farben) na Hitlera a jeho režim,⁹⁹ s tím, že nechtěl natočit historické dílo, které by s dokumentární přesností sledovalo historická fakta. Ta se spíše měla odrážet v politické atmosféře doby, která dopadá na vztahy zúčastněných filmových postav po nacistickém zničení demokratických opor Výmarské republiky, kterou nahradil Hitlerův „stát zabijáků“, v němž „německá střední třída skončila, zatímco aristokracie kapitálu a průmyslu se vzdala své moci nově příchozím nebo se ji pokusila sdílet s Hitlerem: zrodila se nová vládnoucí třída zločinců, zvrácených mužů“.¹⁰⁰

Visconti, sympatizant marxismu, však nevykládá nacismus v marxistických termínech na základě ekonomických a hospodářských vazeb. Zcela například ignoruje úlohu střední třídy, která stála za vzestupem nacionálního socialismu. Jeho interpretace nacismu s koncentračními tábory a všeprostupující brutalitou, kde se téma holokaustu zrcadlí v celkové snaze postihnout historické propojení německé průmyslové velkoburžoazie s nacistickým hnutím,¹⁰¹ je vyjádřena v termínech psychoanalytických a mytologických, jak naznačuje německý a italský název filmu

⁹⁸ Spojení nacismu s homosexualitou vyjádřil mezi prvními Roberto Rossellini v klasickém neorealistickém filmu *Řím otevřené město* (*Roma città aperta*, 1945), kde má nacistický důstojník i jeho zženštilý asistent homosexuální znaky. Obdobně činila i protinacistická propaganda za druhé světové války, která portrétovala nacisty jako zrůdná monstra, zženštilé pervertované sadisty a homosexuály. I. Avisar. *Screening the Holocaust: Cinema's Images of the Unimaginable*, s. 134–148.

⁹⁹ Srov. William L. Shirer. *Vzestup a pád třetí říše*. Praha: Tomáš Krsek, 2019.

¹⁰⁰ „Interview with Lietta Tornabuoni“. *L'Europeo*. 10 April 1969. Citováno in: Gaia Servadio. *Luchino Visconti. A Biography*. New York: Franklin Watts, 1983, s. 47–48.

¹⁰¹ Visconti označil Shirerovu knihu za „naši Bibli.“ I. Avisar. *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, s. 155.

(Götterdämmerung, La caduta degli dei), implikující rovněž Wagnerovu mytologickou operu a Shakespearovou tragédii *Macbeth*.¹⁰² S vizuální sugestivností navozená atmosféra temnoty, dekadence a destrukce v „alžbětinské tragédii“ zbrojařské rodiny Essenbecků vyvolává paralelu se známou dynastií Kruppů, průmyslníků z Essenu, či ságou Thomase Manna *Buddenbrookovi* s příznačným podtitulem „úpadek jedné rodiny“. Rodina Essenbecků, která je symbolicky pojata jako mikrokosmos německé společnosti, je vylíčena jako letargická, skomírající třída, která není schopna v úpadku své kulturní vytríbenosti a elegance vzdorovat doléhajícímu barbarství zvenčí. Zobecňuje je zejména symbiotické spojení mefistofelského esesáka Aschenbacha (Helmut Griem) s androgynním Martinem von Essenbeck (Helmut Berger), pedofilem, který incestem se svou matkou a likvidací svých nejbližších kompenzuje komplex odstrkovaného dítěte a satisfakci za něj nachází angažováním se v nacistické straně. Spektakulárním vrcholem filmu je orgiastická interpretace krvavé „Noci dlouhých nožů“, která „explicitně zobrazuje to, co dokumentární *Triumf vůle* Leni Riefenstahlové říká mezi řádky“,¹⁰³ totiž násilné potlačení homosexuality Röhmových SA ze strany heterosexuálních SS, po kterém vzroste démonická moc Martina von Essenbeck korunovaná závěrečnou scénou. V ní oblečen do černé uniformy SS ční nad rezignovanými loutkami rodinných příslušníků a řídí svatební rituál své matky (inspirovaný sňatkem Evy Braunové a Hitlera v berlínském bunkru před sebevraždou), od něž se klene finální záběr filmu, kde Martin na pozadí slévárenského provozu se zdviženou paží salutuje novému režimu nacistickým pozdravem.

Druhým filmem je kontroverzní erotické drama Liliany Cavaniové *Noční vrátný*, kde Charlotte Ramplingová hraje přeživší holokaustu Lucii, manželku britského dirigenta, která se v roce 1957 setká ve Vídni se svým někdejší trýznitelem, nacistickým důstojníkem Maxem (Dirk Bogarde), který ji v koncentračním táboře znásilnil a současně jí tam poskytoval ochranu. Oba po letech navážou na své sadomasochistické „milostné“ vztahy v takové intenzitě, až se stanou hrozbou pro Maxovy přátele, rovněž bývalé nacistické zločince, kteří je

¹⁰² G. Servadio. *Luchino Visconti. A Biography*, s. 193.

¹⁰³ Maria Kornatowska. *Eros i film*. Łódź: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1986, s. 121–122.

v obavě prozrazení nakonec zlikvidují. Film je v současnosti považován nejen za čelného reprezentanta žánru „nazisplotation“, který kombinuje nacisty a sexuální vykořisťování, ale i za jeden z prvních portrétů tzv. „Stockholmského syndromu“, termínu popisujícího fyziologickou závislost rukojmí na únosci.

Přestože Cavaniová tvrdila, že její dílo bylo inspirováno svědectvím nežidovské partyzánky, která přežila koncentrační tábor Dachau, vysloužila si četné kritické odsudky za povrchní beletrizaci nacismu, historické nepřesnosti a zneužívání vězňů koncentračních táborů kvůli senzacechtivosti. Její film také odmítl známý italský spisovatel Primo Levi, bývalý vězeň z Osvětimi, s tím, že Cavaniová (a jí podobní estéti) nepravdivě a nepoctivě staví na úděsném výroku francouzského politického aktivisty s lágrovou zkušeností Davida Rousseta z jeho knihy *Vesmír koncentračního tábora* (L'Univers concentrationnaire, 1946): „Oběť a kat jsou stejně hanebné, lekce koncentračních táborů je bratrství v nízkosti.“¹⁰⁴ Levimu se film Cavaniové jevil sice z technického¹⁰⁵ hlediska velmi krásný, ale od začátku falešný v konstituci sadistického a sadomasochistického vztahu mezi dívkou a důstojníkem SS. Ne snad proto, že by se takové věci nemohly přihodit, ale proto, že dílo, stejně jako celá řada podřadnějších filmů, „vzbuzuje dojem, že koncentrační tábory byly něco jako sexuální tělocvičny, kde prostitute byla na denním pořádku“.¹⁰⁶ Historickým faktem je, že prostitute v koncentračních

¹⁰⁴ Marco Belpoliti (ed.). *Hovory s Primo Levim 1963–1987*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2003, s. 171.

¹⁰⁵ Cavaniová, vyhledávaná též jako operní režisérka, pracuje ve filmu s barevně stylizovanými a opticky deformovanými retrospektivami, v nichž ožívá společná minulost postav za asistence silně saturované kulturní intertextuality (biblických aluzí, vážné hudby, tance). Až v operně teatrálním rozměru klade důraz na kult těla, aby sebezničující sadomasochistický vztah hrdinů zasadila do celkového kontextu nacistické estetiky, jejího ideálu života jako umění založeného na kultu krásy, fetišismu a extatické pospolitosti, kde má své místo vedle otrocké služebnosti i erotická imaginace podněcovaná dramaticky účinnými nacistickými uniformami. Volná erotizace nacismu, které Cavaniová dosáhla navzdory historickému faktu, že nacistické Německo bylo naopak sexuálně represivní společností, která pronásledovala homosexuály, zapadla do dobového módního nakládání s teatralizovanou sexualitou (paradoxně i mezi gayi), u které byla využívána i nacistická minulost. Susan Sontagová. *Ve znamení Saturna*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2011, s. 91.

¹⁰⁶ M. Belpoliti (ed.). *Hovory s Primo Levim 1963–1987*, s. s. 181.

táborech existovala.¹⁰⁷ Na její přítomnost v rámci československého filmu chtěl prvně upozornit Alfréd Radok v *Daleké cestě*, kde podle technického scénáře měla být sexuálně exponovaná postava židovské dozorkyně Margit (Anna Vaňková). Měla prostituovat v zájmu přežití a ve filmu mělo dojít i k zobrazení sexuálních tužeb u židovských vězňů, což umělecký sbor, který film posuzoval, zamítl k realizaci.¹⁰⁸ K okrajovému znázornění prostituce došlo až ve snímku Vojtěcha Jasného *Přežil jsem svou smrt*, kde je přítomen táborový nevěstinec, a v okupačním dramatu ... *a pátý jezdec je Strach*, do něhož režisér Brynych tři roky po české premiéře pod vlivem komerčních tlaků na mezinárodní uvedení díla dodatečně natočil asi devítiminutovou sekvenci z nacistického nevěstince, do kterého omylem zabloudí hlavní hrdina, židovský lékař Braun.¹⁰⁹

V tuzemském narativním filmu s tematikou holokaustu nevzniklo intelektuálně ani umělecky srovnatelné dílo, které by sexuální optikou tak důsledně, jako tomu bylo u Viscontiho, interpretovalo „psychologii nacismu“ utvářející vztahy dominance a submisivnosti v rodinných a intimních vztazích. Určitou výjimku představuje již zmíněný *Spalovač mrtvol* Juraje Herze. Jeho Kopfrkingl je v zásadě autoritářský požitkář posedlý třemi věcmi: smrtí, rodinou (pro kterou, jak říká, „dělá tak žalostně málo“) a mesianistickou vizí o spáse lidstva odvozenou z oblíbené četby *Tibetské knihy mrtvých*. Z ní uznává toliko filozofii zla jako „utrpení, které musíme odstraňovat“, a buddhistické učení o reinkarnaci duše. Kromě buddhismu, ovšem vyloženého po svém, není Kopfrkingl zprvu vyznavačem žádného světonázoru, politické ideologie, včetně nacistické,

¹⁰⁷ Himmler podle Leviho učinil rozhodnutí, aby každý lág byl vybaven bordelem. To proto, aby redukoval homosexualitu a umožnil živočišné vybití, ovšem nikoli židům, ale politickým vězňům a německým kriminálníkům, přičemž prostitutky nebyly židovky, ale profesionálky, které se nežídka přátelily s esesmany. Tamtéž, s. 182.

¹⁰⁸ K bližšímu pohledu na postavu Margit a její původní místo v narativu filmu viz L. Mohylová. „Vývoj filmové idey snímku *Daleká cesta* v intencích autorského zámeru Alfréda Radoka“. In: A. Schnapková – Z. Hudec (eds.). *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*, s. 103–105.

¹⁰⁹ Viz Jonathan Owen. „Fear and Attractions: Selling Zbyněk Brynych's *The Fifth Horseman is Fear in the USA*“ [online]. *Filmový přehled*. 22. 9. 2020 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/en/revue/detail/fear-and-attraction-selling-zbynek-brynychs-the-fifth-horseman-is-fear-in-the-usa>. Josef Škvorecký. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991, s. 224.

na rozdíl od novinových zpráv, zejména černé kroniky, nepatří k jeho osobním zálibám, příliš jim nerozumí, a proto se o ně zvláště ani nezajímá. Proto se také apel Waltera Reinkeho (Ilja Prachař), člena Henleinovy SdP, někdejšího Kopfrkinglova spolubojovníka z první světové války, na jeho árijský původ mívá účinkem. Vše se ale mění v okamžiku, kdy Reinke osloví Kopfrkinglovo libido, snad zde vytušiv jeho slabé místo ve struktuře osobnosti. Je to scéna, v níž se zmíní o existenci jistého „Kasina v Růžové ulici“, zavedeného nevěstince pro soukmenovce, a před vzrušeného Kopfrkingla rozloží lascivní fotografie zde působících slečen. Prolomí tím u mistra žehu jeho ideologickou apatii.¹¹⁰ Kopfrkinglovo přitakání nacismu skrze sexualitu¹¹¹ podporuje možný psychoanalytický výklad jeho charakteru na bázi interpretace fašismu z hlediska potlačované sexuality (např. Wilhelm Reich, Erich Fromm, Herbert Marcuse) a celkově dává i podnět k freudovským úvahám o vztahu libida a destruda.

Jak dokládá i Herzův film, v domácí kinematografii má spojení nacismu se sexualitou spíše fragmentární, nerovnoměrný vývoj. Započíná na počátku šedesátých let pohledem na sexuální kolaboraci, pokračuje v následující dekádě souvislostí s psychologickým rozkrýváním traumatu u přeživších obětí koncentračních táborů a po roce 1989, zejména ve filmech režiséra Milana Cieslara, ústí ve zcela stereotypizovaný

¹¹⁰ Filmová kritička G. Kopaněvová k Herzově filmu uvedla, že „motiv sexu, vizuální nadsázkou zkarikován, působí spíše jako symbol, anebo přesněji – jako erotická, nezvrstující scenerie. Tyto choulostivé motivy a výjevy (přesně evokující dráždivou erotiku jisté doby a kasty) beze zbytku slouží jen celku, vnášejí do filmu příchuť vulgárnosti, sexuální prvek polosvěta fašizujících bojůvek, v němž se individua Kopfrkinglova ražení cítí přirozeně, byť se svými ‚mravy‘ a zejména hlásanou morálkou snažila budit zdání mravní bezúhonnosti, s jakou usilují celou svou vnější existenci budit zdání nejpochestnějších občanů.“ Galina Kopaněvová. „Metamorfóza pana Kopfrkingla“. In: *Film a doba 1962–1970*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997, s. 191.

¹¹¹ Na Kopfrkinglovu zálibu v sexu a erotice odkazuje v Herzově filmu i titulková sekvence, která následuje po úvodním prologu v zoologické zahradě polysémicky rozvírajícím pudovou analogii mezi člověkem a zvířetem. Tvoří ji výtvarná koláž z torz nahých ženských těl a roztržených fragmentů lidských tváří, jež za hudebního doprovodu Zdeňka Lišky prospektivně a symbolicky naznačuje, kam se bude filmové vyprávění ubírat a co bude jeho obsahem. Koláž této titulkové sekvence odkazuje k surrealistickým fotokolážím Jindřicha Štýrského a Karla Teigeho. Triková část, kde se púlí hlavy a vrství končetiny, vyvolává asociace k holokaustu, k němuž referuje závěr filmu, kde je Kopfrkingl nacisty pověřen odborným dozorem nad konstrukcí plynových kremačních pecí.

pohled na nacismus jako sexuální dysfunkčnost nebo deviaci. Ve filmu *Romeo, Julie a tma* je požívačná antisemitka Kubiasová „tanečnicí“, synonymem pro prostitutku poskytující svou intimní přízeň gestapákům a německým vojákům, podobně jako české dívky na lázeňské kolonádě v pozdějším Dostálově filmu *Král kolonád*. Sexualita zde má podobu výrazně vypočítavého ekonomického charakteru motivovaného společenským a materiálním zázemím. Nejinak je tomu ve filmu *Obchod na korze*, kde chamtivá Brtková (Hana Slivková) po dlouhé pohlavní abstinenci „odmění“ svého muže sexem za to, že úspěšně arizoval krámkem vdovy Lautmannové, nebo v *Transportu z ráje*, kde židovský mladík Vágus (Josef Vinklář) nabízí v zájmu přežití sexuální služby starší ženě, manželce místního židovského prominenta. Ve filmu *Klíč* se vyskytuje scéna z nevěstince, který při jedné z razíí přepadne gestapo, aby zde zastihlo bavící se vojáky wehrmachtu poslané z východní fronty na dovolenku. Jednoho z gestapáků v hanbinci evidentně vzruší přítomný renesanční obraz s aktem nahé ženy, nicméně své sexuální vytržení potlačí zakrytím obnaženého stehna jedné z přítomných nevěstek. Funkce sexuality je v těchto filmech obecně nedominantní, příznaková pouze jako součást historické deskripce života za protektorátu, v terezínském ghettu či Slovenském štátu. Stejný rys si uchovává i v později natočených filmech, které zobecňují představy o životě v koncentračních táborech jako např. v úvodní sekvenci filmu *Nebo být zabit*, kde jsou sexuální projevy mezi vězni v dlouhé kamerové sekvenci zasazeny do jazykového babylonu rezignovaných vězňů, latinsky zpívané Ave Maria, pláče, židovské modlitby, ruský zpívané pravoslavné hudby doprovázejících detaily kymácejících se končetin oběšenů.

Zlom v zobrazování sexuálních projevů mezi oběťmi holokaustu přišel v roce 1962 s Brynychovým *Transportem z ráje* situovaným do Terezína. Jako asistent režie se na něm podílel Juraj Herz, který do celkové koncepce filmu přispěl kromě obsazování rolí terezínské mládeže i vlastní koncentračnickou zkušeností. V rozhovoru, který Herz vedl s Arnoštem Lustigem, autorem literární předlohy k filmu, Lustig na otázku, co pro něj bylo ve věku osmnácti let v terezínském ghettu nejdůležitějším, odpověděl: „Uvědom si, že my, co jsme tam žili, jsme nevěděli, kdy nás dají do transportu a odvezou do plynu do Osvětimi. Byli jsme mladí kluci a mladé holky, takže pro nás bylo nejdůležitější

šoustat. A to jsme taky dělali.¹¹² Ve filmu je tento Lustigův autobiografický moment ztvárněn v komorní scéně, kde dívka Líza (Helga Čocková) postupně poskytne potěšení sexu pěti chlapcům před odchodem do transportu. Vlastní sexuální aktivita zúčastněných není vlivem diegetického zvuku a mimoobrazové akce ukázána přímo. Pouze je v obrazových záblescích za zvuku kytary, ruchu zatahujícího se závěsu a krátkých slovních výzev Datla (Josef Abrahám) naznačena. Stylová koncepce této decentní scény hromadného sexu, odehrávající se navíc v přítomnosti, je nevzrušivá, vzdálená veškeré vulgaritě a nepřirozenosti, které by si mohla uchovat, pokud by se odehrávala za jiných historických okolností. Případné aspekty pornografické imaginace zde ustupují humánnosti, jíž se z lůna Lízy hochům dostává.

Brynychova scéna sexu jako lidskosti a posledního potěšení před zmarem smrti je unikátní svou citlivostí. Napomáhá osvětlit historické konsekvence holokaustu, což bylo posíleno i dalšími filmy v šedesátých a sedmdesátých letech, které se soustředily na zobrazení dopadu holokaustu v traumatizované psychice přeživších obětí, zejména žen. V *Dítě Saxové* je sexuální chování apatické hrdinky symptomem traumatu z holokaustu, které ji nakonec dožene k sebevraždě. Oproti tomu v Balíkové normalizačním snímku *Milenci v roce jedna* je poválečná cesta hrdinky Heleny (Marta Vančurová), která přežila koncentrační tábor a byla znásilněna německými vojáky, díky citlivému přístupu jejího partnera, amatérského filmaře Pavla (Viktor Preiss), k jejich intimnímu sblížení terapeutická. Pavlova konfrontace s traumatem Heleny jej posunuje k lidskému dozrávání a zodpovědnějšímu přístupu k životu. Dívka zase v citovém vztahu k partnerovi překonává své duševní zranění a pozvolna míří k pozitivnějšímu náhledu na život, k naději na mír, kterou symbolizuje očekávání jejich dítěte.

Citová léčba, ovšem mnohem starších partnerů – Polky Barbary (Jana Brejchová) a Čecha Michala (Radoslav Brzobohatý) poznamenaných koncentračnickou zkušeností – je rovněž tématem filmu *Schůzka se stíny*.¹¹³ Michal se v koncentračním táboře stal obětí nacistické-

¹¹² J. Herz – J. Drbohlav. *Autopsie (pitva režiséra)*, s. 134.

¹¹³ Svobodův film byl inspirován Merleho románem *Smrt je mým řemeslem* o veliteli Osvětimi Hössovi, který nebyl sadistickým vrahem, ale „pouhým“ byrokratem, a knihou Františka Bláhy *Medicina na scestí* (1946) pojednávající o pseudovědeckých pokusech na lidech v koncentračních táborech.

ho lékaře, který v rámci svého „výzkumu“ zkoušel, jak dlouho mohou vydržet sestřelení piloti v ledové mořské vodě. Proto jej podchlazoval v nádrži s ledem a v okamžiku ztráty vědomí jej musela svým tělem zahřívát mladičká polská vězeňkyně. Možná to byla Barbara, možná ne. Nicméně láska těchto lidí „za zenitem svých životů nemá erotický charakter, nýbrž metafyzický, podvolený tajemství vzájemných doteků, vjemů, ale i doteků s osamělou, subjektivně cítěnou realitou“.¹¹⁴ Režisér její význam vedle určité satisfakce za jejich narušené životy také charakterizoval jako příspěvek k „zvládnutí nedořešené historické nespravedlnosti, v subjektivním slova smyslu, pro člověka“.¹¹⁵ Mínil tím reakci na krizi humanistické tradice, „degeneraci prapůvodního helénského projektu humanity“,¹¹⁶ která vyústila v programově anti-humánní ideologii nacismu, jejíž příčiny byly podle režiséra zanalyzovány z hlediska společenského a ekonomického, nikoli však dostatečně z hlediska ontologických a etických příčin.¹¹⁷ Směr tohoto uvažování svědčí o inspiraci filozofy Frankfurtské školy s jejich kritikou formalizovaného vědění, které to podle Adorna dotáhlo až k pecím Osvětimi. Ve filmu tento trend „všeznehodnocující mefistofelské moderní racionality, která nazírá humanistickou tradici z pohledu čisté logiky a zpochybňuje i přírodní danosti, mravnost, zákony, pravidla a vztahy“,¹¹⁸ ztělesňuje postava kousavě ironického Dr. Molána (Ilja Racek), Michalova intelektuálního protivníka.

Filmy po roce 1989 sexualitu tematizují více než v prudérních letech normalizace, kde se objevovala spíše okrajově, jako např. ve filmu *Kukačka v temném lese*, kde si pohlavně abstinující Kukuck vyděračsky vynutí sex na pradleně pod výhrůžkou trestu za přestupek jejího syna, přičemž ženino fyzické utrpení z nepříjemného koitu vykonaného „a tergo“ (zezadu) je zesilováno detailními záběry její zmučené tváře a rukou pohybujících s prádlem v rytmu znásilnění. V demokratickém období se povaha sexuálních projevů nezřídka provázejících nacistický sadismus stává explicitnější a stereotypnější, byť i zde se objevují výjimky.

¹¹⁴ Alena Bechtoldová. „Schůzka se stíny“. *Film a doba*. 1983, č. 10, s. 588.

¹¹⁵ Alena Bechtoldová. „Na téma: Filmová reflexe. Rozhovor s režisérem Jiřím Svobodou“. *Film a doba*. 1983, č. 5, s. 248.

¹¹⁶ Tamtéž.

¹¹⁷ Tamtéž.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 249.

Např. ve filmu *Král kolonád*, kde se hrdina pokouší sexem „léčit“ vinu za zřeknutí se své židovské manželky a jehož milenka spí s gestapákem, nebo ve filmech *Všichni moji blízcí* a *Protektor*, kde se budoucí židovské oběti holokaustu za účelem intimních schůzek scházejí v projekčních kabinách kinosálů, které představují ochranné lůno před antisemitským nebezpečím zvenčí. V prvně jmenovaném filmu Hedvika Silbersteinová (Tereza Brodská) souloží se svým propalestinským přítelem během promítání předfilmu s prezidentským slibem Emila Háchy, přičemž zapomenou vypnout mikrofon a tím vzbudí smích publika ocenivšího zkarikování počínající politické protektorátní situace genitální slastí. Sex v této komické rovině plní funkci dočasné úlevy před německou okupací. Není potupným a ovládajícím nástrojem nacistické ideologie jako ve filmech *Der Lebensborn – Pramen života*, *Krev zmizelého* a *Colette* natočených Milanem Cieslarem podle literárních předloh Vladimíra Křenera a Arnošta Lustiga. Sexualita v *Der Lebensborn – Prameni života* je dominantním prvkem v příběhu o Grétce, která byla umístěna do nacistického rasového programu na šlechtění nordické rasy. Zde působící nacistická doktorka Waage (Wilma Cibulková) je schematicky vykreslená jako lesbická „überfrau“, která se taktilně vzrušuje nad Grétčiným rentgenem arijské lebky a povětšinou se k ní vyjadřuje v rovině verbálních rasových klišé („tvá duše je v rase“, „máš srdce jako kovadlinku ze solingenské oceli“). Ke Grétce přidělený plavovlasý oplodňovatel Odillo (Karel Dobrý), skrývající svou homosexualitu, má kaširovaný „démonický“ vzhled peroxidových esesáků ze sexploatačních nazi filmů sedmdesátých let typu Brassova *Salon Kitty* (1976). Vyjádřeno v parafrázi anglických výrazů: „fascism“ je zde „face-ism“.

V *Krev zmizelého* je holokaust vedlejším tragickým tématem spojeným s postavou židovského lékaře Blaua (Martin Huba), jehož protivníkem je bývalý kápo v koncentračním táboře, někdejší číšník, který okrádal židovské hosty, následně „politický vězeň“ a velitel Revoluční gardy Čevora (Igor Bareš). V Blauových vzpomínkách na holokaust Čevora masturbuje u průzoru do plynové komory při pozorování nahých žen pár chvil před jejich smrtí. Film *Colette*, který podle režiséra po filmech *Der Lebensborn – Pramen života* a *Krev zmizelého* dovršuje historickou trilogii s tím, že chce „v době negace zpodobování vyšších mravních principů v úporné snaze komerčně zaujmout přinést proti zmanipulovanému vkusu podívanou s hlubším etickým dosahem a až šokující

pravdou“,¹¹⁹ byl reklamně uvozen jako „snímek o lásce, zrozené v pekle osvětimského lágru“. Dominantně upřednostňuje stereotypní funkci sexu v popisu táborové reality, kde je pohlavní styk mezi vězni přísně trestán, kde esesáci chodí do nevěstince a hlavní hrdinka, krásná belgická židovka Colette Cohenová (Clémence Thiolyová), platí sexem za své přežití v Osvětimi mladému důstojníkovi SS Weissackerovi (Eric Bouwer). Tajně se však schází s českým spoluvězněm Vilim Feldem, kterého miluje a s nímž pracuje v „komandu Kanada“ určenému k třídění pozůstatostí po zavražděných obětech. V jedné scéně musí Colette Weissackera orálně uspokojit pod fotografickým obrazem Hitlera, což scénu, podobně jako v Menzelově *Obsluhoval jsem anglického krále*, kde fanatická sudeťka Lída (Julia Jentschová) oddaně zírá na Hitlerův portrét při pokusu zplodit se svým manželem dítě, jednorozměrně vystřeďuje k mocenskému spojení nacismu se sexualitou, politické moci s tělesnou slastí. Méně explicitně jej rozvíjí i Marhoulova filmová adaptace *Nabarveného ptáče*, Kosiňského autobiografické fikce vyprávějící o malém bezejmenném chlapci, možná židovského nebo romského původu, který byl během holokaustu odloučen od své rodiny a putuje někde v nacisty okupované východní Evropě. Jeho pikareskní pouť v Marhoulově filmu je v souladu s literární předlohou provázena kreaturami, které s opakující se stereotypičností páchají nezdárka sexuálně motivované neemotivní násilí, jehož je chlapec svědkem i účastníkem, a aspiruje na alegorickou dramatizaci násilí v samotných koncentračních táborech.

Sex, hrůza a komická obscénnost (K jediné české filmové komedii o holokaustu)

Divácky vděčná sexuální tematika výrazně proniká i jedinou českou komedií o holokaustu *Musíme si pomáhat* v režii Jana Hřebejka, která je v kontextu tuzemské kinematografie z žánrového hlediska ojedinělá, pokud nepočítáme velmi úzký okruh děl, která okrajově karikují hitlerovský antisemitismus. Název televizního projektu Jiřího Svobody *Poslední cyklista* je odvozen od hořkého vtipu, že za všechno mohou židé a cyklisté, který pojmenovává holokaust jako absurditu. Sám o sobě však

¹¹⁹ M. Cieslar. „Colette není jen další film o holocaustu, Colette je překrásný příběh!“ [online]. [cit. 26. 3. 2022].

tento dvoudílný televizní film komediální není, stejně jako jím nejsou jiná díla, kterými ve vztahu k holokaustu prosakují komické prvky jako např. v *Obchodu na korze*, „tragédii mravní slabosti“¹²⁰ spojené s tragikomickou postavou Tona Brtka, člověka, „který se marně snažil zůstat dobrý ve zlé době, který musel umřít, protože nedokázal svobodně žít a smrt byla jediná možnost, jak si zachovat lidskou tvář“.¹²¹ Režisér Ján Kadár uvedl, že „míra tragikomičnosti“¹²² však musela být pečlivě kontrolována, aby nepřekročila míru pravděpodobnosti s tím, že „komika není v tom, co herci hrají, ale v absurditě vztahů mezi lidmi“.¹²³ Vyjadřuje ji už základní situace, v níž hluchá židovská stařena nemá žádné „historické vědomí“, protože neví takřka nic o novodobém vnějším světě za zdmi svého krámků, na rozdíl od „smutného klauna“, změkčilého „arizátora“ Brtka, který je poháněn chamtivou ženou jako v některých groteskách Charlieho Chaplina, k němuž tvůrci filmu intertextově odkazují ve scéně, kde podnapilý Brtko karikuje Hitlerův projev v duchu filmu *Diktátor* (The Great Dictator, 1940).¹²⁴

Otázka filmu o holokaustu jako povýtce dramatického žánru nebyla dosud uspokojivě dořešena i s ohledem na nepoměrně menší skupinu tzv. komedií o holokaustu, které vedle základních otázek po historické relevanci otevřely širší diskusní pole o tom, zda je vůbec eticky

¹²⁰ Jaroslav Boček. „Tragédie mravní slabosti“. *Kulturní tvorba*. 2. 9. 1966, č. 35, s. 12.

¹²¹ A. J. Liehm. *Literární noviny*, s. 8.

¹²² Kadár s Klosem tragikomický aspekt objevili již v Grosmanově předloze, která jim také poskytla impuls k zaměření se na přísluhovače holokaustu. „Nejvíce nás zaujala její zvláštní poloha mezi komedií a tragédií. Také jsme nazvali v podtitulu scénáře *Obchod na korze* tragikomedií. Co nás nejvíce dráždí, je nutnost sladit diametrálně odlišné polohy do výsledného celku. Obě jsou podstatné pro pohled na základní téma látky. Násilí nestojí jen na lidech s revolvery za pasem, nýbrž i na těch hodných, spořádaných človíčkách, kteří se násilníkům bojí, a proto s nimi spolupracují.“ „Rozhovor s režiséry Jánem Kadárem a Elmarem Klosem o filmu *Obchod na korze*“. *Filmové informace*. 26. 8. 1964, č. 35, s. 13.

¹²³ Gabriel Laub. „Obchod na korze“. *Kino*. 17. 12. 1964, č. 25, s. 4.

¹²⁴ Když si Brtko zkouší před zrcadlem buňku po nebožtíku Lautmannovi poba-veně konstatuje, že „vyzerá ako Chaplin“. S. Prádná v rozboru těchto chaplinovských odkazů upozorňuje, že „s typem tuláka Charlieho Brtka spojuje i neuvědomělý, bezděčný smutek a stesk, který prosvitá z rubu jeho bláznivých ztřeštěností“, že jeho hašteřivé příbuzenské partnerství se švagrem, gardistou Markusem, připomíná komickou dvojici Laurela a Hardyho a že poslední záběr, „v němž se pod prosluněnou alejí oba protagonisté slavnostně vzdalují od kamery, je prodchnut tesknou chaplinovskou nostalgií“. S. Prádná. „Obchod na korze po letech“. *Iluminace*, s. 98, 110.

únosné ustanovovat holokaust jako objekt smíchu či předmět rozmanitých druhů komična (ironie, humoru, absurdity, cynismu, sarkasmu), popř. jeho formálních rysů (vtipu, parodie, travestie, perzifláže, burlesky, grotesky aj.). Problematika humoru a komiky obecně nikdy nestála ve středu teoretického zájmu o reprezentaci holokaustu literární nebo filmovou formou, protože byla buď zastíněna úvahami o možnostech uměleckého působení tragična, přehlížením komediálního žánru jako typického „konzumního“ produktu, anebo dříve diskutovanou tezí o nemožnosti zobrazení holokaustu jako historické události. Koncentrační tábory neoplývaly ideálními, natož mravně založenými vztahy mezi vězni,¹²⁵ o čemž svědčí i Brynychův pohled na Terezín v *Transportu z ráje*, kde zbabělý, s nacisty kolaborující Marmurlstaub (Čestmír Řanda) nachází protějšek v ušlechtilém předsedovi Rady starších Davidu Löwenbachovi (Zdeněk Štěpánek), který nacistům před nástupem do transportu předpoví brzký konec. V „nucených společenstvích“ koncentračních táborů, jak je pojmenoval autor objemného díla o Terezíně Hans Günther Adler, nebylo nic, co se týkalo běžného sociálního chování v normální společnosti. Deportovaní zde byli soustředěni pouze na jeden cíl, kterému vše podřizovali – přežití. Tato nejprvořadější aktivita byla vyvázána z dosahu všech abstraktních principů, metafyzických veličin, společenských účelů, protože stručně řečeno s Jeanem Amérym „na něco takového nebyl čas“.

Navzdory tomu existuje celá řada svědectví o tom, že děsivému a šibeničnímu humoru se v koncentračních táborech dařilo, protože díky němu vězňové našli způsob, jak překonat šok a teror. Eugene Ionesco napsal, že humor přivádí naše vědomí se svobodnou jasnožřivostí k tragickému či zoufalému stavu člověka, smích nerespektuje žádná tabu a komika nám dává sílu k tomu, abychom unesli tragédii existence.¹²⁶ Díky obscenní a divoké povaze komedie „olupujeme zlo a zhoub-

¹²⁵ Primo Levi patologii obětí koncentračních táborů vystihl popisem osobního zážitku. Jednou, zcela vyprahlý žíznil, uviděl náhodou za oknem baráku rampouch. Jakmile ho ulomil, surově mu ho vytrhl z ruky nějaký hromotluk. Na otázku, vyslovenou v chatrné němčině, „Warum?“, se Levimu společně s inzultací dostala odpověď: „Hier ist kein Warum!“. Primo Levi. *Je-li toto člověk*. Praha: Sefer, 1995, s. 29.

¹²⁶ Citováno in: Martin Esslin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books, 1961, s. 133.

né síly o jejich majestát“,¹²⁷ ulehčujeme břemenu našeho žití. V tomto duchu známý vídeňský psycholog Viktor E. Frankl charakterizoval humor v koncentračním táboře jako „zbraň duše v boji o přežití“. ¹²⁸ Humor sloužil jako duševní zbraň proti utlačovatelům, byl jakýmsi sebe-ochranným štítem proti nedůstojnosti, respektive pod-důstojnosti každodenního táborového života. Dokázal v trýzněném člověku plnit nesmírně pozitivní úlohu v navození odstupu od jeho bezútěšné situace, postavit jej byť jen na několik chvil mimo ni, byť utrpení bylo všudypřítomné. Emil Fackenheim, židovský filozof a rabín, který přežil Osvětim, to shrnul lapidárně: „Udržovali jsme si morálku humorem.“¹²⁹

Smysl pro humor, o kterém podal svědecvtí i Juraj Herz¹³⁰ internovaný v Ravensbrücku, je však u lidí rozdílný a výjimkou nebylo ani nedobrovolné osazenstvo koncentračních táborů. Elie Aron Cohen, nizozemský lékař s táborovou zkušeností, rozpoznal, že „vězni, kteří se dosud nepřizpůsobili a dosud stáli uprostřed boje o každodenní existenci, měli malý smysl pro humor“. ¹³¹ Humoru byli podle Cohenova svědectví schopni pouze ti vězňové, kteří byli s táborovou realitou plně – nebo

¹²⁷ H. D. Duncan. *Communication and Social Order*, s. 407.

¹²⁸ Viktor E. Frankl. ...*A přesto říci životu ano. Psycholog prožívá koncentrační tábor*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996, s. 43.

¹²⁹ Citováno in: Konnelyn Feig. *Hitler's Death Camps: The Sanity of Madness*. New York: Holmes & Meier, 1979, s. 77.

¹³⁰ Juraj Herz doložil přítomnost černého humoru v Ravensbrücku vzpomínkou: „Ano. Má to původ už od dětství. Už tehdy jsem si to třeba uvědomoval přes jednu příhodu, kterou zapříčinil, jak jsem se samozřejmě dozvěděl později, papež Pius XII., který poslal do koncentráku mešní víno katolickým kněžím, kteří zde pracovali šestnáct hodin denně, byli vyhladovělí a umírali. Takže papež, aniž by věděl, jak je s těmito kněžími nakládáno, trval hlavně na tom, aby dostali mešní víno. Mešní víno samozřejmě dlouho nedostali, ale ke konci války se to přes Červený kříž povedlo. Dvacet nebo pětadvacet kněží bylo vyhnáno na „apelplac“ – a protože to papež chtěl – každý dostal po litrovce vína do jedné i do druhé ruky a každý musel tyto dva litry na rozkaz vypít. Jistě si dovedete představit, co s vyhladovělým člověkem udělají dva litry vína. A papež se do konce života nedozvěděl, že má na svědomí smrt a onemocnění těchto kněží. Tohle jsem jako kluk skutečně zažil. My jsme tehdy říkali: „Pojďte se podívat, je tam úplně ožralých pětadvacet katolických kněží vražděno.“ Pro nás to tehdy byla trochu podívaná, ale byla absurdní.“ Zdeněk Hudec. „Asi jsem cynik“. Rozhovor s Jurajem Herzem o filmech a koncentračním táboře“. *Cinepur*. 2007, č. 50, s. 17. Též J. Herz – J. Drbohlav. *Autopsie (pitva režiséra)*, s. 49–50.

¹³¹ Elie A. Cohen. *Human Behavior in the Concentration Camp*. New York: W. W. Norton and Company, 1951, s. 181.

alespoň částečně – sžiti. Tato adaptace na táborové podmínky si ovšem nevyhnutelně vyžádala duševní zhrubnutí a celkové zpřimování. Německý historik holokaustu Eugen Kogon, který přežil Buchenwald, uvedl, že v roce 1938, kdy byli do koncentračních táborů internováni první Rakušané, tak na jejich slušná, zcela běžná slova společenského taktu jako „dobrý den“ nebo „děkuji vám“ zněla ze strany starších vězňů neměnná odpověď „polib mi prdel“.¹³² Komická obscenita těchto bojů za každodenní přežití vedla v představách vězňů i k takovým formám obscenního humoru, ve kterých byli pyšní a nadřazení nacisté atakováni zápachem, špínou a tělesnými projevy. Jejich autoritativní, hygienický obraz byl zde skatologicky a koprolálně potřísněn jako samo koncentračnické prostředí, v němž s krutým žertem (*Arbeit macht frei*) neomezeně vládli a které polský filmový kameraman Wiesław Kielar, bývalý osvětimský vězeň, příznačně nazval „Anus Mundi“.¹³³

Nárůst zahraničních filmových komedií o holokaustu z devadesátých let: *Život je krásný* (*Life is Beautiful*, Roberto Benigni, 1998), *Jakub lhář* (*Jakob the Liar*, Peter Kassovitz, 1999),¹³⁴ *Vlak života* (*Train de vie*, Radu Mihaileanu, 1998) signalizoval, že komický přístup k hrůzám holokaustu zamířil k hranicím své virtuální hravosti. Zrod žánru lze nepochybně lokalizovat v Hollywoodu čtyřicátých let, kde vedle série antinacistických filmů iniciovaných mj. apelem židovského kongresu na Hollywood, aby nebyl netečný ke genocidě evropských židů, vznikla i dvojice komedií, *Být či nebýt* (*To Be or Not to Be*, 1942) Ernsta Lubitsche a *Diktátor*¹³⁵ Charlese Chaplina,¹³⁶ které Lubitschovými slovy sa-

¹³² Eugen Kogon. *The Theory and Practice of Hell: The German Concentrations Camps and the System Behind Them*. New York: Berkley Books, s. 277–280.

¹³³ Wiesław Kielar. *Anus Mundi. 1,500 Days in Auschwitz / Birkenau*. New York: Times Book, 1980. Označení „Anus mundi“ Kielar převzal od nacistického doktora v Osvětimi Heinze Thila, který v roce 1945 spáchal sebevraždu.

¹³⁴ Film je remake Beyerova východoněmeckého snímku *Jakob, der Lügner* (1974) s Vlastimilem Brodským v titulní úloze natočeném podle stejnojmenné literární předlohy Jurka Beckera.

¹³⁵ Annette Insdorfová řadí filmy *Diktátor*, *Být či nebýt* a *Pasqualino sedmikráska* mezi díla orientovaná k černému humoru, zatímco snímky *Vlak života* (*Train of life*, 1998), *Život je krásný* (*Life is Beautiful*, 1997) a *Jakub lhář* (*Jakob the Liar*, 1999) označuje jako ironická. Annette Insdorf. *Indelible Shadows. Film and Holocaust*. Cambridge University Press, 2003, s. 59–77 a 276–293.

¹³⁶ Lubitschův film se odehrává v okupované Varšavě, kde divadelní společnost nacvičuje hru o Hitlerovi. Režisér zde promyšleně aplikoval principy Brechtova anti-

tirizovaly nacisty spolu s jejich „směšnou ideologií“.¹³⁷ „Přívál“ komedií o holokaustu z devadesátých let podnítil slovinského filozofa Slavoj Žižeka k rozsáhlejší úvaze, kde holokaust označil za „obscene jouissance“ a nacistické „konečné řešení“ popsal v rortyovském smyslu jako „kruhou estetickou frašku“ („cruel aesthetic joke“)¹³⁸ prováděnou jen pro ni samu. Komedialní filmy o holokaustu podle jeho mínění nastolily nový polemický inscenační prostředek reagující na nevysvětlitelnost holokaustu jako na historickou událost, která byla depolitizována na nevýslovné a absolutní „sublimní zlo“, u něhož z nejrůznějších důvodů selhalo tragické a realistické zobrazování.¹³⁹

Typickým znakem komedií o holokaustu je vůle filmových postav přežít, respektive „individualistická bezohlednost v cestě za přežitím“, která se ve všech případech točí kolem lži jako zdroji komického. V Chaplinově *Diktátorovi* se židovský holič vydává za diktátora Hynkela, ve filmu *Život je krásný* číšník Guido (Roberto Benigni) útěšně lže svému synovi ohledně účelu koncentračního tábora, který mu předestírá jako soutěžní kolbiště bojové hry. Obdobným lhářem v zájmu dobré věci je i Jakub (Robin Williams) z *Jakuba lháře*, který z altruistických důvodů nevyvrací svým spoluvězňům nepravdu, že je majitelem rozhlasového přijímače, aby jim poskytl alespoň nějakou naději a útěchu. A ve snímku *Vlak života* židovská komunita vypraví falešný transport smrti

-iluzivního zcizovacího efektu a vážné téma zpracoval v satirickém modu, včetně útoku na samolibost a manýry hereckých primadon. Chaplinův film vyvolal ve své době obavy ze snižování hrozby totalitních režimů a útoky na režiséra za nepochopení Hitlerovy hrůzovlády. Chaplin oprávněnost těchto výtek připustil ve své autobiografii, kde uvedl, že kdyby věděl o skutečných hrůzách německých koncentračních táborů, tak by nemohl *Diktátora* natočit, protože by si nedokázal dělat legraci z nacistického vražedného šílenství. Charles Chaplin. *Můj životopis*. Praha: Odeon, 1967, s. 424.

¹³⁷ Herman G. Weinberg. *The Lubitsch Touch*. New York: Dover Publications, 1977, s. 247. Citováno in: A. Insdorf. *Indelible Shadows. Film and Holocaust*, s. 67.

¹³⁸ Slavoj Žižek. *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*. Praha: tranzit.cz, 2007, s. 64.

¹³⁹ S. L. Ginspargová u třech komedií o holokaustu (*Život je krásný*, *Jakub lhář*, *Vlak života*) v psychoanalytickém podtextu zohledňuje, že otcové tvůrců, kteří tato díla natočili, byli židovského původu a měli přímou zkušenost s holokaustem. Jejich humor tak vyrůstá z pocitu trasgeneračního přenosu (transgeneration transmission) vycházejícího z Freudova pojetí vtipu, který v tomto případě reprezentuje osvobozující rebelii proti nacistické autoritě, oidipální porážku Hitlera jako diktátora. Sylvia Levine Ginsparg. *Never Again. Echoes of the Holocaust As Understood Through Film*. Xlibris Corporation, 2010, s. 29–30.

ze Sovětského svazu do zaslíbené Palestiny, přičemž část židů zde vystupuje jako nacisté a druhá jako jejich oběti.¹⁴⁰

Zásadním Žižekovým zjištěním je, že tyto filmy nejsou „stoprocentními“ komediemi, že v nich existuje hranice smíchu, zřetelný předěl mezi komickým a vážným. Zpravidla má podobu patetických „okamžiků spásy“ na konci jednotlivých filmů, ať už jde o holičovu humanistickou řeč v závěru *Diktátora*, řeč herce představujícího Shylocka v *Být či nebýt*, nebo synovo poděkování za otcovu oběť v *Život je krásný*. Tento dramaturgický stereotyp je hojně přítomen i v tuzemské kinematografii, např. v závěrech filmů *Obchod na korze*, *Musíme si pomáhat*, *Tlumočník* nebo *Colette*. V prvně jmenovaném jde o poetickou sekvenci snového epilogu, metafyzického „groteskního baletu, v němž jako by ožil některý z Chagallovyých obrazů“.¹⁴¹ Ukazuje obě mrtvé postavy, Brtka s paní Lautmannovou, jak se ve svátečním oblečení v hypnoticky zpomaleném pohybu s „nadmášívě plavným krokem“¹⁴² ruku v ruce promenují náměstím. V závěru filmu *Tlumočník* se kamera za doprovodu Godárovy sakrální hudby s německým textem vzdaluje po vertikále od zločincova kajícího se syna, až se jeho postava vykupitelsky ztratí v panoramatu krajiny, místě někdejších hrůz holokaustu, kterých se jeho otec dopouštěl. Ve finále filmu *Colette* hlavní hrdinka, která přežila koncentrační tábor díky sexuálnímu podvolení se esesákovi, s nímž počala dceru, přijme její svatbu se synem svého někdejšího židovského táborového milence jako spásný okamžik osvobození od traumatu minulosti. Podobné stereotypní „okamžiky spásy“ podle Žižeka chybí v dosud nepřekonaném snímku *Pasqualino Sedmikráska* (Pasqualino Settebellezze, 1975) italské režisérky Liny Wertmüllerové, někdejší asistentky Federica Felliniho, která ve svých filmech prokázala nevšední smysl pro grotesknost. U Wertmüllerové je směšnost přehnaná „až za dobrý vkus“.¹⁴³ Starý anarchista tu na protest vůči lágrovým trýznitelům sebevražděně skáče do jímky s exkrementy

¹⁴⁰ K srovnání filmů *Vlak života* a *Život je krásný* viz David A. Brenner. *Laughter amid Catastrophe: Train of Life and Tragikomic Holocaust Cinema*. In: David Bathrick – Brad Praeger – Michael D. Richardson (eds.). *Visualising the Holocaust. Documents, Aesthetic, Memory*. New York: Camden House, 2008, s. 261–276.

¹⁴¹ Jan Žalman. *Umlčený film*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 40.

¹⁴² S. Přádná. „Obchod na korze po letech“. *Iluminace*, s. 110.

¹⁴³ S. Žižek. *Mluvil tu někdo o totalitarismu?*, s. 73.

a hlavní hrdina Pasqualino (Giancarlo Giannini), který má v důsledku špatné vězeňské stravy a celkové zesláblosti organismu potíže s erekcí, musí v zájmu přežití svést odporně tlustou táborovou komendantku a zastřelit šest svých druhů, včetně nejlepšího přítele. Sentimentálně spásné a vážné sdělení v tomto pnutí mezi komedií, ponížením a sebezáchovným pudem po přežití absentuje. Oportunistický hrdina neodvratně ztrácí svou morální nevinnost a vykupitelského „rozhřešení“ se mu závěrem nedostává.

Status hrdiny je nepochybně dalším důležitým distinktivním příznakem komedií o holokaustu. Podle Žižeka jsou jak komedie, tak tragédie protikladným typem hrdinské nesmrtelnosti. V tragédii hrdina, který shromáždil titánskou sílu, umírá věrný své věci. Tímto sice prohrává život, ale zato se stává morálním vítězem, neboť porážka mu propůjčuje „sublimovanou důstojnost“.¹⁴⁴ V komedii, zejména pak v komedii o holokaustu, která sází na „strukturu sublimace“, je tímto nezničitelným prvkem důstojenství samo vynalézavé usilování oportunistického jedince po přežití, které Žižek chápe jako metaforu biologického života v jeho věčné reprodukovatelnosti. Právě proto, že je metaforou, nikoli skutečným biologickým životem, představuje přeludné, „falické univerzum věčného přežití“,¹⁴⁵ které je možno chápat i jako perverzní druh nesmrtelnosti, „nezatížené reálnem lidské konečnosti“. Je komická asi tak, jako když známé komiksové dvojici Tomu a Jerrymu vybuchuje v ústech dynamit, aniž by jim ublížil: „Perverzní nesmrtelnost je komická nesmrtelnost; komediální látkou je právě toto opakované, nápadité povstávání života – ať už je katastrofa jakákoli, ať už je situace jakkoli překerní, můžeme si být předem jisti, že tento chlapík najde cestu ven.“¹⁴⁶

Doposud jediná česká komedie o holokaustu *Musíme si pomáhat* potvrzuje všechny atributy teoretického modelu popsaného Žižekem. V zájmu pokusu o vystižení české národní povahy se zde odhaluje banalita heroického, hrdinové jsou nezdárka v nelichotivém světle představeni právě jako oportunisté, „čisté komično“ je zde přerýváno jak tragickými okamžiky (např. když David Wiener líčí paní

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 82.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 84.

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 85.

Čížkové příběh své sestry, která dostala nabídku zastávat v koncentračním táboře funkci kápa a měla ubít jejich rodiče, kteří ji prosili na kolenou, aby tak učinila), tak i stereotypními „okamžiky spásy“, které se koncentrují ve dvou scénách. První je motivována Davidovou nemocí, horečnatým, na realitu nereflktujícím stavem jeho vědomí, kdy se mu za doprovodu tklivé písně od izraelské zpěvačky Chavy Albersteinové *Ikh shtey unter a Bokserboym* (Stojím pod Rohovníkem) vybavují v barevně odlišených dvojexpozicích tváře mrtvých rodičů a sestry zahynuvších v koncentračním táboře. Druhá scéna se týká spásy plného metafyzického závěru filmu. Novopečený tatínek Josef Čížek (Boleslav Polívka) v něm v kočárku veze dítě, jehož biologickým otcem je žid David Wiener, který se u Čížků do konce války schovával. Během projížďky se uprostřed válečných trosk za nediegetického hudebního doprovodu Bachovy árie *Smiluj se nade mnou, můj Bože* (Erbarme dich, Mein Gott) z *Matoušových pašijí* setká s mrtvými ze svého nejbližšího okolí: s židovskou rodinou Wienerových, synem nacisty Keppkeho, který zahynul na ruské frontě, dokonce i se psem, kterého esesák zastřelil sousedům. Čížek zvedne z kočárku dítě, jeho ručkou pozdraví mrtvé a obrátí svůj zrak do nebe, nedbaje, že se dítě pokálelo.

Hřebejkův film se rovněž od počátku, ve stejném stereotypu jako většina komedií o holokaustu, „točí“ kolem lži a sexuality, ať už motivované neplodností pana Čížka, či naopak aktivním pohlavním zájmem rodinného přítele, kolaboranta Prohasky, o paní Čížkovou. Důsledně je zde rozvíjena ona žižekovská, „fantasmatická faseta biologického života“ jako nadsazeně komického, nevymýtitelného, a tedy „perverzního“ pudu po přežití. „Co ty lidi žene se furt rozmnožovat, nějaký zvrácený pud sebezáchovy,“ říká sterilní Čížek, stvrzující tak bezvýchodnost situace, z níž jediná cesta ven vede přes oplodnění bigotní katoličky paní Čížkové, kterého se jako jediný možný musí ujmout židovský uprchlík David Wiener. V *Musíme si pomáhat* si skutečně v zájmu společného přežití pomáhají všichni: plodní neplodným, křesťané židům, židé křesťanům, slušní lidé, kteří jsou nuceni nacvičovat „bezáhonné loajální výrazy“, kolaborantům, kolaboranti slušným lidem. Živí lidé se zde potkávají s mrtvými a mrtví mají pokračovatele v právě narozených. Hra těchto označujících skutečňuje v Hřebejkově komedii o holokaustu ono dokonalé žižekovské

„perverzní univerzum čistého symbolického pořádku“, které komicky překračuje nejen hranice reálna, ale i historického času, aby formulovalo univerzální poselství o nesmrtelnosti biologického cyklu života, naději a odpouštění v něm.

KAPITOLA 4.

Prominence historického estetismu

Kontemporálnost a symbolická zobecnění

Zatímco Karl Jaspers „estetickým historismem“ vyjadřoval distanci a nedůvěru k estetickému zpracovávání dějin, pojetí „historického estetismu“ v narativním filmu se zabývá reálnými možnostmi a kompetencemi, jaké má toto médium při vytváření historického smyslu reprezentovaného prostřednictvím příběhu a znázorňujícího charakteru filmového obrazu zapojeného v různých významových funkcích se zvukem. Jeho „iterační“ rovina, která byla zohledněna v předchozí kapitole, je charakteristická příběhovými stereotypy, opakujícími se motivy či podobnými tématy, které si do značné míry vynutilo kulturní a politické klima doby, ve které byly jednotlivé filmy realizovány. Základní poznatek z této stereotypizační úrovně tuzemských filmů o holocaustu je, že se její pomocí předkládá reduktivní, zobecňující obraz historické reprezentace, který, jak bylo již řečeno, je schopen pojmut jen určitý počet dějových rovin, zápletek a postav, což v zásadě odpovídá všeobecně platné, univerzálně přenositelné koncepci šesti rovin filmové historické fikce stanovené R. A. Rosenstonem. Je zde jasně strukturovaný tragický *příběh* se začátkem, středem a koncem, který předává varovné morální poselství, emocionálně apeluje na diváky, aby si vážili dnešního světa bez hrůz koncentračních táborů. Nevyhnutelně je zde kladen *důraz na jedince* (zejména, ať už explicitně či implicitně, židovské národnosti) postiženého holokaustem, případně jeho rodinu (*Všichni moji blízcí, Nedodržení slib, Poslední cyklista* aj.),

která je nucena čelit antisemitským předsudkům a nacistickým represáliím. Individuální osud těchto typově zvýrazněných postav zastupuje tragický kolektivní osud v podobě milionů mrtvých obětí. Standardní narativní schéma zde zpravidla zahrnuje šťastný život před válkou, projevy antisemitismu, deportaci, vlastní pobyt v koncentračním táboře a závěrečnou katarzi. To jsou zhuštěné narativní akcenty událostí a zápletek, které zajišťují plynulost podání příběhu, což souvisí s třetím aspektem filmové historické fikce, která činí *zobrazenou minulost uzavřenou a jednoduchou*. Je tomu proto, že tam, kde historik připouští na základě chybějících pramenů, oněch collingwoodovských „bílých míst“, např. možné alternativy historického vysvětlení, filmař podřízený potřebám vyprávění, jeho dramaturgickým požadavkům a možnostem jejich audiovizuálního naplnění, je nucen předložit syntetizující redukci – sdělení s víceméně jasným zakončením, která nepřipouští pochybnosti v takovém rozsahu, jako je tomu v historiografii, která disponuje i větší působností v oblasti polemiky s historickými prameny. Pátý aspekt filmové historické fikce se v dikci amerického odborníka týká výpravy, zejména *budov, předmětů či krajiny*, jak byly s největší pravděpodobností používány a nahlíženy v době, ve které se film odehrává. Filmy o holokaustu, jejich tuzemskou verzi nevyjímaje, pokud jsou zasazeny přímo do táborů smrti, uplatňují jednotnou architekturu, oděvy a další výstrojní součásti jak na straně obětí, tak i jejich katů. Výprava s dekoracemi a kostýmy je zde nejen historicky věrohodná, ale i stejnorodá, protože sám architektonický a oděvní svět koncentračních táborů byl vizuálně unifikovaný, dá se říci „stereotypizovaný“ už na vlastní historické úrovni. Tudíž ve filmu zobrazený koncentračnický svět pruhovaných mundúrů, strážních věží, apelpaců, kouřících komínů krematorií nejde proti svému historickému smyslu. Naplňuje všeobecné představy o koncentračních táborech, kde jsou osobní identity a osudy vězňů postaveny determinovány úzkým vztahem lidského těla k prostoru a věcem, které je obklopují. Velmi názorně to vyjadřuje např. maďarský film *Saulův syn* (Saul fia, 2015), který pro reprezentaci holokaustu zvolil netradiční kamerové řešení, které co nejtěsněji sleduje povětšinou zátylek protagonisty proplétajícího se hrůzami racionalizovaného vyhlazovacího procesu. V perspektivě posledního, šestého kritéria filmové historické fikce se v tuzemském filmu o holokaustu naplňuje i teze, že *film ukazuje dějiny jako proces*, což znamená, že historický svět na filmovém plátně je narativně soudržný

proto, že události a jejich prvky, které by bylo v historiografii zapotřebí popsat zvlášť nebo postupně, kupříkladu formou odstavců či kapitol, jsou ve společném toku audiovizuálních informací filmu podány v narativní komplexnosti určené hranicemi média.

Z hlediska umělecké invence, která těchto šesti obecných aspektů historické filmové fikce dosahuje, se v „iterační“ rovině historického estetismu tuzemské narativní kinematografie s tematikou holokaustu prosazují především postupy komprese a kondenzace, které mají největší podíl na historické zobecnitelnosti, vyplývající z faktu filmové nedosažitelnosti dějin v jejich původní rozlehlosti a fakticitě. Svědčí o tom i relativně četné výroky samotných filmových tvůrců, kteří vcelku shodně deklarovali, že jejich díla usilují o obecnou výpověď, že jim nejde o historickou přesnost a k minulosti přistupují očima dneška, aby se jejím prostřednictvím vyslovili k přítomnosti. Jan Kadár o *Obchodu na korze*, kterému se podařilo „oživit mrtvý čas, vyvolat atmosféru oné historické noční můry ‚samostatného‘ fašistického Slovenského státu z let 1939–1945, v jehož mikrorozměrech se apokalypsa třetí říše realizovala jako groteskně hrůzná fraška“,¹ řekl, že film svým etickým poselstvím našel „zobecňující význam pro diváky v řadě zemí světa“.² V souvislosti s literární předlohou Ladislava Grosmana rovněž poznamenal, že jej oslovil jednak „komický, groteskní půdorys tragédie, jež celá vyrostle z nedorozumění“, a „možnost ukázat celý problém zevnitř, v jediné kapičce vody. Mluvit o milionech je totiž vždy snadnější, než ukázat jeden lidský osud“.³ Mluvit o milionech je nepochybně snadné, ovšem natáčet o nich film je nepoměrně složitější, ba nemožné. Filmové „adaptování“ historie je ze své mediální povahy selektivní, je nuceno dějinnou šíři reduktivně uchopovat výhradně v jedinečných „mikroskopických kapičkách“, o jakých mluvil Kadár. Představují, svým způsobem, zobecněné dějinné „vzorky“. V úvodním záběru *Obchodu na korze* jejich principiálnost vyjadřuje „poetizující metafora ztotožněná s letem čápa, který klesá do městečka, dějiště filmu“.⁴ Kadárův a Klosův film jakožto „epizo-

¹ J. Škvorecký. *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*, s. 233–234.

² Miloš Fiala. „Obchod na korze“. *Kino*. 21. 10. 1965, č. 21, s. 5.

³ A. J. Liehm. „Hovoří Kadár Klos“. *Film a doba*. 1965, č. 7, s. 377.

⁴ S. Přádná. „Obchod na korze po letech“. *Iluminace*, s. 94.

da velké tragédie sledující konkrétní osudy“⁵ rezignuje na historickou přesnost i tím, že je pojat jako podobenství, které v době uvedení filmu bylo trnem v oku zejména části italské filmové kritiky, která formu historické paraboly nepřijala pro údajné zlehčení reálného násilí v dějinách.⁶ Elmar Klos uvedl, že látka je sice zdánlivě přesně historicky situovaná, ale vůbec ne tak přesně datovaná, protože se může odehrávat kdekoli: „Nám ani na okamžik nešlo o historickou reminiscenci, ale jen o dnešní pohled, ovšem na základě konkrétní, situované látky.“⁷ Snaha pohlížet na holokaust z pozice současnosti,⁸ z časového odstupu a prověřených zkušeností s dějinami, se do historického pozadí *Obchodu na korze* promítla prostřednictvím několika skromných, přitom však dostatečně výmluvných atributů: „křiklavý fašistický monument vyrůstající na náměstí, arizační kampaň, samolibý blábol opilého gardisty v lokále.“⁹ Jsou to elementární součásti historického zobecnění, které činí z *Obchodu na korze* velmi komorní film s několika postavami, jednoduchou výpravou, přehledným, nijak složitým příběhem, který je „oživován“ snovými, obrazově odlišnými vidinami Tona Brtka či hluchotou Rozálie Lautmannové, která „symbolizuje hluchotu židů, kteří často nechápali a neuvědomovali si důsledky Hitlerových opatření“.¹⁰

⁵ „Rozhovor s Ladislavem Grosmanem (Obchod na korze)“. *Filmové informace*. 10. 2. 1965, č. 6, s. 8.

⁶ Antonello Trombadori napsal, že *Obchod na korze*, „parabolický film založený na symbolickém klíči“, sděluje, že konfliktní situace mezi jakýmkoli státem používajícím násilí a zbabělostí produkuje pouze lidské prázdno, že film ve svém snovém konci, kde se mrtví shledávají, nechává problém ještě otevřenější a nijak ho neřeší. Odmítavý k filmu byl i známý romanopisec Alberto Moravia: „V okamžiku, kdy se Tono zavře do obchodu se starou židovkou, obklopí nás teatrální ovzduší, které má s nacismem a antisemitismem málo společného. Stojíme před jakousi komedií omylů, která je založena na zatvrzelé hluchotě stařeny a ořesané hlouposti muže. Ale těžko uvěříme jak jedné, tak druhé, protože obě postavy se zničehonic stávají literárními, patří do přesně datované literatury.“ *Espresso*. 23. 4. 1967. „Italské premiéry čs. filmů v zrcadle italského tisku“. *Filmové informace*. 21. 6. 1967, č. 25, s. 14. *Vie nuove*. 21. 5. 1967. „Italské premiéry čs. filmů v zrcadle italského tisku“. *Filmové informace*, s. 14.

⁷ A. J. Liehm. „Hovoří Kadár–Klos“. *Film a doba*, s. 377.

⁸ Jaroslav Boček na adresu komorního příběhu *Obchodu na korze* uvedl, že je „před zraky diváka nepoplaten letopočtu vzniku a působí svou objektivitou, jako by nebyl stvořen, ale stvořil se sám. Jako svět pro sebe, konkrétní obraz i mýtus moderní doby zároveň“. J. Boček. „Tragédie mravní slabosti“. *Kulturní tvorba*, s. 12.

⁹ Ivan Marek. „Tragédie kompromisu“. *Film a doba*. 1967, č. 7, s. 374.

¹⁰ A. Insdorf. *Indelible Shadows. Film and Holocaust*, s. 165.

Úsilí o zobecňující „kontemporálnost“, tedy o to, aby látka z válečné minulosti byla zpracována v současné perspektivě, kterou má eticky aktualizovat, bylo vlastní nejen řadě filmařů z šedesátých let, ale i pozdějším tvůrcům, např. Jiřímu Svobodovi ve filmu *Schůzka se stíny*. Peter Solan, režisér filmu *Boxer a smrt*, nechtěl vytvořit „dokumentární záznam faktů“, mozaikovitě řazených, jako to např. ve filmu *Osvětim* (Ostatní etap, 1947) učinila Wanda Jakubowska, která měla být původně konzultantkou Solanova díla. Šlo mu o natočení filmu „ze soudobé perspektivy pro mladého diváka, který v něm měl odhalit filozofický odkaz“.¹¹ Proto se snímek podle slovenského filmového kritika Pavola Branka „povznese nad faktografii běžné zkušenosti bývalých koncentráčnicků“, aby „vyznačil nejružnější, i bizarní sociální, psychologické či etické následky z ní vyplývající“.¹² Zabývají se jimi i tvůrci vysoce stylizovaných filmů Zbyněk Brynych a Jan Němec. V Brynychově *Transportu z ráje*, který Jan Žalman označil za „nejpodivuhodnější směs dokumentu a halucinace, jakou kdy český film zaznamenal“,¹³ se „forma spojila s obsahem, stala se výrazem traumatického prostředí“.¹⁴ Režisérská stylizace zde „neusiluje o přesnou historickou rekonstrukci, naopak široce překračuje meze historického konstatování, stává se stanoviskem k lidskému údělu ve zločineckém řádu, vystihuje důsledky nadvlády člověka nad člověkem, procítěně vyjadřuje lásku uprostřed apokalypsy, lidskou zbabělost a statečnost. Ve své výpovědi je tedy Brynych všeplatný, jeho umělecká výpověď, která se mohla odehrát kdykoli a kdekoli jinde, je historicky univerzální“.¹⁵ Ke stejnému závěru dospěl i dramaturg Vladimír Bor, který konstatoval, že myšlenka židovské rezistence, „už nikdy více jako ovce!“, která ve filmu zazněla ústy jedné z obětí holokaustu, překročila v *Transportu z ráje* „rámeček historického námětu o terézním ghettu, naznačila, jak lze posunout dobové téma k dnešku“.¹⁶

¹¹ Martin Kaňuch. „Podoby zvířata, stopy lidskosti“. Textová příloha DVD *Boxer a smrt*. Slovenský filmový ústav, SME, 2008, s. 14.

¹² Tamtéž.

¹³ Jan Žalman. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. Jan Žalman. „Já, Brynych...“. *Film a doba*. 1968, roč. 14, č. 7, s. 366–369.

¹⁴ Drahomíra Novotná. „Transport z ráje“. *Film a doba*. 1963, č. 4, s. 213.

¹⁵ Tamtéž, s. 214.

¹⁶ „Na návštěvě u jedné tvůrčí skupiny. Filmy ze včerejška pro dnešek“. *Práce*. 22. 11. 1964, č. 280, s. 5. (signatura: re)

Tento posun, jdoucí ve šlépějích Radokovy neoexpresionistické stylizace z *Daleké cesty*, Brynych dovršil následujícím filmem ... *a pátý jezdec je Strach*, který „pak už vůbec není historický a divák si pravděpodobně vůbec nebude příliš silně uvědomovat, že látka je okupační. Je to film o strachu, který drží člověka v celém průběhu dějin. Je to film o člověku, který popřením strachu v kritických etapách dosahuje skutečné lidskosti“.¹⁷ Příběh židovského lékaře Armina Brauna, který o sobě konstatuje „historicky jsem optimista, ale osobně už vlastně nejsem“, jenž uprostřed okupace poskytne pomoc raněnému příslušníku odboje, rovněž míří k obecnému přesahu, není vázán jen na období, do něhož je historicky zasazen. Kostýmováním postav, výpravou, abstraktními prvky v mizanscéně¹⁸ a rámováním filmu záběry ze současné Prahy záměrně není zcela věrný okupačnímu období čtyřicátých let, ale spíše době vzniku filmu, tedy letům šedesátým, k nimž je výpověď o české národní povaze za nacistické okupace¹⁹ přemostěna k obecnému problému lidské morálky, kde „postavy filmu nepřestávajíce být lidmi nabývají rozměru symbolu“.²⁰ Neoexpresionistickou stylizaci s vysokým podílem symbolické-

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ K vztahu mizanscény a tematizaci Braunovy psychiky vystavené vnějšímu antisemitskému tlaku Brynych uvedl: „Například scéna baru bude snímána v nereálném prostředí, pokoušejícím se znázornit poslední útočiště před zánikem. Nebo místnost sklepa. Či pomocníci komisaře, na něž Braun naráží na každém kroku. A stěhovací vozy. V každé ulici jeden stěhovací vůz a jeden ‚civilista‘, před nímž nejde uniknout. A když Braun zavře oči a znovu je otevře, vše zmizí. Zřejmě se mu to zdálo, protože na to všechno usilovně myslel. Zabýval se v duchu skutečnostmi, které se mu pak v jeho představách vtělily do symbolů mužů ‚nad zákonem‘ a stěhovacích vozů – jsou to příznaky posunuvších se hodnot a světa, kde lidé ztratili svou cenu.“ Agáta Pilátová. „Pátý jezdec zkázy. Rozhovory a úvahy nad filmem ... a pátý jezdec je Strach“. *Kino*. 4. 6. 1964, č. 11, s. 3.

¹⁹ „Film se dotkl živého nervu našich moderních dějin, přispěl i k disputaci o české národní povaze – totiž k otázce podílu viny pasivního a bojácného občanstva na genocidě.“ Stanislava Přádná. „Moc strachu versus síla člověka. Nad filmem Zbyňka Brynychy ... a pátý jezdec je Strach“. *Iluminace*. 1998, č. 4, s. 72–73.

²⁰ A. J. Liehm. (bez názvu). *Literární noviny*, s. 9. Podobně se vyslovil i představitel Brauna, herec Miroslav Macháček, podle něhož „nejde o historizující a ilustrující okupační příběh. Životní příběh tohoto lékaře má mnohem všeobecnější platnost a je svým způsobem velmi aktuální. S bojem proti zoufalství a životní rezignaci se nesetkáváme jenom za podmínek hitlerovské okupace. Pravda, v té době se tyto životní pocity vyhrcoují v těch nekritičtějších okamžicích“. *Filmové informace*. 18. 3. 1964, č. 12, s. 13.

ho, která nevyvolala jednomyslně kladný postoj dobové filmové kritiky,²¹ Brynych zvolil proto, aby „zdůraznil obecný smysl“²² filmu jako podobenství, v němž je Braun „katalyzátorem, jímž se musí měřit rezignace ostatních“.²³ Jsou utříděni podle klíče postihujícího tři kategorie lidí: lidí nad zákonem, které představuje gestapo, lidí v zákoně, což je obyvatelstvo domu, kde Braun žije, a konečně lidí mimo zákon, kteří žijí v ilegality, zbaveni práv a svobody jako Braun, který coby „nejsympatičtější akter dramatu“ musí podle zákonů tragédie zemřít.²⁴

Stylově nejradikálnější „kontemporalistický“ film, částečně odvozený od expresionistické tradice subjektivizace reality, představuje (a to nejen v kontextu šedesátých let) snímek *Démanty noci* Jana Němce. Spíše paradokumentární záznam než „příběh“ psychosomatických peripetií dvou mladých uprchlíků z transportu, kteří se snaží dostat přes Německo do Prahy, přičemž jsou v „zápasu s přírodou i strachu před lidmi“²⁵ sužováni tékavě horečnatými sny podnícenými mučivou bolestí z hladu a vyčerpání, vyvolal značný interpretační zájem

²¹ Brynychova stylová návaznost na expresionismus uplatněná již v Radokově *Daleké cestě* byla vnímána jako určitý anachronismus. Celkově film nebyl tolik oceňován jako předchozí *Transport z ráje*. Např. Jiřímu Brdečkovi se parabolická forma díla jevila příliš vyumělkovaná s tím, že by raději „dal přednost velmi prostému filmu o strachu židovského lékaře a jeho vítězství nad tímto strachem než snaživě uměleckému Podobnosti o Strachu“. Jiří Brdečka. „Raději strach než STRACH“. *Divadlo*. 1965, roč. 16, č. 6, s. 68–69.

²² A. Pilátová. „Pátý jezdec zkázy. Rozhovor a úvahy nad filmem ... a pátý jezdec je Strach“. *Kino*, s. 2–3. Viz též „Rozhovor týdne. Na otázky odpovídá režisér Zbyněk Brynych“. *Filmové informace*. 2. 4. 1964, č. 14, s. 9.

²³ A. Pilátová. „Pátý jezdec zkázy. Rozhovor a úvahy nad filmem ... a pátý jezdec je Strach“. *Kino*, s. 3.

²⁴ Tamtéž, s. 2.

²⁵ J. Boček. „Démanty noci“. *Kulturní tvorba*. 1. 10. 1964, č. 40, s. 12.

v zahraničí.²⁶ Němec se jako „režisér básnické síly“²⁷ ve svém filmu, jehož „děj se odehrává ve fašistickém Německu, ale v různých obměnách se může odehrávat kdekoliv a v kterémkoliv čase“,²⁸ od počátku zřekl přesné historické reference, respektive ji soustavně umělecky dekonkretizoval, jak dokládá celá řada jeho výroků a komentářů, z nichž je patrné, že místo samotné historie druhé světové války a koncentračních táborů jej zajímá „nadhistorický“, existenciální obraz člověka v mezní situaci, který má referovat k současnosti a polemizovat se stereotypním portrétováním vězňů a pachatelů holokaustu.²⁹

²⁶ V zahraničí byly *Démanty noci* reflektovány jako ozvěna Resnaisových filmů *Hirošima má lásku* a *Loni v Marienbadu*. Goswin Dörfler z vídeňského listu *Arbeiter Zeitung* ve filmu vedle buňuelovských a kafkovských efektů objevil i „freudovské symboly hloubkové psychologie“. A. Monjo z *L'Humanité* považoval „fantastický realismus“ *Démantů noci* za obohacení realismu jako takového. Armand Monjo. „Objev mladého československého filmu“. *Filmové informace*. 3. 3. 1965, č. 9, s. 15. Německý historik Enno Patalas spatřil v závěrečné části se staříky z volksturmu ilustraci hobbesovské teze „homo, homini lupus“ (člověk člověku vlkem). Michael Lentz z *Hamburger Abendblatt*, kromě lokalizace vlivů filmy *Hirošima má lásku* a *Soví řeka* (La rivière du hibou, r. R. Enrico, 1961), dokonce interpretoval *Démanty noci* jako vyjádření Němcova soukromého politického názoru ovlivněného studentským hnutím, kde staří pronásledovatelé jsou symbolem jakékoliv diktatury a mladí hrdinové představují metaforu mladé generace, která touží po svobodě a pokouší se uniknout ze systému. Celkově film hodnotil jako „parabolu, která hlásá existenci těžkého boje mládeže o svobodu a lidskou důstojnost.“ „Jak nás vidí“. *Film a doba*. 1965, č. 6, s. 316. Jako „svědectví dnešní mládeže k válce, kterou sice přímo neprožila, ale proti které vznáší svůj protest a odpor“ viděl film také filmový kritik z *Tribune de Genève*. „Týden čs. filmu v Lausanne v ohlase švýcarského tisku“. *Filmové informace*. 18. 11. 1964, č. 47, s. 18. François Rochat v *Gazette de Lausanne* Němcův film pochopil jako filmovou esej věnovanou izolaci, fyzickému útlaku a boji za uchování lidské důstojnosti. Němec si ve filmu „vytvořil svůj vlastní čas a filmový prostor obratným spojováním reality s představivostí“. „Týden čs. filmu v Lausanne v ohlase švýcarského tisku“. *Filmové informace*, s. 18.

²⁷ *Literární noviny*. 10. 10. 1964, č. 41, s. 9.

²⁸ „Rozhovor s tvůrcem filmu *Démanty noci*, režisérem Janem Němcem“. *Filmové informace*. 1. 7. 1964, č. 27, s. 12, (signature gör). Němec uvedl, že „film nebyl tak úplně historický jako třeba – při všem respektu – *Smrt si říká Engelchen*“. J. Cieslar. „Když si film o něco začne říkat. Rozhovor s Janem Němcem“. *Film a doba*, s. 84.

²⁹ „*Démanty noci* nejsou filmovým obrazem války. Ani to není anatomie válečného příběhu, ale pokus o jistou anatomii lidského nitra. [...] Nezajímá mě vojenská stránka války. O tom víme již dost. *Démanty noci* dělám úmyslně tak, aby to nebyl jeden z příběhů války, ale drama člověka v boji o existenci. Historie čtyř dnů útěku. Že jde o okupaci, to se divák dozví až ve druhé třetině filmu. Zbavuji děj všech vnějších znaků této doby. I lidé, kteří pronásledují oba kluky, nejsou vojáci, ale dědové. Jsou stejně

S tímto přístupem se lze v zárodečné formě setkat již v Němcově absolventském, krátkometrážním filmu *Sousto* natočeném podle Lustigovy předlohy na FAMU. Trojice patrně židovských chlapců: Markýz, Drobeček a Tomáš (jehož voiceover komentuje dění a úmysly postav) se chce během 56 vteřin, které se nacházejí mimo časovou výseč dozorujícího esesáka, zmocnit chleba potřebného pro útěk z transportu. Výrazově jednoduchý snímek, reprezentující zatím holokaust v modu realistické popisnosti, těží ze standardní koncentračnické ikonografie rozedraných pruhovaných mundúrů vězňů a úhledné uniformy hlídajícího scharführera. Němec ale kostýmní konvenci narušuje tím, že odklání oděv hochů od obvyklého označování vězňů v koncentračních táborech, jimiž nacisté třídili své nepřátele podle rasových, politických, sexuálních a jiných kritérií. Jeden z chlapců má na sobě pouze chatrný šat bez jakéhokoli označení a bez pruhů, druhý šaty sice má, ale je označen pouze bílým páskem, který nebyl v nacistické soustavě rozlišovacích prvků vězňů koncentračních táborů zařazen, a třetí hoch má na zádech svého mundúru bílou barvou ručně vyvedené symbolické iniciály KL. Na základě této klasifikace není možné přesně určit, zda jsou chlapci obětmi rasového či politického teroru, o což Němcovi ani nešlo, protože odchylka od preciznosti v nacistickém označování vězňů míří k zobecnění jejich utrpení za vyhrčené situace mezi životem a smrtí.

Démanty noci převzaly ze *Sousty* nejen výchozí narativní linii útěku z transportu, ale i zmíněný graficky vyvedený symbolický piktogram KL, který se objevuje na vetchých šatech uprchlíků, kteří už žádná jména ani minulost nemají. Představují bezejmenné, univerzální „everymany“, zevšeobecněné oběti nacistického režimu, o jejichž privátní historii

nemohoucí jako chlapci, které pronásledují.“ Jiří Pittermann. „Démanty noci“. *Kino*. 24. 9. 1964, č. 19, s. 5. V jiném rozhovoru Němec uvedl, že *Démanty noci* nebudou filmem o okupaci, protože jím nechce být: „Rozhodně však nebudou příběhem dvou utečenců z koncentráku. Snažil jsem se záměrně potlačit všechny prvky, které by příběh situovaly do doby a místa. Chtěl jsem se zamyslet nad osudy člověka – člověka dnešní doby. Příběh je mi jen prostředkem k tomuto zamyšlení. Osamocení a ponížení člověka, do něhož se může dostat – a zápas o únik z tohoto útlaču. Nemá dnes smysl dělat jen film o tom, jak byli fašisté zlí a jak lidé trpěli. To už bylo řečeno mockrát. A myslím, že zobrazovat útlak člověka jen ve spojení s Němci je už dnes skoro klamání lidí. Krutost a omezování, odsouzení člověka do samoty a vyvržení je i jinde a jindy.“ Agáta Pilátová. „Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu a Démantech noci“. *Kino*. 13. 2. 1964, č. 3, s. 2.

spojené s příčinami, kvůli nimž se do transportu dostali, není nic známo, což se v celkovém „odrealističtém“ přístupu k látce projevuje vyššími nároky na imaginaci diváka nuceného sprádat představy o tom, co chlapci v koncentračním táboře asi zažili před útekem. Pozornost poukávající piktogram KL tuto imaginaci posiluje. Je jedinou vizuální referencí na prožité koncentračnické utrpení chlapců, které si na emocionální úrovni vyvolané filmem může divák pouze představovat. Symbolická šifra KL, se kterou Němec pracuje, je přes svůj primární smysl vztahující se k historii táborů smrti poměrně snadno odvoditelná, k jejímu rozluštění není třeba dlouze hledat správný klíč. Tak jako tomu bylo u šifry R. U., kterou v závěru Moskalykova filmu *Dita Saxová* napíše Linda Huppertová (Dana Syslová) na vlak, v němž židé, kteří přežili holokaust, míří dva roky po válce z Československa do zahraniční emigrace. Tato symbolická písmena jsou také zkratkou z německého „rückkehr unerwünscht“ – návrat nežádoucí, kterou se označovaly nejen vězeňské spisy nepřátel Říše odsouzených k smrti, ale také vagony mířící do koncentračních táborů. Moskalyk užitím této zkratky ovšem nevytváří případnou prorežimní propagandistickou paralelu, která by mezi řádky sdělovala, že odjezd z Československa nedlouho před komunistickým převratem do západního světa je stejný jako odjezd do pekla vyhlazovacích táborů. Úzce jej vztahuje k sebevražednému osudu osiřelé židovské dívky Dity Saxové, která sice přežila holokaust, ale už nebyla schopna se s jeho traumatem vyrovnat ve svobodném světě. Symbolický nápis R. U. i piktogram v Němcově filmu se tak pojí k individuálnímu tragickému osudu oběti holokaustu, stejně jako k obecné epoše koncentračních táborů, kterou dívka zažila a kterou Moskalykův film, na rozdíl od Lustigovy literární předlohy, retrospektivně nezobrazuje.

O *Démantech noci* je vhodnější mluvit jako o estetizujícím anti-historismu, výjimce, která nehledá oporu ve faktografické historiografii jako spíše v psychoanalytické teorii, která „měla být s historickou metodou neslučitelná, poněvadž jde o teorii, která potvrzuje sama sebe, a jako takovou ji nelze ověřit na základě dokladů“.³⁰ Režisér Němec se jednoznačně vyjádřil, že mu „nešlo o to vyjádřit se ve fyzické a psychologické rovině, ale v rovině podvědomí. Proto také tento film nemá obvyklou dramaturgickou stavbu, ale je komponován spíše jako hudební

³⁰ S. Berger – H. Feldner – K. Passmore (eds.). *Jak se píšou dějiny*, s. 190.

skladba do volnějšího řetězu skutečností a asociací vycházejících z logiky podvědomí chlapců [...] V celém filmu je použito záběrů zvláštním způsobem zpracovaného materiálu, který pak jinak kreslí kámen než třeba les. Tím je položen důraz na přetvoření okolního světa ve vnitřním světě člověka“.³¹ Toto hledisko ovlivnilo i záběrovou kompozici při uchopování neustále se přetvářející subjektivní reality chlapců na útěku zapříčiněnou jejich fyzickou a psychickou vyčerpaností, jež aktivizuje ahistorický proud podvědomí, ve kterém se, podobně jako v achronologickém snu, coby vděčném analytickém objektu psychoanalytiků, „antinarrativně“ vyjevují fragmenty zasutých vzpomínek.

To, že *Démanty noci* „chvillemi dokonce opouštějí rovinu realistického příběhu a dostávají se do představ a vizí. Ale i tato neexistující skutečnost je snímána jako realita, bez rozlišování od ostatních částí filmu“,³² značí, že Němcovy filmařské techniky a postupy s rozvolněnou časovostí rezignují i na míru historické věrohodnosti založené na podobnosti fikce s realitou. Naopak, jako by spíše demonstrovaly slova Haydena Whitea, že holokaust není možné adekvátně zobrazit konvenčními technikami tzv. realistického vyprávění,³³ ale naopak mnohem spíše modernistickými, nenarrativními technikami „de-realizace“, které mají šanci zobrazení holokaustu očistit od fetišismu tradičního realistického ztvárnění a posunout jej do „nadčasové mytické archetypálnosti“.³⁴ V tomto ohledu se skutečně podíl filmařských technik na omezeném vyprávění *Démantů noci* spojeného s opuštěním narativní chronologie stává součástí zobecňující historické explanace, která podemílá tři hlavní pilíře, které podle Whitea podepírají iluzivnost každé realistické konstrukce – událost, postavu, zápletku. Přesto má Němcova „filmová halucinace“ zrozená z extrémní situace strachu, únavy a horečky postav jistou historickou referenci v tom, co vystihl filmový kritik Jaroslav Boček poznámkou, že Němce reálie zajímají jen potud, „pokud mají obecný smysl, pokud označují základní situaci. Ba víc: pokud se mění v symboly“.³⁵

³¹ „Rozhovor s tvůrcem filmu *Démanty noci*, režisérem Janem Němcem“. *Filmové informace*, s. 12.

³² A. Pilátová. „Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu a *Démantech noci*“. *Kino*, s. 2.

³³ H. White. „Modernistická událost“. *Iluminace*, s. 16.

³⁴ Tamtéž s. 13.

³⁵ J. Boček. „Nová vlna z odstupu“. *Film a doba*, s. 626.

Příkladem mu jsou tramvaje, ulice, schodiště, dveře, klepadla, které v *Démantech noci* dostávají „nadvěčnou“ funkci jako projekce snů, obav a touhy štvaných hrdinů.³⁶

Whiteova metahistorická tropologie předestírá názor, že historiografická reprezentace jakožto rekonstruktivní literární operace představuje ve vztahu k minulosti její metaforu (metaforický obraz), která „funguje spíše jako symbol, ne jako znak: neposkytuje nám *popis* nebo *ikonu* věci, již reprezentuje, ale říká nám, jaké obrazy bychom měli hledat v naší kulturně kódované zkušenosti, abychom mohli rozhodnout, *jaké pocity máme zaujmout* vzhledem k reprezentované věci“.³⁷ Znamená to, že historické texty představují symbolické struktury, „prodloužené metafory“, které „připodobňují“ popisované události k nějaké formě známé z literární tradice,³⁸ např. tragédii, což pak zásadně ovlivňuje emocionální vnímání příslušného obrazu historie čtenářem dále ovlivněným vlastní kulturní znalostí.

Soudržnost takovéto symbolické syntézy, která je nazývána „historickou“, nemusí tvořit jen oblast historického textu. Můžeme ji také uvažovat v řádu historického filmu, jehož autor-režisér usiluje stejně jako historik o porozumění a explikaci minulých událostí, přestože narativní historický film, obdobně jako historiografický text, není schopen absolutně pokrýt minulost tak, jak existovala, jak proběhla. Z tohoto stanoviska je obhajitelná kontroverze, že z hlediska narativních forem historického podání v dějepisectví a narativních forem užitých v historickém filmu se režírování dějin příliš epistemologicky neliší od jejich psaní, protože svědectví o dějinách je v obou případech především svědectvím o autorském, osobním uchopení toho, kdo dějiny píše a kdo je filmuje. V něm se ke slovu nedílně dostávají i metaforická a symbolická zobecnění, která se v narativním filmu ukazují jako nadmíru nutná, protože filmové vyprávění je omezeno vzájemnými vztahy mezi obrazovými a zvukovými strukturami příběhu a v reprezentaci minulosti „nemá čas“ ani schopnost šířeji obsáhnout a vyhodnocovat poznatky, které přináší specializované a interdisciplinární studium historiografické. I proto narativní filmy více tendují k vytváření kinematografických

³⁶ Tamtéž.

³⁷ H. White. „Historický text jako literární artefakt“. In: Týž. *Tropika diskursu*, s. 118.

³⁸ Tamtéž, s. 117.

ekvivalentů beletristických žánrů a vycházejí vstříc Burzlaffově myšlence, že „historii je třeba jako uvažování o tom, co se stalo, vnímat jako hledání symbolů pojímajících minulost“.³⁹

Ve vztahu k tématu si to můžeme výběrově doložit na třech zahraničních filmech. Prvním je Fassbinderovo *Manželství Marie Braunové* (Die Ehe der Maria Braun, 1978), melodramatická analýza poválečných německých politických a sociálních dějin, které se v tomto díle staly „symboly duchovní historie Německa“,⁴⁰ natočená v duchu režisérova kontemporalistického kréda, že netočí historické filmy, nýbrž filmy o historii z perspektivy přítomnosti: „Natáčíme konkrétní film o určité době, ale z našeho pohledu.“⁴¹ Marie Braunová (Hana Schygullová), jejíž příjmení symbolicky odkazuje na „holokaustovou“ éru Třetí říše, podřídila svůj život kariérní prosperitě v poválečné éře hospodářského zázraku. Její tři milenci vyjadřují tři epochy ve vývoji Německa: Hermann Braun je „malý člověk velké Třetí říše“, průmyslník Oswald poválečný zbohatlík a černý voják Bill představuje poválečný vliv Američanů v německém prostoru. Sama Marie Braunová (její jméno poukazuje nejen na Hitlerovu snoubenku, ale i na hnědou barvu košilí SA) svou fyziognomií ironizuje nacisty vzývaný kult těla, estetiku nacistického neoklasicismu, zosobňuje nacistické autoritářství přežívající v poválečných podmínkách. Marie Braunová je „symbolem svého státu, který začal na troskách a stal se budovatelem prosperity, neštítící se ničeho“.⁴²

V závěru filmu se Marie stává obětí mužské dohody, feministickým žargonem řečeno maskulinní ekonomické úmluvy mezi milovaným

³⁹ Werner Burzlaff. „Filmové dějiny jako hledání symbolů“. *Iluminace*. 1998, č. 4, s. 5.

⁴⁰ Tamtéž, s. 14.

⁴¹ Thomas Elsaesser. *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*. Amsterdam University Press, s. 105.

⁴² Jan Grulich (Boris Jachnin). *Rainer Werner Fassbinder*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987, s. 72. Výklad filmu jako alegorie Západního Německa, kde žena–podnikatelka představuje širší metaforu národních ekonomických aspirací nebo dokonce Německo samotné, není jistě jediný možný. Thomas Elsaesser upozorňuje na obtíže spojené s dalším možným symbolickým čtením této postavy, např. jako brechtovské postavy (Matka Kuráž s nádechem Polly Peachumové a Pirátky Jenny), feministického modelu ženské emancipace či „Rosie the Riveter“, americké kulturní ikony, která reprezentuje těžce pracující ženy v průmyslovém sektoru za druhé světové války, kdy byly nuceny nahradit muže povoláné do armády. Tamtéž, s. 102–104.

mužem Hermannem Braunem (Klaus Löwitsch), kterého vlivem válečných okolností neměla možnost blíže poznat, a průmyslníkem Karlem Oswaldem (Ivan Desny), jehož city a libido pragmaticky využila v budování své poválečné kariéry. V závěrečné scéně, kdy se Marie dozví, že byla Hermannem zrazena, odejde do kuchyně, kde nechala omylem puštěný plyn, aby si od sporáku zapálila cigaretu. Hermann Braun po chvíli zpozorní, když se jeho žena nevrací, podívá se do kuchyně a její výkřik „NE!“ přehluší exploze bytu, která je zvukově přerámována rozhlasovým přenosem fotbalového zápasu, v němž vzrušený hlas reportéra oznamuje, že Německo se stalo vítězem 5. Mistrovství světa ve fotbale za rok 1954. Zazní ještě další exploze a následuje montážní série negativních fotografických portrétů dosavadních spolkových kancléřů:⁴³ Adenauera, Erharda, Kiesingera a Schmidta, jehož negativní obraz se nakonec převrátí v obraz pozitivní. Série fotografií dovršuje oblouk započatý úvodní scénou svatby Marie Braunové při bombardování, v níž dominuje portrét Adolfa Hitlera, kancléře a diktátora nacistického Německa. Fassbinder propojuje život fikční postavy s politickými představiteli státu. Dává do symbolické souměrnosti osud Marie Braunové s válečnými a poválečnými dějinami německé společnosti a vyjadřuje kritické stanovisko k epoše, v níž přetrvalo nacistické dědictví a bylo nastoleno tvrdé podřízení citového a milostného života ekonomickým danostem, které zpochybnil až vývoj západoněmecké společnosti v polovině sedmdesátých let za kancléře Schmidta, který jako jediný státník ve Fassbinderových očích zřejmě obstál. Pokud ne jako krizový manažer celosvětové ropné krize dopadnuvší i na Západní Německo, tak zcela jistě jako rozhodná osobnost, která se postavila vůči vlně násilí, kterou v Západním Německu rozpoutala radikálně levicová Frakce rudé armády (RAF).

Dalšími filmy jsou *Pan Klein* (Monsieur Klein, 1976) a *Zahrada Finzi-Continiů* (Il giardino dei Finzi Contini, 1970). Prvně jmenovaný

⁴³ Konrad Adenauer zastával úřad kancléře v letech 1949–1963, Ludwig Erhard 1963–1966, Kurt Georg Kiesinger 1966–1969 a Helmut Schmidt 1974–1982. Portrét socialisty Willyho Brandta v závěrečné sérii portrétů chybí a takto ve své absenci i dále symbolicky působí. Jeho funkční období kancléře v letech 1969–1974 vnímané prisma-tem celosvětového ohlasu pokleknutí u pomníku povstání ve varšavském ghettu v roce 1970 Fassbinder považoval za „přerušení osudové kontinuity“ ve smyslu kritického vyrovnání se s nacistickou minulostí.

film natočil Joseph Losey. Jeho metaforické mysteriózní drama uchopuje téma holokaustu na pozadí okupační kolaborace s fašistickým režimem. Ústřední postava Robert Klein (Alain Delon) je obchodník s uměleckými předměty, který finančně těží z toho, že židům, kteří se snaží houfně opustit Francii, jde o život. Bere je na hůl, vykupuje pod cenou a židé, kteří nemají na výběr, prodávají. Klein není židovského původu, později mu život začne křížit jeho židovský jmenovec, který je mu, jak se zprostředkovaně dozvídáme, i fyzicky podobný. Klein začne po něm a po svém původu pátrat, aby se očistil od nařčení z židovské národnosti a uchránil se hrozbě smrti. V průběhu pátrání, provázeném antisemitskými postoji řadových Francouzů a byrokratismem, se noří do čím dál větší nepřehlednosti světa kolem sebe. Přitom prodělává spirituální vývoj, který jej odvrací od prvotního sobectví a ekonomické bezohlednosti. V řadě sebereflexivních zrcadlových scén se identifikuje se svým dvojníkem, s nímž se mu nakonec nepodaří sejít. Když už je mu skoro na dosah ruky při deportaci židů do koncentračních táborů na stadionu Paris Velodrome,⁴⁴ rozhodne se jej dále hledat a je zavřen do vagonu, kde je také přítomen žid, od kterého, využiv jeho nepříznivé existenční situace, levně zakoupil obraz na začátku filmu.

Klein na své cestě s prvky thrillerového narativu, která je cestou pádu a prokletí, míří k tragičnu. Význam filmu, o kterém Losey prohlásil, že je stylisticky rozvržen do tří vizuálních kategorií: nereálnosti, reálnosti a abstrakce,⁴⁵ spočívá v tom, že reflektuje holokaust nikoli v sadistické akci, nýbrž skrze ekonomické, kulturní a sociální instituce, s nimiž se Klein na své pouti k sebepoznávání střetává. Archetypálním modelem pro Kleinův příběh o hledání totožnosti v okupační atmosféře antisemitismu může být stejně tak Oidipus jako Kafka (jak ostatně naznačuje i paralela mezi Kleinem a Josefem K), byť Losey uvedl, že až na „děsivý *Dopis otci*“ Kafka nikdy nepatřil k jeho oblíbeným autorům.⁴⁶ Nicméně celá řada motivů ve filmu (odcizenost nebo byrokratická depersonalizace vyjádřená úvodní scénou medicínského určování rasy židovské ženy)

⁴⁴ K této temné události francouzských dějin za vichistické vlády se vztahuje i film *Klíč k minulosti* (Elle s'appelait Sarah, r. Gilles Paquet-Brenner, 2010).

⁴⁵ David Caute. *Joseph Losey. A Revenge on Life*. New York: Oxford University Press, 1994, s. 414.

⁴⁶ Michel Ciment. *Loseyho kniha*. Praha: Čs. filmový ústav, 1990, s. 149.

má styčnost s Kafkovým dílem⁴⁷ zejména na rovině vizuálního stylu vytvářejícího kafkovskou atmosféru, která dílo záměrně neomezuje jenom na dějově aktuální společenskou situaci ve Francii v roce 1942. Je to patrné ze scény na stadionu, kde ne všichni zde nahnání lidé mají žlutou hvězdu. Losey tím chtěl, podle svého konceptu „alegorie coby výstrahy“, oslabit realistické vyznění této scény vázané jenom na holokaust nebo francouzský antisemitismus za druhé světové války. Chtěl, aby poselství scény bylo historicky širší, univerzálnější. Usiloval o to, aby se děj odehrával právě tak v roce 1942 jako 1972 nebo 1981. Mířil k tomu, aby si lidé v mysli vybavili další stadiony, např. po Pinochetově puči v Chile a jinde.⁴⁸ Na toto „přemostování“ látky k současnějším tématům naráží i pasáž rozhlasového vyvolávání jmen sehnanych židů ve scéně na stadionu. Hned první jméno je Mahmúd Hamšarí styčné s agentem Organizace pro osvobození Palestiny, kterého Izrael vinil z řady násilných protiizraelských akcí. Hamšarí byl v Paříži zlikvidován izraelskými agenty v roce 1973 v rámci tzv. „Operace Boží hněv“ proti skutečným či domnělým aktérům masakru na olympiádě 1972 v Mnichově.

Loseyho *Pan Klein* těží z Kafkova odkazu, zatímco De Sicova *Zahrada Finzi-Continiů*, adaptace románu Giorgia Bassaniho, se opírá o tradice německého „bildungsromanu“. Snímek odehrávající se v italské Ferrare je soustředěn na starobylou židovskou rodinu Finzi-Continiů, kulturně založených aristokratů. Hlavní mužskou postavou je student Giorgio prožívající frustrovaný milostný vztah k oduševnělé Micol Finzi-Continiové, někdejší kamarádce z dětství, s níž si spolu s jejím dekadentním bratrem Albertem (Helmut Berger) hrával ve finzi-continiovské zahradě. Micol vnímá Giorgia spíše v rovině bratrské než milenecké lásky, její vztah k bratrovi nese známky potlačované incestní touhy, podobně jako v Cocteauových *Hrozných dětech*, knize, kterou má Micol aktuálně rozečtenou. Rozkolísaný vztah Giorgia a Micol ukončí rasové zákony fašistické Itálie. Rodina je zatčena a nahnána do místní školy, odkud má být rozvezena do koncentračních táborů. Scéna deportace do školy, plná bolestivého, vnitřního patosu, zoufalství a rezignace nevinných obětí, působí velmi sugestivně. Finální symbolické záběry ukazují prázdný tenisový kurt, kde

⁴⁷ *Zámek* (1926), *Proces* (1925). Přímou souvislostí s holokaustem byla dávána zejména Kafkova povídka *V kárném táboře* (In der Strafkolonie, 1919).

⁴⁸ Michel Ciment, *Loseyho kniha*. Praha, Čs. filmový ústav 1990, s. 152–153.

ve šťastných dnech Micol a Giorgio hráli tenis. Sekvenci doprovází sborový zpěv „El male rachamim“, židovské modlitby za mrtvé. Vittorio De Sica směřující posmutnělou bassaniovskou nostalgií s tragickým smyslem pro minulosti činí z vizuálního motivu zahrady Finzi-Continiů ústřední poetický symbol, který svou podzimní elegičností souzní s nešťastným osudem židovské rodiny. Ta je ve své letargické pasivitě (a přes Albertovu postavu inklinující k dekadenci a homosexualitě jako biologicky nereprodukční formě sexuality) metaforicky vylíčena jako skomírající třída neschopná ve své přirozené rodové noblesnosti a kultivované estetické vytříbenosti vzdorovat hrubému nacistickému barbarství kolem.

Při zhlédnutí těchto ilustrativně vybraných zahraničních filmů divák neví, do jaké míry, pokud vůbec, režiséři přistupovali k práci s historickými prameny před realizací filmu. Neví, co fakticky zjišťovali, co v jaké míře podrobnosti historicky ověřovali. Pouze vidí a slyší jejich finálně vyvozené závěry, aniž by tušil, z čeho byly přesněji vyvozovány, což platí i pro drtivou většinu české produkce snímků s tematikou holokaustu. Divák je postaven před kus fikční matérie, „úplný“ audiovizuální obraz minulosti, který o své historické věrohodnosti přesvědčuje fikční silou, s níž vyvolává dojem reality. Představuje, podobně jako v historiografii, narativní generalizaci z obrovského množství minulostních událostí, v níž se za účelem vytváření historického smyslu reprezentovaného významně uplatňují i *symbolická zobecnění*, ony „prominence“ oživující konvenční naraci se standardizovanou výstavbou zápletek. Rovněž v tuzemských filmech s tematikou holokaustu symbolická a metaforická generalizace principiálně „sumarizuje obrovské množství dat, nebo symbolizuje složitosti, které by jinak nemohly být uvedeny“.⁴⁹ Je nejvíce zobecňujícím jádrem historického estetismu, jehož výchozí propozice a současně i reprezentativní možnosti principálně vytyčila *Daleká cesta* Alfréda Radoka.

Daleká cesta

Radokův film, jehož forma měla úzké sepětí s režisérovým osobním i uměleckým osudem,⁵⁰ je považován za první československý snímek

⁴⁹ R. A. Rosenstone. „The Historical Film: Looking at the Past in Postliterate World“. In: Týž. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, s. 71.

⁵⁰ Alfréd Radok byl pod vlivem nastupujícího socialistického realismu obviněn

reflektující holokaust.⁵¹ Je to v zásadě správný poznatek, ale není zcela přesný. Jedná se o skutečně první celovečerní film, který nacistickou perzekuci židovského národa pojímá jako své hlavní, vskutku velké téma. Nicméně existují i dříve natočené filmy, které na holokaust motivicky odkazují. Např. film Martina Friče *Návrat domů* natočený v roce 1948 a mající premiéru 28. 1. 1949, tedy přibližně pět měsíců před *Dalekou cestou*. Ve Fričově díle, které se odehrává bezprostředně po osvobození, se o holokaustu referuje pouze na verbální úrovni dialogů postav, které hovoří o jiných postavách, již nepřítomných obětech koncentračních táborů, jejichž židovská identita je postulována v rovině nepřímých zmínek. Kupříkladu paní Stachová (Terezie Brzková) přeshívá ze starých svršků důstojnější oděv pro „dceru sousedů, která se vrátila z koncentráku“. Ve scéně z kavárny se hlavní postava filmu, Kliment Mareš (Karel Höger), ptá po svých předválečných přátelích a od vrchního se dozví, že sem už dávno z nejrůznějších důvodů, které si vyžádala nacistická represe, nechodí. Tvrzení vrchního je zdůrazněno Marešovy subjektivními pohledy na prázdné stoly, u nichž tito lidé, včetně jistého Dr. Herze, který zahynul v Terezíně (a jeho syn v Mauthausenu, jak prozradí vrchní), sedávali. Prázdné stoly ve své symbolické intencionalitě referují k absenci bývalých hostů, k násilné ztrátě jejich životů.

Daleká cesta je stylově eklektický film zahrnující nejen postupy sovětské montážní školy, německého expresionismu, ale i americké kinematografie s hloubkově koncipovanou mizanscénou wellesovsky dlouhých záběrů.⁵² Snímek poprvé v našem poválečném filmu „rozbil konvenci strnulého snímání záběrů“ a vrátil filmu řeč „moderní ejzenštejnovské montáže“, ukázal schopnost rozložit příběh na „řadu výrazných scén, velkých vizuálních metafor, které nic neříkají přímo, dialogem, jejich

z „kosmopolitismu“ a „formalismu“, což vedlo k omezení snímku v distribuci a po Radokově emigraci v roce 1968 k jeho definitivnímu zákazu. Film byl odmítnut jako „nerealistický“ nejen v rovině filmového stylu, ale i ideové koncepce postav, kterou např. divák Šteindler považoval pro jejich negativní pojetí za překážku k realistické identifikaci diváka s „hrůzným osudem postav na plátně“. „K filmu ‚Daleká cesta‘“. *Kino*, 11, 1956, č. 9, s. 140.

⁵¹ Petr Koura. „Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945–1989“. In: Petr Kopál (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 223.

⁵² K analýze možného vlivu O. Wellese na *Dalekou cestu* viz K. Mohyla. „Autorský záměr Alfréda Radoka a funkce vypravěčů ve filmech *Daleká cesta* a *Občan Kane*“. In: A. Schnapková Z. Hudec (eds.). *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*, s. 25–53.

obsah je podmíněn vším, co předcházelo a co následuje, které se však fabulačně řetězí a proplétají, vrství a násobí, aby teprve v kontextu působily jako silný a nedílný celek“. ⁵³ Filmu také náleží řada prvenství, která měla přijít později. Je to mj. zásluha tematická, na kterou po absenci filmové reflexe holokaustu z padesátých let zapříčiněnou antagonistickou politikou socialistického Československa k Izraeli navazují až zlomové filmy následující dekády (*Přežil jsem svou smrt*, *Transport z ráje*, *Boxer a smrt*, *Démanty noci* aj.). Dále je to významné místo filmu v kontextu světových dějin filmu a inspirační vzor pro zahraniční tvůrce. ⁵⁴

Snímek byl uveden jen čtyři roky po skončení druhé světové války. Přesto si Radok nejen jako umělec, ale i jako žid, který v Terezíně ztratil otce, byl vědom, že žádný filmař svým dílem nepřeklene příkop uplynulého času a nikdy nedocílí totožnosti s historickou událostí minulosti, kterou zobrazuje: „Ačkoli děj našeho filmu se opírá o skutečná historická fakta, tak jsme si vědomi toho, že nemůžeme zachytit skutečnost, aniž bychom nestylovali. Již ve stavbě scénáře jsme vybírali materiál tím způsobem, abychom ve všech scénách zachytili především jakousi obecnou, vnitřní pravdu na úkor pravdy vnější. Sama podstata věci nás přinutila k četným korekturám reálné skutečnosti. Nejednalo se jen o zhuštění rozsáhlého historického materiálu, ale především o nemožnost ukázat na plátně drastickou hrůzu scén, na které byla skutečnost z let okupace tak bohatá. Uvědomujeme si, že není v lidské moci, ani v moci našeho řemesla, ukázat propastnou nezměrnost všeho toho utrpení, kterým procházeli židé na svých -dalekých cestách-. Náš film splní však plně svůj účel, jestliže se diváci aspoň na dvě hodiny znovu zamyslí. Jestliže odpoví kladně či záporně na otázku, zda se má všechno tohle, snad v jiných obměnách, ale přece jen znovu opakovat. Věříme, že lidé dobré vůle, lidé celého světa, řeknou své jasné: - Ne.“ ⁵⁵

⁵³ Aleš Fuchs. „Radokův filmový svět“. *Divadelní a filmové noviny*. 1965, č. 21–22, s. 11.

⁵⁴ Alain Resnais se k *Daleké cestě* hlásil jako k inspiračnímu zdroji svého „paměťového dokumentu“ o Osvětimi *Noc a mlha*. Radokově filmu vyslovil uznání za „formalismus“ pomáhající vyprávět příběh. A. Insdorf. *Indelible Shadows. Film and Holocaust*, s. 257.

⁵⁵ Archiv Divadelního oddělení Národního muzea v Praze, Přírůstek 15/90, 15/2004 – Alfréd Radok, kart. 12. Dochovaná část vyjádření Alfréda Radoka k filmové realizaci, s. 5.

V souladu s chápáním filmu jako „umělecké reportáže“,⁵⁶ „mnohovrstevnaté, kontrastní stavby“, která se v *Daleké cestě* snoubí s Radokovou jevištní praxí, stylovým dědictvím německého filmového expresionismu a již zmíněnou ejzenštejnovskou montáží „obrazových a zvukových atrakcí“,⁵⁷ režisér vnímal jako jediný možný prostředek pro zachycení nedávné terezínské minulosti a koncentračních táborů vůbec techniku tzv. „umělecké deformace“, která byla motivována humanistickým poselstvím díla: „Tento film má být především příspěvkem k budování světového názoru lidskosti. Pokoušíme se uměleckou deformací téměř reportážního záznamu skutečných událostí říci pravdu o takzvané ‚židovské otázce‘, která se v době panování Herrenvolku stala nejvýraznějším a nejmatatelnějším produktem určité filozofie.“⁵⁸ Svoji představu o „umělecké deformaci“ Radok upřesnil v rozhovoru pro *Filmové noviny*. Na položenou otázku, co jeho film líčí, zda skutečný nebo částečně skutečný příběh rodiny Kaufmannových, odpověděl: „Asi jako celý film. Chci totiž vystihnout celou skutečnost Terezína. Ovšem ne tu vnější: konkrétní lidi, místa příběhu, události. To by při látkové, časové rozlehlosti terezínského ghetta ani nešlo. Jde mi o skutečnost vnitřní. Postižení atmosféry, v níž se tam žilo, toho čekání na smrt. A tak přesně ty pudy a dvorky, které uvidíte na plátně, byste v Terezíně sotva našel, protože to je jakási synthesisa všech terezínských púd a dvorků, souhrn mnoha konkrétních faktů v několika nových, méně konkrétních, avšak pro Terezín typických.“ Na doplňující dotaz, zda to znamená, že se tu vůbec nedá mluvit o tzv. hraném dokumentu či reportáži, dodal: „Už proto ne, poněvadž vnější pravda je tu deformována. Samozřejmě proto, aby byla lépe vystižena pravda vnitřní.“⁵⁹

Z uvedených citací je zřejmé, že Radok otázku uměleckého převedení historického rozměru holokaustu na plátno vnímal velmi citlivě

⁵⁶ Erik Kolár, bývalý terezínský vězeň a autor námětu *Daleké cesty*, uvedl v autorské explikaci, že film by chtěl být „reportáží, básní i agitkou“. Erik Kolár. „Daleká cesta. Zpověď autora“. *Kino*. 1948, č. 32, s. 598.

⁵⁷ Jiří Cieslar. „Daleká cesta Alfréda Radoka“. In: *Filmové zápisky 90–93*. Praha: Gryf, 1993, s. 85.

⁵⁸ Archiv Divadelního oddělení Národního muzea v Praze, Přírůstek 15/90, 15/2004 – Alfréd Radok, kart. 12. Poznámky k připravované premiéře filmu *Daleká cesta*, 1949, s. 1. Citováno též in: Zdeněk Hedbávný. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Divadelní ústav – Národní divadlo, 1994, s. 168.

⁵⁹ *Filmové noviny*. 17. 9. 1948, č. 38, s. 3.

a v intencích filmového média, které jej vedlo k selekci a redukci historického materiálu. Ten v jeho filmu nutně nabyl povahy deformace, která „vnitřní pravdu“ při kinematografickém uchopení nedávné terezínské minulosti vyjádřila na mnoha místech jeho filmu symbolicky a metaforicky. Když Radok vyhodnocoval dostupné historické informace o životě a umírání v Terezíně, označil je za entity „událostní“, „skutečné“, „látkové“, „prostorové“ a „časové“. Ty pak filmově „synthetisoval“ způsobem, který Jiří Cieslar⁶⁰ označil za „vyprávěcí proudy“ o třech rovinách: 1) „série šotů z dobových předválečných a válečných dokumentů“; 2) „vlastní melodramatický příběh rasově „smíšené“ manželské dvojice“ (Blanka Waleská, Otomar Krejča); 3) tzv. „obřady“, soubor hraných a zvláštních metaforických scén (scéna z Abrahamovičova [Jiří Plachý] obchodu, off-screen sebevražda profesora Reitera [Eduard Kohout] aj.).⁶¹

„Obřady“, které je vhodnější spíše považovat za stylizované symbolické reference k holokaustu ve smyslu výše popsanych „prominencí“, jsou vyvedeny v duchu expresionistické estetiky, která podle André Bazina „byla vždy latentně, ne-li explicitně, přítomná v české kinematografii“. Ovšem, jak Bazin zdůrazňuje, odnože té expresionistické estetiky, která nepramení z Wieneho *Kabinetu doktora Caligariho* (Das Kabinett des Doktor Caligari, 1920), ale spíše z Langova *Vraha mezi námi* (M, 1931), kde celková divadelní stylizovanost s osvětlením a neobvyklými úhly kamery nachází větší afinitu k realismu.⁶² Bazin z tohoto zjištění vyvodil později rozšiřovanou myšlenku,⁶³ že Radok, který si ze skutečného místopisu a faktografie Terezína vybírá jen ty prvky, jež vyhovují jeho divadelně pojatému expresionismu, který se netýká tolik kinematografické tradice jako samotných dějin. Totiž, že sama koncentračnická realita v Terezíně byla „expresionistická, v mnohém směru groteskní,

⁶⁰ Jiří Cieslar. „Living with the Long Journey: Alfréd Radok's Daleká cesta“. In: Toby Haggith – Joanna Newmann (eds.). *Holocaust and the Moving Image. Representations in the Film and Television since 1933*, s. 217–224. Jiří Cieslar. „Daleká cesta / Distant Journey/“. In: Peter Hames. *The Cinema of Central Europe*. New York: Wallflower Press, 2004.

⁶¹ J. Cieslar. „Daleká cesta Alfréda Radoka“. In: *Filmové zápisky 90–93*, s. 87.

⁶² André Bazin. „Koncentračnické ghetto“ [online]. Filmový přehled.cz. 1. 4. 2020 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/koncentracnicke-ghetto>.

⁶³ P. Hames. *Československá nová vlna*, s. 53.

mnohdy samotnými vězni chápána jako neuvěřitelná, přeludná“.⁶⁴ Je nasnadě, že koncentračnická realita v Terezíně sama o sobě expresionistická nebyla, ale mohla se skutečně některým vězňům obeznámeným s tímto uměleckým směrem takto jevit, stejně jako se Radokovi jevila expresionistická poetika z uměleckého hlediska nejlepším možným stylovým přístupem ke koncentračnické realitě Terezína. Projevuje se důrazem na symbolické⁶⁵ ozvláštnění konvenčního melodramatického příběhu v mizanscéně, kde expresionisticky nasvícené rekvizity symbolicky referují k antisemitské represí a nadcházejícímu tragickému osudu postav, které jsou často zobrazeny „v odrazu zrcadla, hladině vody, v oparu či mlze nebo jsou zcela odhmotněny a nahrazeny pouhým stínem“.⁶⁶ Ať už se jedná o šalebná zrcadla v rodině Kaufmannových a devítiramenný židovský svícen zlověstně clonící Hanin obličej, zrcadlo, v němž si její otec před transportem z Terezína barví vlasy, aby zvýšil svou šanci na přežití, nebo Hanino propuštění z nemocnice z rasových důvodů, které je metaforizováno skrze lékařské zrcátko, s nímž si v synekdochických detailech – stejně jako s její osobou coby „pacientkou“ postiženou „nemocí“ židovství – pohrává její aktuální nadřízený, dříve řadový asistent, jehož dramaticky odhalený popálený obličej (možná z první světové války) jako by „převáděl vnější, fyzické poškození této postavy na její vnitřní, antisemitskou deformaci“.⁶⁷

Expresionistická stylizace mizanscény souvisela s Radokovou divadelní praxí. Scény jsou pojaty jako geometrizované jevištní obrazy, které odkazují k pozadí byrokratických a organizačních mechanismů holokaustu, viz např. přijímání a zapisování židů v Terezíně: čtyři stoly

⁶⁴ Jiří Cieslar. *Kočky na Atalantě*. Praha: NAMU, 2003, s. 288.

⁶⁵ „Film je výrazně esteticky stylizován, významnou roli hrají symboly. Židovský svícen zpočátku představuje náboženskou bariéru mezi křesťanem a židovkou, glóbus evokuje svobodný svět. V úderech psacího stroje, který z boku připomíná vlak, se propojuje byrokratická a přepravní mašinerie.“ Š. Sladovnicková. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: J. Holý (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.*, s. 605.

⁶⁶ L. Mohylová. „Vývoj filmové idey snímku *Daleká cesta* v intencích autorského záměru Alfréda Radoka“. In: A. Schnapková – Z. Hudec (eds.). *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*, s. 116–117.

⁶⁷ K podrobné sémantické a stylové analýze této scény viz K. Mohyla. „Autorský záměr Alfréda Radoka a funkce vypravěčů ve filmech *Daleká cesta* a *Občan Kane*“. In: A. Schnapková – Z. Hudec (eds.). *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*, s. 42.

sražené k sobě do obdélníku, v jehož středu stojí esesák, který ovládá dav, rozhání jej a tlačí k zadní stěně místnosti. Především je však Radokova expresionisticky koncipovaná mizanscéna přeplněna nahromaděnými předměty, včetně osobních věcí internovaných židů, které odkazují k tragickému osudu svých majitelů. Radok o této významové souvislosti, která inspirovala Alaina Resnaise ve filmu *Noc a mlha*, uvažoval již v první verzi technického scénáře, kde stojí: „Margit provádí ženy mezerou mezi skříněmi a uličkou veteše do průjezdu. Ženy jsou unavené, rozhlíží se překvapeně po nábytku, který mluví vzpomínkou.“⁶⁸ Akumulace věcí v ateliérově vybudovaném Terezíně, podle Radoka „lidského fantastického mraveniště“,⁶⁹ dotváří dojem fyzického a psychického tlaku, kterému jsou vystaveni internovaní, jejichž identita je „smazána a nahrazena identifikačním číslem“.⁷⁰

Radok svůj film, kde se na lidi, připomínající živočichy uvíznuvší ve zvířecích norách, ze všech stran řítí věci a herci a předměty vrhají ostré expresionistické stíny, také vychyluje ke groteskní vizualizaci subjektivních představ postav. Konkrétně dvou židovských obchodníků Abrahamoviče (Jiří Plachý) a Mošelese (Saša Rašilov), které prvně spojí „bláznovství vyvolané absurditou norimberských zákonů“⁷¹ ve scéně, kde Abrahamovič omotan látkou posetou židovskými hvězdami tančí mezi cinkajícími křišťálovými lustry „evokujícími Křišťálovou noc, jeden z prvních protizidovských pogromů“.⁷² Jejich společný tragický osud uzavírají vzájemné vidiny. V první Abrahamovič před transportem z Terezína do vyhlazovacího tábora v úděsu uvidí Mošelese jako člena židovské kapely, jež ho na pouť smrti doprovází. Ve druhé vidině zase Mošeles v předsmrtné agonii

⁶⁸ Mojmír Drvota – Erik Kolár – Alfréd Radok. *1. verze technického scénáře*. Praha: Státní výroba dlouhých hraných filmů, 1948, s. 168.

⁶⁹ Tamtéž. J. Cieslar v této souvislosti píše o terezínských kutloších, půdě jako labyrintu, včelích plástvích. „Včelí plástve zavěšené v neurčitém prostoru bez přirozených, dává orientujících hranic, tedy bez stropů, podlah, ale naopak se všemožnými ‚abnormálními‘ překážkami (trámy a mříže).“ Jiří Cieslar. „Daleká cesta Alfréda Radoka ve světle Hry o lásce a smrti (část druhá)“. In: *Filmové zápisky 90–93*. Praha: Gryf, 1993 s. 101.

⁷⁰ L. Mohylová. „Vývoj filmové idey snímku *Daleká cesta* v intencích autorského záměru Alfréda Radoka“. In: A. Schnapková – Z. Hudec (eds.). *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2018, s. 95.

⁷¹ Tamtéž, s. 116.

⁷² Tamtéž.

spatří mrtvého Abrahamoviče, který jako démonický přízrak z rodu Mur-naova Nosferatu řídí vlak přivážející tyfem nakažené vězně.

Zmíněné, povětšinou symbolicky koncipované scény ozvláštňují ústřední, melodramaticky pojatou linii „rasově smíšeného“ páru Hany Kaufmannové a Antonína Bureše, která je dále doplněna nonfikční stříhovou linií sestávající z již zmíněných dobových předválečných a válečných dokumentů. Tato linie průběžně a inovativně prostupuje konvenčním narativním vývojem filmu (první rovinou filmu popsanou Cieslarem), organizuje jej a komentuje. Neklade si za cíl přesvědčovat o obsahové správnosti v dokumentech zachycených historických faktů, jako se spíše jejich montážním seřazením snaží poukázat na ideologické příčiny, které k holokaustu vedly a doznaly vlastní dopad na osudy fikčních hrdinů filmu. Radok si byl již z dokumentace během přípravných prací vědom, že montážní začlenění nonfikčního dokumentárního materiálu do fikčního příběhu může svým důrazem na kontrasty a analogie vyvolávat námitky směrem k násilnému přerušování filmového děje, jeho logiky a stylové ucelenosti. Přesto jej nakonec učinil jednotícím principem celého filmu. Uznal, že takto může nejen lépe „zachycovat historická fakta v časových periodách války“, ale i vybudovat historické pozadí „světové tragedie“, na němž vynikne vlastní dramatický příběh antisemitské represe a odhalí se „skutečná tvář fašismu, aniž by bylo nutné uchýlit se k jeho drastickému předvádění“.⁷³

Montáži z nonfikčních dokumentů předchází krátký extradiegetický úvod s titulky, který je umocněný dramatickou hudbou ve stylu Ravelova *Bolera* od Jiřího Sternwalda. Tvoří jej statický záběr cihlové zdi, na níž zprava doleva defilují stínové siluety procházejících skleslých postav. Tyto ploužící se lidské stíny, stylově odkazující k expresionistické poetice, však nejsou stíny reálných osob. Jsou to symbolické stíny židovských obětí, „stíny jejich existenciální nejistoty“,⁷⁴ které v závěrečné sekvenci, kde, jak sděluje vypravěč filmu, „zvítězil člověk“, ustupují

⁷³ Tamtéž, s. 3–4.

⁷⁴ K. Mohyla. „Autorský záměr Alfréda Radoka a funkce vypravěčů ve filmech *Daleká cesta* a *Občan Kané*“. In: A. Schnapková – Z. Hudec. *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*, s. 37. „Radokův film se symbolicky otevírá obrazem zdi, na níž vrhá stín zástup pomalu kráčejících shrbených postav s batohy na zádech, vizuální zkratka ‚daleké cesty ke smrti‘, ze které není návratu.“ Petr Málek. „Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk“. In: Jiří Holý, Petr Málek, *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Akropolis, 2011, s. 69.

stínům patřícím již živým osobám – manželům Burešovům, jejichž „daleká cesta“ skončila a následuje po ní závěrečný výčet nacistických koncentračních táborů „metonymicky zastupující jména těch, kteří ‚nezvítěli‘“.⁷⁵ Expresivita vstupního symbolického výjevu procházejících stínů na zdi neodkazuje jen na pochody do transportů smrti a celkovou tematiku filmu, ale i k fikční problematice díla jako takového. Povšiml si toho Aaron Kerner, který „stínový obraz“ interpretoval v souvztažnosti se známým Platónovým podobenstvím o jeskyni, v níž jsou lidé zamilováni do realistické přesvědčivosti prchavých stínových iluzí promítaných na zdi jejich vězení. Celkově v něm spatřoval to, co plně ustanovuje následující montáž archivních materiálů – souhru (interplay) mezi simulací a skutečností.⁷⁶ Tato syntagmatická kombinace dobových dokumentárních a zpravodajských záběrů asociuje známou tezi Waltera Benjamina, že fašismus estetizuje politiku, na rozdíl od komunismu, který politizuje umění.⁷⁷ Radok, jak bylo uvedeno, se montáží dokumentárních materiálů pokouší zásadním způsobem demaskovat epochu hitlerismu, poodkrýt strukturu nacistické teatrální politiky včetně mechanismu řečnických postupů jejích reprezentantů. Obnažuje exhibiční sílu nacistického režimu prostřednictvím jeho hlavních propagandistických znaků: pochodujících vojáků s insigniemi, ohni a vlajkami, dokonale sešikovanými a skandujícími davy při přehlídkách, vztyčenými pravicemi při projevech nacistických pohlavárů na masových shromážděních. Fragmenty jejich fanatických promluv, ať už jde o Hitlera, Hesse, Dietricha, Goebbelse, Reinhardta, Franka, Streichera, jsou převzaty ze známého dokumentárního filmu Leni Riefenstahlové o stranickém sjezdu NSDAP *Triumpf vůle* (Triumph des Willens, 1935). Kontrastně jsou proloženy hranými záběry z Terezína, které Radok natočil pro potřeby filmu a které se později v narativní části filmu opakují. Vedle záběru vstupu do pevnosti při současném vynášení rakví⁷⁸ a záběru chlap-

⁷⁵ Tamtéž, s. 68.

⁷⁶ A. Kerner. *Film and the Holocaust: New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimental Films*, s. 22.

⁷⁷ Walter Benjamin. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: Týž. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 39–40.

⁷⁸ Ilan Avisar záběr interpretuje jako evokaci vstupu do Dantova *Pekla* se sentencí „Naděje zanech, kdo mnou ubírá se!“. I. Avisar. *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, s. 56–57.

ce s poutačem „židi ven!“ je to i záběr ukazující údržbu terezínského ghetta před inspekci Červeného kříže. Tento nedokumentární a v tomto smyslu i „nepravdivý“ výjev implicitně odkazuje na kinematografický kontext upomínající na tragický případ předválečného německého divadelníka a kabaretiéra Kurta Gerrona, spolupracovníka Maxe Reinhardta i Bertolda Brechta. Gerron byl nacistickým vedením pověřen natočením tzv. „terezínského filmu“, který je znám pod několika názvy, včetně nejfrekventovanějšího a nepřesného *Vůdce daroval židům město* (*Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, 1944).⁷⁹ Srovnání Radokova

⁷⁹ Filmování v Terezíně bylo mnoho let spojováno pouze s tzv. „Gerronovým filmem“ známým pod zaužívaným názvem *Hitler daroval židům město* (*Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*). Nález úvodního fragmentu filmu prokázal, že původní název tohoto filmu je *Terezín. Dokumentární film z židovského sídelního území* (*Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*). Jména autorů, výrobců ani rok výroby fragment neobsahuje. Novější výzkumy filmových historiků také zjistily, že nacisté v Terezíně mezi lety 1942–1945 filmovali třikrát. V listopadu 1942 se v Terezíně natáčel krátký dokument o ghettu, kterým byla formálně, kvůli svému židovskému původu, pověřená zde internovaná režisérka animovaných filmů Irena Dodalová. Natáčení na 35 mm formát zajišťovala skupina profesionálních německých kameramanů, v níž měl zřejmě důležitou roli SS-Hauptsturmführer Olaf Sigismund, který mimo jiné působil v RSHA (Hlavní říšský bezpečnostní úřad) v Berlíně. Ten si podle pamětníků také průběh filmování zaznamenával svou 16 mm kamerou. Sigismundův „film o filmu“ se dochoval, obsahuje „dvanáct tematických sekvencí“ a nachází se v archivu FilMOTEKA Narodowa ve Varšavě a v Bundesarchivu v Berlíně. V lednu 1944 vznikla filmová reportáž o příjezdu nizozemských židů, kterou pořídili čeští kameramani Aktuality na základě příkazu Ústředního úřadu pro uspořádání židovské otázky v Čechách a na Moravě (*Zentralamt für die Regelung der Judenfrage in Böhmen und Mähren*). Od srpna 1944 do března 1945 pracovala Aktualita pod německým dozorem na celovečerním propagandistickém filmu o blahobytném životě v „židovském sídelním území“, kterým nacisté, stejně formálně jako v případě Ireny Dodalové, pověřili německého divadelního a filmového herce a režiséra Kurta Gerrona, který „připravil i podrobné poznámky pro střih, i když neměl možnost vidět jediný metr filmu“. Film využívá autentické zvukové záznamy natočené v Terezíně. Podle svědectví člena filmového štábu Aktuality Ivana Vojtěcha Friče po odstavení Gerrona, který při jeho realizaci používal postupy hraného filmu, jej naopak tvůrce z Aktuality natáčeli způsoby, jimiž byli zvyklí natáčet pro žurnál. „Ale už ne jako reálnou reportáž, ale jako stylizovanou reportáž, takovou polohranou,“ jak uvedl Frič. Z terezínského filmu z roku 1942 se dochovalo „asi sto krátkých filmových výstřížků (celkem čtyři minuty) a sekvence z reportážního natáčení průběhu filmování na 16 mm film (osm minut). Reportáž z ledna 1944 byla zničena údajně na rozkaz Himmlera, z třetího propagandistického celovečerního snímku je k dispozici pouze třetina původní metráže (fragmenty sedm a patnáct minut)“. Všechny informace a citace pocházejí z textových

a Gerronova filmu poukazuje na paradoxy. Radok se v hrané, expresionismem inspirované *Daleké cestě* metodou obrazové akumulace objektů v mizanscéně, která má v zástupném smyslu centrální místo v holokaustové ikonografii pro masovou destrukci,⁸⁰ pokusil evokovat, jak to v Terezíně vypadalo z hlediska jeho psychofyzické „esence“. Gerron ve svém „dokumentu“ oproti tomu předešel, jak to ve zkrášeném, asepticky vyčištěném Terezíně nevypadalo, protože jeho film, který mu měl zvýšit šanci na přežití, byl součástí mystifikace k oklamání zdravotní humanistické instituce a celé světové veřejnosti.

Konfrontaci sestříhaných dokumentárních a hraných záběrů doplňuje v úvodní sekvenci *Daleké cesty* český mluvený voiceover Václava Vosky, nediegetického vypravěče, jehož unavený hlas, rezignovaná dikce a intonační zabarvení při překladu projevů nacistických předáků verbálně snižuje a ironizuje jejich propagandisticky vypjatá prohlášení. Stejně tak jejich pronacistické výroky rozporují i střihové vazby se zpravodajskými záběry. Např. když po záběrech na rozestavěné budovy provázených slovy Fritze Reinhardta, že v Německu se všude staví a že všude vyrůstá nový pořádek, následují záběry budov koncentračního tábora. Nebo když Frankova slova, že „základem našeho státu je nacionálně socialistická spravedlnost“, střídají záběry gratulujícího Hitlera, spadnuvší ostří gilotiny a popravy obětí kulometem. Podle Ilana Avisara tato část vstupní sekvence vytváří juxtapozice mezi opozičními silami holokaustu, árijci a židy, když ukazuje, jak „dobře zkoordinovaný či seřízený stroj“ (well orchestrated machine) stojí proti bezmocným obětem, jak fašistické masy nacistického Německa drtí individuální lidskou bytost.⁸¹ S odkazem na historika Jacoba Talmona, kterého Avisar cituje, tyto kontrastní obrazy rovněž konotují i metahistorické hledisko, podle něhož nacistický holokaust generuje vlnu

příloh DVD *Pravda a lež. Filmování v Terezíně 1942–1945*. Praha: Národní filmový archiv – Židovské muzeum, 2013 (ed. Václav Kofroň), jehož autoři (Eva Strusková, Jana Šplíchalová, Tomáš Fedorovič) podrobně rekonstruují a upřesňují okolnosti natáčení těchto filmů. Srov. též Eva Strusková. „Film Ghetto Theresienstadt 1942. Poselství filmových výstřížků“. *Illuminace*. 2009, č. 1, s. 5–36. Ke Gerronově filmu a kulturnímu životu v Terezíně viz též Roy Kift. *Reality and Illusion in Theresienstadt*. Textová příloha DVD *Transport from Paradise*. Second Run DVD, s. 3–17.

⁸⁰ I. Avisar. *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*, s. 56.

⁸¹ Tamtéž, s. 55.

antižidovského útlaku, v níž je rasismus kombinován s ultra moderní technologií, a v tomto, jak by se dalo říci, geno-technokratickém spojení manifestuje genocidu ve vší hrůze. Je to, jak Talmon doplňuje, grandiózní konfrontace dvou nietzscheánských moralit, Římu a Judeje, kdy na jedné straně stojí impérium moci spojené s dobýváním a dominancí, na straně druhé etika otroků a kněžích s jejich asketickou hodnotou humanismu. Na jedné straně nadřazenost lidského druhu, rivalita, boj a války, na straně druhé vize teodiceje.⁸²

V Radokově filmu je velmi inovativně vyřešeno střídání fikčního a nonfikčního materiálu. Stylisticky je to provedeno trikovou metodou překryvné obrazové stopy za účelem vytvoření efektu obrazu v obraze. V první části filmu se jedná o velký celek pochodujících nacistických vojáků v nadhledu na pozadí a dalšího malého obrazu v dolním pravém rohu, který postupně roste do „full frame“ akce, až nakonec vytlačí první dominující obraz a zaujme jeho místo. Tímto výměnným obrazem je budova nemocnice, v níž se odehraje propuštění Dr. Kaufmannové z rasových důvodů a započne vlastní příběh filmu. Radok tento stylový postup, který konfrontuje dva obrazové režimy, z nich jeden je fikční a druhý domněle faktuální, v průběhu filmu ještě dvakrát opakuje. Fikční diegetický a nonfikční extradiegetický děj se vzájemně překlápějí, první uvolňuje místo druhému a druhý zase prvnímu a v těchto přechodech či obrazových a narativních výměnách se vzájemně konfrontují. Průběžně připomínají, že fikční děj manželů Burešových, zástupců jedné z mnoha rasově smíšených rodin za „Třetí říše“, se odehrává na pozadí tzv. „velkých dějin“, které alternují dokumentární záběry reálných historických událostí. Podle Annette Insdorfové tato efektivní technika podtrhává, jak fikce kontextualizuje realitu, jak doslovně zaujímá místo proti nacistické doktríně vyjádřené masami, pochody a projevy.⁸³ Ovšem „realnost“ těchto historických událostí, která operuje se vzpomínkami soudobého diváka na nedávnou nacistickou propagandu (rozhlas, „předfilmy“ – filmové týdeníky před hlavními projekcemi v kinech – atp.), je sama Radokem „umělecky deformována“. Dokumentární prezentaci historie montážně uzavírá rozbombardovaný Stalingrad, dobytí Berlína vojsky Rudé armády, po kterém následuje osvobození Terezína, jehož dokumentární

⁸² Tamtéž.

⁸³ A. Insdorf. *Indelible Shadows. Film and Holocaust*, s. 256–257.

záznam se ale nedochoval či ani nevznikl, tudíž je pouze v přechodu od reportážní linie k fikční předznamenán zvukem simulujícím příjezd sovětských tanků. Je možné jej vidět v reportážním diskurzu, kdežto v příběhovém již nikoli, zcela podle pravidla, že „reportážní rovina formuluje historický rámec k fikčnímu světu, se kterým se propojuje na základě významové analogie“.⁸⁴ Radok, v zahraničí oceněn jako „mistr poetické zkratky“,⁸⁵ směšuje fakta a fikci, vytváří historické juxtapozice různých forem a obsahů. Tyto ovšem nesledují distanční zájem ve smyslu brechtovského zcizování, nýbrž naopak vybízají diváka k tomu, aby „uvěřil“. Aby si vytvořil hladké asociativní spojení mezi „reálným“ dokumentaristickým materiálem a fikční diegezi, a celkově tak přijal iluzi pravděpodobnosti celého příběhu jakožto historické události.

Radokova historická „metafikce“,⁸⁶ která neutralizuje rozdíl mezi reálným a imaginárním, není realistickou rekonstrukcí Terezína, věrným obrazem tehdejšího „nuceného společenství“,⁸⁷ stejně jako není ani kinematografickou ilustrací k historickému výzkumu, jaký např. představuje objemné terezínské dílo Adlerovo.⁸⁸ Je to především svědectví o jeho osobním přístupu k terezínským dějinám. Jeho „synthesa“ má pro tuzemský film s tematikou holokaustu stěžejní význam především v tom, že nastolila základní stylové způsoby, jimiž lze téma holokaustu v narativním filmu vyjádřit. Jedná se o *prominence v narativním*

⁸⁴ L. Mohylová. „Vývoj filmové idey snímku Daleká cesta v intencích autorského záměru Alfréda Radoka“. In: A. Schnapková – Z. Hudec (eds.). *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*, s. 125.

⁸⁵ A. Insdorf. *Indelible Shadows. Film and Holocaust*, s. 257.

⁸⁶ Historická metafikce spočívá jak na historických událostech podložených důkazy, tak na autorské fabulaci, která má za úkol tyto důkazy podpořit a propůjčit jim co nejvyšší míru věrohodnosti. Což podle Whitea znamená, že z narativního hlediska ve filmu není podstatný rozdíl mezi historickým důkazem a „historickou“ fabulací. H. White. „Modernistická událost“. *Iluminace*, s. 6.

⁸⁷ *Nucené společenství* (Zwangsgesellschaft) je termín H. G. Adlera. Jedná se o proces zmasovění společnosti, ve které dochází k přeměně člověka na objekt: „Společnost už nemá představovat obsah, nýbrž samu formu: společnost odstupuje, aniž by se rozpadla; stává se společenstvím, formou sebe samé, nástrojem nátlaku, který ji formuje a udržuje pohromadě“. Hans Günther Adler. *Svoboda a bezmoc*. Praha: Prostor, 1998, s. 163.

⁸⁸ Adlerovou nejvýznamnější prací je pečlivě zdokumentovaná, trojdílná vědecká monografie o Terezínu, která v Německu vyšla poprvé v roce 1955 s podtituly: Dějiny, Sociologie a Psychologie. České vydání prvního dílu: Hans Günther Adler. *Terezín 1941–1945. Tvář nuceného společenství. Díl 1: Dějiny*. Brno: Barrister & Principal, 2007.

realismu, expresivní vyjádření *subjektivity* a *začleňování dokumentárního materiálu do fikčního*. Tyto postupy jsou v pozdějších tuzemských filmech o holokaustu převzaty, rozvíjeny a nezřídka vzájemně kombinovány. Naplňují kondenzační princip historického estetismu, který těmito technikami zhušťuje rozsáhlý historický materiál a na jeho základě dále míří k vytváření „iterací“ a „prominencí v zobecňování minulosti“. Z této perspektivy není nepřipadné pojmut Radokovo iniciační dílo jako výchozí komparativní milník – „prubířský kámen“ – k zohlednění postupů, jimiž je v československé a české kinematografii holokaust reprezentován jako celek. Metafora „prubířského kamene“ zde ale není míněna ve smyslu filmové kritiky, kde by *Daleká cesta* figurovala jako nedostižný vzor, se kterým je zbytek filmů beznadějně porovnáván, nýbrž jako fundament, který prvně vymezil stylová paradigmata historického estetismu jako zobecňujícího principu reprezentace holokaustu coby historické události.

Prominence v narativním realismu

Romeo, Julie a tma Jiřího Weisse je druhý snímek s tematikou holokaustu, který byl v československé kinematografii natočen. Jedná se o dílo tradiční narativní stavby, které zásadně nevybočuje z úzu konzervativního vyprávění konce padesátých let. Přeneseně vzato setrvává pouze v té poloze, kterou v Radokově filmu zaujímal konvenčně pojatý melodramatický příběh lékařů Hany Kaufmannové a Antonína Bureše. Pokud se *Daleká cesta* vyznačovala experimentálnější prací s filmovou formou a stylovými paralelami k německému expresionismu, pak Weissův snímek s literárně uchopenými postavami,⁸⁹ koncentrovaný do časově a prostorově ohraničeného děje (stanné právo po spáchání atentátu na Heydricha; činžovní dům s půdním úkrytem), představuje vůči Radokovým formálním výbojům spíše stylový regres směrem k německému „kammerspiel filmu“, který byl antipodem tamějšího filmového expresionismu. Přesto obsahuje scény, které zejména kamerovou prací

⁸⁹ Jiří Weiss vyjádřil politování, že *Romeo, Julie a tma*, jeho „nejlepší film“, dodnes žustí papírem, že jej nenatočil v časech, kdy vznikaly Formanovy *Lásky jedné plavovlásky*, neboť „repliky a postavy jsou až příliš literární“, s tím, že nebylo možné „odbočit z takřka závazného a ustáleného charakteru slovní zásoby a vyjadřovacích prostředků, kvůli nimž nevyzněly lišící se znaky postav“. J. Weiss. *Bílý mercedes*, s. 158.

a svícením překračují stejnorodost narativní deskripce, významově se podílejí na „zhmotnění“ dusivé psychologické atmosféry za heydrichiády, která dominuje nad vlastním tématem holokaustu přítomnému jako soustavná hrozba nad osudem skrývajícím se židovky Hanky, jakési mladší verze Hany Kaufmannové z *Daleké cesty*, která má rovněž svého křesťanského ochránce.

Jakkoli je tato historická reference k holokaustu narativně rozředěna, silně zaznívá v úvodní scéně odchodu židovské rodiny Wurmových do transportu, která je disponována „ahasverovskou symbolikou“.⁹⁰ Obraz židů odcházejících s minimem zavazadel na smrt je často opakujícím se elegickým motivem při zobrazení holokaustu v řadě domácích i zahraničních filmů. V klasickém De Sicově neorealistickém filmu *Zloději kol* (*Ladri di biciclette*, 1948) je scéna, kde hrdina přinese z existenčních důvodů do zastavárny povlečení, zřízenec, který je převezme, aby je uložil, musí po žebříku dlouze vystoupat až ke stropu, kde je takových povlečení, k překvapení diváka, již uloženo bezpočet. Je to vizuálně úderný symbolický obraz chudoby v poválečné Itálii.

Obdobně je tomu i s drobným majetkem obětí holokaustu, který po nich zůstává jako materiální znak a v mizanscénách filmů plní velmi častou funkci zaužívaného symbolu masové destrukce, který zpomaluje a ozvláštňuje běžnou narativní chronologii. Ve filmu *Zastihla mě noc* fázování stop záběrů v sekvenci nástupu nového transportu expresivně zdůrazňuje odlidštěnou ritualizaci vyhlazovacího procesu, který začíná potupným tetováním obětí a končí u vyliďněného seřadiště s páry opuštěných bot. V *Colette* vězeň ze sonderkommanda zametá před plynovou komorou rozházené propriety, poněkud brýle, které zůstaly po zplynovaných obětech, a ve filmu *Poslední motýl* je mim Moreau konfrontován s holokaustem jako „celopalem“, když se v obrovském skladu obeznámí s třiceti tisíci krabicemi s popelem židovských obětí. Ten je posléze hromadně vysypán do řeky a prázdné škatule jsou spáleny. Brynychův film *Transport z ráje* obsahuje nejen dojemnou scénu setkání dvojice starých lidí ve skladišti plném kufrů, ale i jednu „z nejpřesvědčivějších obžalob nacismu“,⁹¹ kterou je scéna sčítání židů do transportu na bohušovické

⁹⁰ P. Málek, „Holocaust a kulturní pamět: obrazy – figury – jazyk“. In: J. Holý et al. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*, s. 72.

⁹¹ Jaroslav Boček, „Zralé dílo“. *Kulturní tvorba*. 14. 3. 1963, č. 11, s. 13.

louce u Terezína. Monotónní inventarizace lidí-čísel je v nacistickém účetnictví smrti navíc doprovázena soukromým počítáním esesáka Herze, který se neustále plete, mechanicky, s chladnou apatií opravován svým podřízeným, řidičem Bindem.

Následující snímek tohoto režiséra ... *a pátý jezdec je Strach*, v pořadí druhý z jeho „válečné trilogie“,⁹² v úvodu představuje hlavní postavu, docenta Brauna, který působil před zavedením nacistických rasových zákonů v lékařské profesi. Pracuje v synagoze, která již neslouží svému původnímu náboženskému účelu, nýbrž je využívána jako skladiště zabaveného židovského majetku, jehož inventarizací je Braun, oficiálně titulován jako „likvidátor“, pověřen. V této kafkovské instituci lidé metaforicky působí „jako zaměstnanci pohřebního ústavu připravující si vlastní pohřeb“,⁹³ což stvrzuje i Braunovo rezignované konstatování „likvidujeme sami sebe“. Obrovské nakupení věcí v tomto skladišti s konfiskáty, zejména nástěnných hodin, kufrů, hudebních nástrojů, které jsou opatřeny identifikačními čísly, podobně jako jejich majitelé v koncentračních táborech, ricouerovsky řečeno, působí dvojí intencionalitu. Jednak svým doslovným smyslem, který primárně něco označuje – kufrы jsou kufrы a skrze tuto analogickou transparenci míří k sekundární intencionalitě, svému druhému, symbolickému smyslu, který je výsledkem alegorické interpretace a označuje něco jiného. Kufrы zde už nejsou jenom kufrы, nýbrž symboly svých zavražděných židovských majitelů. Sémantické napětí této statické, „monstrózní dekorace“ prostředkuje mezi doslovným (primárním) a symbolickým (sekundárním) smyslem a tím zobecňuje dějiny holokaustu. Ovšem nikoli na jinotajný obraz, jak tomu bývá u alegorie, ale na absolutně srozumitelnou symbolickou redukci, která je k představám o hrůzách holokaustu přímější,

⁹² Poslední film z Brynychovy „válečné trilogie“ *Já spravedlnost* se tématu holokaustu týká nejméně. Nicméně areál sanatoria, kde je bývalými nacisty, kteří nesouhlasili s Hitlerovou politikou vězněn Dr. Heřman (Karel Höger), aby Hitlerovi, jenž nezemřel, ale byl svými oponenty unesen, způsoboval soustavná muka, je obehnan mřížemi, branami a ploty. Panuje v něm přísná organizovanost připomínající ovzduší koncentračních táborů. V symbolické referenci naznačuje, že nacistické myšlení stále přežívá i u těch, kteří k němu měli za nacistické éry výhrady. Tomáš Vahala. *Válečná trilogie Zbyňka Brynychy (Transport z ráje, ... a pátý jezdec je Strach, Já spravedlnost): Komparativní stylová analýza*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2017, s. 38–39.

⁹³ Galina Kopaněvová. „Zásah do času“. *Film a doba*. 1965, č. 3, s. 138.

konkrétnější a smyslovější, protože nakupené materiální stopy po mrtvých obžalobně „křičí“.⁹⁴

Scény s osobními věcmi zůstávajícími po obětech holokaustu jsou markantními příklady toho, jak historizující estetismus ozvláštňuje běžnou naráci rekvizitami a výpravou mizanscény. V širším měřítku to platí i pro historické pojetí koncentračních táborů jako architektonických objektů. *Přežil jsem svou smrt* je první československý film situovaný přímo do nacistického vyhlazovacího koncentračního tábora. Ač nepojmenován, vnějšími exteriérovými znaky a osobní zkušeností scenáristy odkazuje na Mauthausen, který byl vytvořen za Barrandovem z pěnového polystyrenu „k nerozeznání od skutečnosti“.⁹⁵ Režisér Jasný, který se „snažil natočit film neorealisticky, drsně a až skoro reportážně“,⁹⁶ angažoval zahraniční herce, namísto univerzální češtiny dal autentičtěji zaznít jazyku nositelů různých národností, kteří byli v tomto prostředí nedobrovolně internováni. Juraj Herz realizoval snímek *Zastihla mě noc* přímo v areálu někdejšího koncentračního tábora Majdanek (posloužil jako exteriérová náhrada za Ravensbrück, kde se děj filmu odehrává),⁹⁷ Antonín Moskalyk řídí scény z koncentračního tábora ve filmu *Kukačka v temném lese* natočil v autentickém prostředí Osvětimi s využitím pouze několika zachovaných cihlových baráků a Peter Solan pro snímek *Boxer a smrt* zvolil prostředí bývalého židovského pracovního tábora u města Nováky na rozhraní obcí Laskár a Koš.

Solanův koncentrák, který se „v celcích objevuje jen v několika záběrech, je žhavý a vyprahlý“. Interiér baráků i exteriér odpovídají jeho záměru natočit střídmy film bez zbytečných efektů, „bez velkých gest a vnějšího patosu“.⁹⁸ Zvolená diskrétnost a obrazový asketismus v lakonickém pohledu na chod tábora smrti se vzdává nároků na bližší „faktografické“ upřesnění. Není to určitý koncentrační tábor, může to být jakýkoli tábor tohoto typu. Je to v uměleckém zobecnění symbolický

⁹⁴ S. Přádná. „Moc strachu versus síla člověka. Nad filmem Zbyňka Brynycha ... a pátý jezdec je Strach“. *Iluminace*, s. 64.

⁹⁵ Vojtěch Jasný – Jan Lukeš. *Život a film*. Praha: Národní filmový archiv, 1999, s. 109.

⁹⁶ Vojtěch Jasný. „Ikarské lety. Paměti pro československé vysílání Rádía Svobodná Evropa“. In: Jiří Voráč. *Vojtěch Jasný. Filmový básník exilu*. Brno: Host, 2020, s. 272.

⁹⁷ J. Herz – J. Drbohlav. *Autopsie (pitva režiséra)*, s. 338.

⁹⁸ M. Kaňuch. „Podoby zvířata, stopy lidskosti“. Textová příloha DVD *Boxer a smrt*, s. 14.

souhrn všech koncentráků, který v Solanově filmu působí spíš v pozadí nebo v průhledech z vězeňských baráků, čímž je podněcována historická imaginace diváka. Jako modelový film o etice operuje s určitou atraktivitou sportu v prostředí lágru, proto, aby konfrontoval dualitu sportovního pravidla „fair/unfair“ s „pravidly“ vyhlazovací instituce. Za tímto účelem se v rámci komorního psychologického dramatu opírá zejména o herectví, aniž by se zřekl určitých vizuálních stereotypů⁹⁹ v expozici těla, svícení, metonymických záběrů věčně kouřícího komína krematoria, které inovativně kompenzuje kontrastní práce s ruchy v táboře a mimo tábor, tichem a atonální hudbou Viliama Bukového, která primárně nemá popisně dramatizující funkci.

Autentičnost exteriérů není pro „prominence“ historického estetismu tolik důležitá, mnohem více rozhoduje způsob, jakým je tábor ukázán. Málokdy „epicky“¹⁰⁰ (vyjma bombastického pokusu s využitím

⁹⁹ Kritik J. Bobok uvedl, že způsob, jakým je příběh uchopen, působí příliš romanticky a nepravděpodobně. Výhrady měl i k hrdinově závěrečnému aktu sebeobětování a typickým koncentračnickým klišé: „... po lyrické scéně přide záběr s čadícími komínní krematoria, po láskavosti důstojníka strelba do obetí odzadu apod. Takýto postup scenáristov zbavuje film zaujímavosti na napätia.“ J. Bobok. „Film o športe v koncentráku“. *Pravda*, 12. 2. 1963.

¹⁰⁰ Režisér M. Cieslar uveřejnil rozsáhlejší, poněkud reklamní režijní explikaci, kde uvádí: „Chci, aby se diváci díky dokonalému výtvarnému provedení dekorací ocitli v Osvětimi. Celý nejužší režijní štáb prošel stovky dostupných dokumentů, inspiroval se výpovědi účastníků i dokumentací na místě. Vlastní dekorace je barevně stylizována podle prostředí a scén, které se v nich odehrávají. Herecké obsazení odráží národnostní složení tábora a národnostní směs hrdinů. Angažovali jsme kvalitní, charakterní herce z Česka, Slovenska, Polska, Německa i Francie. Důraz byl kladen na pravdivost hereckého projevu a celkového naturelu, schopnost filmovými, mimoverbálními prostředky vyjádřit ty nejjemnější a nejnějnější pocity hrdinů. Film se opírá o silný příběh, prožitý Arnoštem Lustigem, a scénář ho rozvrstvuje do klasického aristotelovského oblouku v pěti dramatických kapitolách s prologem a epilogem. Tuto dramatickou stavbu dramatu jsem se – jako režisér – snažil podtrhnout rytmem a vnitřním rytmem jednotlivých scén, kdy ke konci filmu, tak jak příběh spěje ke svobodě (nebo smrti?) a ukončení války, je vyprávěn zrychlujícím se tempem oproti začátku, kdy jsou hrdinové vhozeni do pekla Osvětimi a každý první a další den je nekonečný v poznané hrůze a uvědomění si souvislostí. Kamera pod mistrovským dohledem Marka Jáchy se pohybuje na hraně desaturovaného, černobílého, až chladně modrého filmu v kontrastu s magickými, snovými pasážemi a horkým létem po válce. I vyprávěcí rámec, tedy prolog a epilog, je výtvarně podobný filmu, tak jako si hrdina nese doživotní trauma s sebou. Film je vyprávěn z pozice hlavního hrdiny Viliho a tím je také jasně formulována stříhová a režijní deкупáž, neboť volba úhlů pohledu a jejich velikost musí korespondovat s vnitřním pohledem hrdiny. Jedině tím bude divák tážen do vnitřního

počítačové grafiky ve filmu *Colette*), ale spíš, jak dokládá i Solanův nebo Moskalkův film, v úsečných, kratších záběrech, které neulpívají na architektonických podrobnostech a neposkytují přesnější informace o táborové rozloze. Tak je tomu i v Jasného *Přežil jsem svou smrt*, kde je zobrazení koncentračnické každodennosti podřízeno ideologickému argumentu o prioritě komunistického odboje. Opírá se o něj hlavní narativní linie spojená s ideovým přerodem rohovníka Tondy, který, stejně jako jeho boxerský kolega Komínek ze Solanova filmu, v závěru dokazuje, že není individualistický solitér, nýbrž součást kolektivu stmelěného společným utrpením. Historický estetismus filmu, který symbolickými „prominencemi“ zobecňuje dějiny holokaustu na statečnost komunistických vězňů, se neopírá o Tondův subjektivní voiceover, který se později standardizoval jako běžná diegetická retrospektivní ich forma (*Marta a já, Všichni moji blízcí, Colette...*), ale o montáž a deskriptivní kamerový pohyb v prologu a epilogu filmu doplněný nediegetickou hudbou. Snímek začíná a končí kamerovou jízdou podél tmavé zdi s ostatným drátem koncentračního tábora. V prologu jízda na této zdi také skončí a po odvyprávění Tondova vlastního příběhu pokračuje od tohoto místa dále, dokud zeď s ostatným drátem nevystřídají životem dýchající stromy a volná obloha, což je umocněno i kontrastní zvukovou složkou. Tísňovou hudbu píšťal, která provázela první kamerovou jízdu v prologu, střídá v jízdě druhé z epilogu triumfální provedení *Internacionály* velkým orchestrem, které Tondovo přežití koncentráku, ke kterému by bez obětavé pomoci komunistických spoluvězňů nikdy nedošlo, glorifikuje jako symbolický akt vítězství celého komunistického odboje vznášejícího svůj přednostní nárok na první místo v historii protinacistického odboje.

Konvence Jasného klasicky vyprávěného filmu primárně spočívá na realistickém herectví, které si ve filmech o holokaustu obvykle samo nevystačí a musí být po určité době „oživeno“ jinými výrazovými postupy. Nápadným je v tomto ohledu mezinárodně oceněný film *Obchod na korze*. Dramaturg Vladimír Bor uvedl, že ve filmu *Smrt si říká*

světa chlapce – dospívajícího muže. Hudba famózního světově respektovaného islandského skladatele Atliho Örvarssona emotivně akcentuje pocity a zmatek hrdinů, kteří se rozhodnou k tak riskantnímu činu.“ M. Cieslar. „Colette není jen další film o holocaustu, Colette je překrásný příběh!“ [online]. Ceskatelevize.cz [cit. 26. 3. 2022].

Engelchen se Kadár s Klosem vypořádali s „nápolem moderní filmové dramaturgie, s novým scenáristickým myšlením a novou strukturou epiky“, v *Obžalovaném* vyzkoušeli nové postupy s hercem a kamerou a v *Obchodu na korze* se vrátili spíše ke klasické kinematografii. *Obchod na korze* podle Bora imponoval tím, že se nebál být nemódní, „zdlouhavou“ kinematografií dramatického příběhu, kinematografií myšlenky namířené proti těm, kteří holokaustu přihlíželi.¹⁰¹ Obdobně referovala i zahraniční¹⁰² a domácí filmová kritika, s tím, že *Obchod na korze* našel „zobecnující význam pro diváky v řadě zemí světa“, že plošně oslovil nikoli svou módní „estétsko-formální moderností“, nýbrž „vložením kinematograficky známých a ověřených stylových postupů do služeb psychologického dramatu, které takto mnohem lépe vyjádřilo vzrušující cíl etické poslání filmu“.¹⁰³

Situace ale není tak jednoznačná. Už jen dle výroku Jána Kadára, že *Obchod na korze* je, na rozdíl od filmů, které s Klosem natočili předtím, „maximální stylizace, aniž se jakkoli odděluje od reality“.¹⁰⁴ Porota na FFP v Olomouci dílo zas označila za „bizarní realismus“.¹⁰⁵ Ten se projevuje ojediněle stylizovanými, nerealistickými prvky, které vybočují z konzervativního konceptu díla a dodávají mu novou kvalitu. Jedná se např. o dřevěnou Mohylu vítězství, fašisty „zpředmětněný monstrózní symbol hrůzy“,¹⁰⁶ který obepínají tlampače vyvolávající jména určená k transportu. Dále o optickou deformaci obrazu při Brtkově

¹⁰¹ Vladimír Bor. „O práci Klose a Kadára (Na okraj uvedení ‚Obchodu na korze‘)“. *Práce*. 1965, č. 234, s. 5.

¹⁰² Tamtéž. Francouzský filmový kritik Jean de Baroncelli v *Le Monde* uvedl, že *Obchod na korze* je diskretní, tlumený film, který i přes své pomalé tempo, které má tendenci uspávat, „pod svou zdánlivou šedivostí obsahuje pozoruhodně pravdivé tóny“. „Obchod na korze na festivalu v Cannes“. *Kino*. 15. 7. 1965, č. 14, s. 15. Onorato Orsini v *La Notte* 14. 4. 1967 obdobně napsal: „Upřímný film schopný zasáhnout až do hloubi duše s realistickou bezprostředností. Rytmus sice není vždycky vyrovnaný a některá místa jsou stylisticky naivní, ale vždy jsme odškodnění vznešeností morálního obsahu. Je to film, který nám zřejmě chtěl po únavných formalistických idiotstvích různých ‚ismů‘ vrátit smysl pro dobrou filmovou míru, zaujmout nás uspořádaností, lineárností, skladbou...“. „Italské premiéry čs. filmů v zrcadle italského tisku“. *Filmové informace*, s. 15.

¹⁰³ Miloš Fiala. „Obchod na korze“. *Kino*. 21. 10. 1965, č. 21, s. 5.

¹⁰⁴ Gabriel Laub. „Obchod na korze“. *Kino*. 17. 12. 1964, č. 25, s. 4.

¹⁰⁵ „Ohlas filmů XVI. FFP u diváků a místních porot“. *Filmové informace*. 28. 5. 1965, č. 34, s. 21.

¹⁰⁶ S. Prádná. „Obchod na korze po letech“. *Illuminace*, s. 105.

alkoholizovaném pohledu přes lomené hrany sklenice, který při pitce tlumočí negativní pocity, které chová ke svému žoviálnímu švagrovi – antisemitskému gardistovi. Zejména se však tento „bizarní realismus“ projevuje ve dvou iracionálních scénách filmu, které poetickou stylizací kamery se zvýšenou světelnou tonalitou a zpomaleným pohybem vybočují z historického času, o němž děj filmu pojednává. První se týká Brtkova snu a druhá metafyzického epilogu – „okamžiku spásy“, v němž se obě mrtvé postavy v plavném tanečním kroku setkávají, osvobozeny od veškerých strastí.

Rovněž Moskalkův televizní film *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*, pojednávající o bezmocnosti a ekonomickém ždímání movité židovské komunity nacisty, není při své studiové exaktnosti výhradně filmem „hereckým“. Moskalkovo dílo by mohlo sloužit jako ilustrace interpretace holokaustu od historika Götze Alyho, který v knize *Hitlerův národní stát. Loupení, rasová válka a nacionální socialismus* (Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus, 2005)¹⁰⁷ vložil holocaust jako oloupení židů motivované ze strany nacistického Německa dorovnáním deficitních státních rozpočtů a výdajů na válečné zbrojení na základě rasového antisemitismu. Antonín Moskalky byl v reduktivních podmínkách televizního ateliérového natáčení postaven před problém, jak ukázat historickou Osvětim, jak ji zobrazit televizním médiem. Ve výsledku děj homogenizoval do několika stísněných interiérů (důstojnické místnosti, cely pro zajatce, sušárna vlasů, převlékárna před plynovými komorami), aby celkově podporovala zlověstnou atmosféru prostoru, z něhož Židé nemají šanci k úniku. Historická reference o holokaustu zde primárně závisí na dramatických konfrontacích, kde se filmový herecký styl s nápadným počtem detailů „mísí s divadelní stylizací, kde naplno těží z dramatické funkce hudby“.¹⁰⁸ To platí zejména pro baladické, divadelním expresionismem silně ovlivněné vystoupení Miloše Nedbala v roli rabína Dajema z Lodže, „správce v sušárně vlasů“, jehož děsivé, s vytržštěnými očima zdánlivě pološílené promluvy ke Kateřině Horovitzové přirovnávající v básnivě metaforice její krásu a vlasy k popelu, se odlišují od civilnějšího

¹⁰⁷ Götz Aly. *Hitlerův národní stát. Loupení, rasová válka a nacionální socialismus*. Praha: Argo, 2007.

¹⁰⁸ Dušan Havlíček. „Dílo, režisér a herec“. *Kulturní tvorba*. 21. 10. 1965, č. 42, s. 13.

herectví ostatních postav a vyjadřují realitu holokaustu, kterou se nacisté pokoušejí ze zjištěných důvodů zastírat. Nicméně svoji ozvláštňující funkci zde plní i mizanscéna, která neslouží jenom k nezbytně nutnému nastínění prostředí koncentračního tábora nebo interiéru vlaku, kterým židé cestují k smrti. V diskrétní scéně, kde se Herman Cohen (Martin Růžek) dívá spolu se svou chráněnkyní Kateřinou Horovitzovou (Lenka Fišerová) z okna vlaku ozdobeného americkou vlajčkou na loď Deutschland kotvící v hamburském přístavu, se zdánlivě naznačuje volnost, respektive svoboda, po které židovští zajatci touží a kterou jim úskoční nacisté formálně přislíbili výměnou za jejich peníze. Scéna je ale zrežirována s přehnanou artificialností, kde rozhrnutí okenního závěsu vojenským sluhou působí jako roztažení divadelní opony, která odhalí nikoli reálnou loď, nýbrž pouze její zvětšenou fotokopii, která spolu se symbolickým označením plavidla nenechává diváky na pochybách, že osud zajaté židovské komunity byl zpečetěn. Moskalyk se koncepcí této scény možná inspiroval Radokovou *Dalekou cestou*, kde otec Hany Kaufmannové (Viktor Očásek) hovoří s prof. Reitterem (Eduard Kohout) o možnosti útěku z republiky před vzrůstající antisemitskou represí. Během jejich dialogu je nápadně snímán stolní globus na kraji stolu, který symbolicky naznačuje, že někde na světě snad ještě existuje místo bez rasových předsudků, a zároveň svou umělostí jako maketa světa tuto alternativu podvrací. Potvrzuje to i završení sekvence, v němž se Hanina matka (Zdenka Baldová) zvedne z křesla a přijde blíže ke kameře, která v hrůze podpořené dramatickou Sternwaldovou hudbou odhalí Davidovu hvězdu na jejích šatech.

Podstata Moskalykova historického estetismu v *Modlitbě pro Kateřinu Horovitzovou* naplno vytěžila z faktického omezení televizní techniky, která historickou Osvětim zredukovala na studiové dění o několika interiérech s důrazem na výlučné expresionistické prvky, psychologické herectví, symboličnost mizanscény a dramatickou funkci hudby, které vybočují z celkového toku televizní narace. Moskalykův druhý počín s tematikou holokaustu, tentokrát již celovečerní film *Dita Saxová*, byl opět natočen podle předlohy Arnošta Lustiga. Vyniká výraznou obrazovou a hereckou stylizací, která usiluje postihnout traumatický dopad koncentračnické minulosti v psychice přeživší hrdinky. Dívčina

zkušenost s holokaustem není, na rozdíl od Lustigovy novely,¹⁰⁹ vyjádřena obrazem ani slovem. Namísto nabízejících se retrospektiv k násilí, které bylo na Dítě a její rodině spácháno, Moskalky volí velmi krátké retrospektivy z jejího idylického dětství, letmé vzpomínky na rodiče, kteří zahynuli v koncentračním táboře. Hrdinčino vnitřní trauma, které není schopna překonat, si má divák domyslet na základě její strnulé mimiky, náznaků psychické nevyrovnanosti, bloudění v intimních vztazích, neschopnosti rozvíjet sociální vazby s okolím, což celkově formuluje pietní atmosféru filmu ústící do tragického finále sebevraždy. Dané atmosféry je dosaženo také pomocí statické obrazové stylizace s tónováním obrazu, dvojím rámováním v kompozici mizanscény snímané přes nejrůznější průsvitné materiály jako záclony, textilie, popř. okenní tabule smáčené deštěm, pomalým tempem vyprávění s dlouhými, antonioniovsky meditativními záběry, bergmanovskými dvojdetaily a bressonovsky odpsychologizovanými promluvami s Ditiňým ústředním refrénovým monologem: „Život není to, co chceme, ale to, co máme.“ Separace dívčina traumatizovaného nitra od poválečné reality navozená těmito ozvlášťujícími stylovými prostředky filmové adaptace značně rozčarovala dobovou kritiku za to, že „z podtextu novely zbyly jen nesrozumitelné nářázky, náznaky, symboly“,¹¹⁰ které divákovi učinily filmovou hrdinku příliš odtaziťou v identifikaci s jejím psychickým utrpením a příčinami, které je způsobily.

Pokud *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* přeneseně vzato ilustruje zmíněnou Alyho historiografickou práci o holokaustu, tak *Transport z ráje* Zbyňka Brynycha připomíná spíše „mikronarativní“ dějepiscectví z okruhu německých dějin všedního dne (Alltagsgeschichte) nebo italské školy mikrohistorie (microstoria), které odvrátily pozornost od zobrazování vysoce postavených a mocných směrem k pojímání dějin jako „podmínek každodenního života a ke způsobům, jak byly vnímány prostými lidmi“.¹¹¹ *Transport z ráje* je druhým filmem, který se

¹⁰⁹ „Klekla si před vojáka a prosila za matku. Měl oči prázdného člověka, ale všechnu moc světa, život a smrt v jediném slovu. Kopl do ní, plivl jí do tváře a znovu ukázal matce, kam má jít. Ležela celou tu dobu na zemi, pošlapaná a zablácená; viděla jen jeho holínky.“ Arnošt Lustig. *Dita Saxová*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 26.

¹¹⁰ Alois Humplík. „Dita Saxová na širokém plátně“. *Práce*. 22. 2. 1968, č. 52, s. 7.

¹¹¹ Georg G. Iggers. *Dějepisectví ve 20. století. Od vědecké objektivity k postmoderní výzvě*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 96.

po Radokově *Daleké cestě* vrací do Terezína. Ovšem s naprosto odlišnou reprezentační technikou, která se, oproti všem dosud jmenovaným filmům, pokouší jít „dovnitř“ koncentračnického života, zachytit historii zkušenosti nejen vězňů, ale i jejich trýznitelů v Terezíně: „Kde Radok pracoval s poetickou nadsázkou, s pitoreskností, která místy sahala až k bizarnosti, tam nyní, na začátku skeptických šedesátých let, bylo třeba zvolit jiný úhel – takový, který by měl blíž k „cinémaverismu.“¹¹² Brynychův paradokumentární přístup simuluje pohled na Terezín, který uvozují nonfiktivní, historické záběry tohoto města, jako na „svědectví“, které je ukotveno k historickému faktu natáčení nacistického propagandistického filmu, kvůli kterému byl Terezín upraven na „alibi ghetto“.¹¹³ Pokud Alfréd Radok „frašku filmování, kterou má být oklamán svět“¹¹⁴ v *Daleké cestě* pouze nastínil, tak Brynych z ní v úvodní scéně *Transportu z ráje*, kde židovští příslušníci nejrůznějších národností apaticky opakují nacisty předepsanou frázi „Nic mi v Terezíně nechybí, mám se tady velice dobře“,¹¹⁵ učinil distinktivní rys svého přístupu. Po vypnutí německých kamer totiž nastupuje pomyslná skrytá kamera, která v paradokumentárním modu pravdivě zaznamenává reálný, každodenní život nedobrovolných obyvatel ghetta v časovém rámci jednodenní inspekční návštěvy nacistického generála Knechta, ukončené odjezdem transportu na východ.

Jestliže byl v *Daleké cestě* život v Terezíně (a holokaust jako takový) demonstrován na osudech jedné židovské rodiny, v *Transportu z ráje* je uchopen přes kolektivního hrdinu tvořeného širším počtem postav zahrnujících jak sociální rozvrstvenost židovských vězňů, tak organizační strukturu německé komandantury. V počtu postav film dosáhl maxima historické redukce, aniž by jimi přehltil děj a narušil jeho

¹¹² J. Žalman. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, s. 175.

¹¹³ Věra Kosinová. „Režisér Brynych připravuje nový film *Transport z ráje*“. *Práce*. 19. 4. 1962, č. 93, s. 5.

¹¹⁴ *Filmové informace*. 21. 3. 1962, č. 12, s. 9.

¹¹⁵ Scéna byla inspirována „Gerronovým filmem“, kde je možné při pozornějším sledování najít mezi usmívajícími se tvářemi i záběry frustrovaných obličejů dětí, mladých i starých lidí, jenž prozrazují, že „film nelze tolik tím, co ukázal, ale tím, co neukázal: hlad, bídu, stěsnání lidí v malém prostoru, otrockou práci pro německé válečné hospodářství, vysokou míru úmrtnosti a především transporty odjíždějící na východ“. Karel Margry. „A False Start. The Filming at Theresienstadt of January 20, 1944“. Elektronická textová příloha DVD *Pravda a lež. Filmování v Terezíně 1942–1945*.

dramatickou rovnoměrnost. Režisér toto pojetí označil za „polyfonní stavbu“.¹¹⁶ Oceněna byla filmovou kritikou jak doma,¹¹⁷ tak v zahraničí.¹¹⁸ Její princip rozvolňující narativní chronologii spočívá na opakovaném kontrastu davových scén a intimních meziher, situací, kdy se z davu nakrátko vydělují některé postavy, aby byl vystihnout jejich ideový nebo morální postoj. Vzápětí s davem zase splynou. Zvolený styl s působností implikovaného vypravěče tak Brynychovi umožnil dění v ghettu mozaikovitě nahlédnout z více perspektiv přes charakterovou rozmanitost postav, ať už na úrovni jednotlivců nebo skupin.

Terezín je u Brynycha také prostorově zobrazen jinak než u Radoka. Už nepřipomíná přeplněné plástve či nory.¹¹⁹ V exteriérech je to chladný, dobře organizovaný disciplinární prostor, který zhmotňuje zvůli nacistického diktátu a implicitně odkazuje na jeho „funkcionalitu smrti“. Svou atmosférou dosaženou obrazovou geometrizací, převahou prostředí nad postavami, pronikáním zvuku do prázdných exteriérů, navozuje dojem prostoru ovládaného bedlivým, byť neviditelným agresorem. Tím je podtržena i absurdnost situace obyvatel ghetta. Nespočívá v brutalitě, které jsou podrobováni, ale v samotném faktu, že jsou vůbec v ghettu.¹²⁰ Platí to zejména pro terezín-

¹¹⁶ V. Kosinová. „Režisér Brynych připravuje nový film *Transport z ráje*“. *Práce*, s. 5.

¹¹⁷ Filmový kritik J. Pittermann označil stylovou strukturu *Transportu z ráje* „polyfonní skladbou“, kde „Čuříkova kamera, stejně ukázněná a skvěle podporující záměr, novátorská v použití transfokátoru, je jedním z nejvýraznějších prostředků charakterizačních i tím, jak pozoruje člověka z nečekaných úhlů“. J. Boček ocenil zejména Brynychovu práci s hercem a rovněž práci kameramana Čuříka, který měl, podobně jako Brynych, sklony k samoúčelnosti, ke kaligrafii. V *Transportu z ráje* se však „dal zcela do služeb příběhu. Jeho průhledy, jeho kompozice, jeho práce dlouhoohnskovými objektivy, to vše ztratilo samoúčelnou ornamentalistiku a stalo se organickou součástí díla, podtrhující jeho atmosféru, i jeho myšlenku“. J. Boček. „Zralé dílo“. *Kulturní tvorba*, s. 13.

¹¹⁸ Italský filmový kritik Nino Cacia uvedl, že film odmítl „definovat historii zákonů vlastními filmu věrejška“. Specifikum filmu našel v tzv. „otevřené sekvenci“, kterou obecně mnil stylově modernistický charakter filmu jako celku, kde „útržky, pohledy, koušky každodenního života, rychlé postřehy jakoby zachycené potajmu, vytvářejí dramatický obraz hrdinů, v němž všichni vyjadřují v bolestivém kontextu, který je spojuje, cosi poetického, cosi, co je třeba zachovat v srdci i svědomí.“ Nino Cacia v *La Tribuna del Mezzogiorno* 17. 2. 1967. „Italské premiéry čs. filmů v zrcadle italského tisku“. *Filmové informace*, s. 13.

¹¹⁹ J. Cieslar. „Daleká cesta Alfréda Radoka ve světle Hry o lásce a smrti (část druhá)“. In: *Filmové zápisky 90–93*, s. 101.

¹²⁰ Vratislav Kuška. „Mnohem víc než svědectví. Rozhovor se spisovatelem Arnoštem Lustigem“. *Kino*. 1963, č. 5, s. 9.

skou židovskou mládež, která chce v abnormálním prostředí žít svůj normální, hormony probuzený život, na který odkazuje i rozverná hudební složka kontrastující s tísnivou realitou. Vnitřní prostor ghetta s komorními interiéry podzemních sklepů a nocleháren naopak postrádá vizuální exteriérovou ostrost a její paradokumentární objektivitu napodobující cinema vérité. Svícení je v radokovské tradici bližší německému expresionismu, včetně snímání postav skrze průzory a různé překážky (latě, trámy, konstrukce paland, přičky), které symbolizují jejich uvěznění a zásah do osobní svobody bez možnosti individuálního rozhodování. Brynych byl oceněn za to, že „jeho úsilí o expresivnost, projevující se velkou mírou stylizace se sklonem k symbolice“, se, na rozdíl od jeho předchozích filmů, „spojilo s lidským obsahem a nezůstalo pouze u prázdnoty formalistického čarování“, ¹²¹ což potvrzuje např. závěrečný záběr po vypravení transportu do Osvětimi, kde vojenský sluha odjíždí na skřípajícím bicyklu doprovázen ustavičným houkáním odjíždějícího vlaku.¹²² Nebo konfrontace ušlechtilého předsedy židovské rady starších Löwenbacha (Zdeněk Štěpánek) s nacistickým vedením ghetta, kde je Löwenbachova tvář v souladu s jeho pevným etickým stanoviskem a zodpovědností za jeho lidi snímána frontálně a klidně, zatímco pohledy licoměrných nacistů jsou tékové a jejich v detailech zabírané tváře fragmentarizované, neúplné, pozbývající morální pevnosti a vnitřní síly, s jakou se Löwenbach staví proti navenek silnějším trýznitelům.

Řadu podobně působivých „prominencí“, které umělecky a eticky pozvedávají naraci, obsahuje i další terezínský film, Kachyňův *Poslední motýl*, který se opět vztahuje k pokusu nacistické propagandy oklamat světovou veřejnost, respektive zástupce Červeného kříže falešným aranžmá idylického a kulturního života židů v Terezíně. V terezínském ghettu byla v letech 1943–1944 nastudována a hojně reprizována dětská opera Hanse Krásky *Brundibár* (1939) na libreto Adolfa Hoffmeistera. Ve fikčním světě Kachyňova filmu je nahrazena pohádkou

¹²¹ František Vrba. „Transport z ráje“. *Literární noviny*. 30. 3. 1963, č. 13, s. 8.

¹²² Juraj Herz, tehdy Brynychův asistent režie, uveřejnil během natáčení *Transportu z ráje* úvahovou glosu, kde zohlednil vzpomínku jednoho z obyvatel Terezína, který slyšel „zvuk ghetta“, když každodenně chodil kolem žluté ohrady. Byl to podivný zvuk, kde nebylo slyšet jednotlivé kroky. Ty se slévaly v nekonečný šum desetitisíců chodících lidí. *Záběr*. 25. 7. 1962, č. 13 (obálka), signováno HERZ.

O perníkové chaloupce, jejíž režii mim Moreau pojme v souladu se svým nonverbálním uměním, se schopností vypovídat třeba i o tragických věcech rukama a nohama namísto jazykem, který je snadnější umlčet, což má ve filmu klíčový význam v předání děsivé umělecké zprávy o holokaustu zástupcům Červeného kříže přítomným v publiku. Je zakomponovaná přímo do scény dětského divadelního představení a tvoří stěžejní prominenci historického estetismu tohoto filmu. Jedna skupina židovských dětí oblečená v ohnivě rudých kostýmech zde mává rukama napodobujíc plameny pece Ježibaby, zatímco druhá skupina dětí, která je i při představení nucena nosit Davidovu hvězdu, je čarodějnicí do těchto plamenů s křikem tlačena. Jevištní pasáž se stává alegorickou realitou holokaustu. Pec Ježibaby zástupně symbolizuje kremační pec, které „v blízké budoucnosti zničí ostatky většiny z těchto dětí“.¹²³ Kachyňova umělecká imaginace zde, jak poznamenal americký recenzent David Mills, demonstrovuje vzácnou sílu umění předávat emocionální pravdy o historii, ne-li faktickou úplnost historie“,¹²⁴ způsobem, který by žádná historická kniha o holokaustu nedokázala, protože přesahuje prosté faktické konstatování: „Děti byly zavražděny.“¹²⁵

Subjektivnost a retrospektivní subjektivita

V Radokově *Daleké cestě* je obsažen expresionisticky pojatý výjev Mošelesova předsmrtného setkání s mrtvým Abrahamovičem, který tematizuje vnitřní stav postavy konfrontované s vědomím zániku v soukollí holokaustu. V šedesátých letech expresionistická poetika spojená se zobrazováním nikoli objektivní reality, ale spíše subjektivních emocí a reakcí, které předměty a události v člověku, zejména v dobách krize, vzbuzují prostřednictvím zkreslení, nadsázky, fantazie za dynamického uplatnění formálních prvků, měla dopad v Herzově *Spalovači mrtvol* a především ve filmu ... *a pátý jezdec je Strach*. Režisér Brynych snímek pojal jako podobenství ovlivněné nejen dílem dobově diskutovaného

¹²³ Tamtéž.

¹²⁴ David Mills, „The Last Butterfly“ [online]. *The Washington Post*. 21. 1. 1994 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thelastbutterflynmills_a09e21.htm.

¹²⁵ Tamtéž.

autora – Franze Kafky, „vyznavače rozpadu velkých celků“,¹²⁶ – ale i biblickým Zjevením sv. Jana (6.9), kde ke čtyřem jezdcům z Apokalypsy přibyl pomyslný pátý jezdec Strach, vedle Weissova a Otčenáškova „temna“ další abstraktní činitel pokoušející se metaforicky postihnout existenční nejistotu společenského ovzduší za Protektorátu.

V *Pátém jezdcí* je přítomnost holokaustu součástí potenciality strachu v protektorátním „předpekli“ koncentračních táborů a týká se především hlavní postavy vyobcovaného židovského lékaře Brauna v podání Miroslava Macháčka, herce schopného „zachytit a sdělit iracionální složky lidské psychiky“.¹²⁷ Pro filmové vyjádření bázně a úzkosti z holokaustu režisér zvolil princip extrémní deformace, který expresionisté vedle symbolismu užívali, aby „místo vnějškového vzhledu zachytili skrytou vnitřní emocionální realitu“.¹²⁸ Dopadá, jak uvedla Galina Kopaněvová, přes židovský problém, „nejkrajnější mez nenormálnosti“, zejména na deformaci času a jeho protagonistů.¹²⁹ Oproti *Transportu z ráje* princip deformace poskytl Brynychově historickému estetismu v *Jezdci* širší možnosti zobecňování dějin prostřednictvím „obrazných poselství“,¹³⁰ jejichž vizuální strojenost „leckdy na úkor dramaturgické rozvážnosti a citu pro míru“¹³¹ ne vždy

¹²⁶ „Mezní situace Zbyňka Brynychy“. *Filmové a televizní noviny*. 1968, č. 22, s. 3 (signatura: sw). Paranoický Braun v průběhu filmu prochází postupně několika prostředy v okupované Praze, které v souhrnu připomínají labyrint i „ovzduší Kafkových románů“. S. Přádná. „Moc strachu versus síla člověka. Nad filmem Zbyňka Brynychy ... a pátý jezdec je Strach“. *Illuminace*, s. 67.

¹²⁷ Alena Urbanová. *České divadlo. O současné české režii 2*. Praha: Divadelní ústav, 1983, s. 354. Citováno In: S. Přádná. „Moc strachu versus síla člověka. Nad filmem Zbyňka Brynychy ... a pátý jezdec je Strach“. *Illuminace*, 70.

¹²⁸ Kristin Thompson – David Bordwell. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007, s. 112.

¹²⁹ G. Kopaněvová. „Zásah do času“. *Film a doba*, s. 138.

¹³⁰ Jiří Pittermann. „... a pátý jezdec je Strach“. *Kino*. 1965, č. 5, s. 7

¹³¹ Tamtéž. Podle G. Kopaněvové byl *Transport z ráje* „stylově čistším a vyrovnanějším filmem“. V *Jezdci* chtěl Brynych jít nad „stylovou monotematicínost dřívějších věcí, chtěl udělat film vícevrstvý, prokrvenější, artistnější, výbušnější. Byl to souboj s vlastními možnostmi, který rozhodně dopadl ve prospěch těchto možností – i když místy jen experimentálně deklarovaných“. G. Kopaněvová. „Zásah do času“. *Film a doba*, s. 139. Jaroslav Boček film vnímal jako Kafkou inspirované podobenství o odcizeném, nelidském světě, které nepůsobí uceleně právě pro své symbolické zatížení. Je mu vystavena i hlavní postava Brauna, která podle Bočka selhává právě v tom, že se profiluje jako neživotný symbol: „Herec byl postaven před neřešitelný problém. Proměnil postavu

u dobové filmové kritiky vyvolala vstřícné přijetí. Tyto „prominence“ se týkají především Braunových trýznivých pohledů a promluv na kameru¹³² a stylizovaných prostředí, jimiž se strachem prochází, veden vyšší etickou povinností Hippokratovy přísahy. Ať už je to noční bar, kde je konfrontován s rezignovanou atmosférou zmaru uvnitř movité židovské komunity určené k deportaci, nebo depresivní blázinec, typické prostředí expresionistických filmů, kde je omylem považován za pacienta. Rovněž činžovní dům, v jehož mansardě na nejvyšším patře, „metafoře exkomunikovaného židovství“, ¹³³ Braun bydlí s výhledem na tovární komín asociující komín krematoria v „továrně na smrt“, evokuje klaustrofobní atmosféru typickou pro expresionismus. Silně je podpořena i kontrastním svícením, které vytváří z lidí odosobněné siluety a vyhrocenou zvukovou montáží vrstvicí různé přexponované zvuky a hluky: „Extrémní hlasitost a zvuková agresivita vnějšího světa charakterizuje napjaté protektorátní ovzduší i Braunovu stupňující se neurózu.“¹³⁴ K subjektivizaci jeho přeludů přispívá např. ve scéně, kde se mu zjeví dva černě odění muži u stěhovacího vozu konotujícího deportaci. Rovněž disharmonická nediegetická hudba nebo hudba přímo deformovaná v diegezi korespondují s duševním onemocněním postav. Konfrontace Brauna s pomatenou starší učitelkou klavíru (Olga Scheinpflugová) při zaseknuté gramofonové desce s nepříjemně se opakujícím drastickým zvukem vyjadřuje, že se tato dáma trpící sebevražednými sklony „zasekla“ v čase, podobně jako paní Lautmannová z *Obchodu na korze*, že „zaspala dobu“ a tragiku dějin nechala kolem sebe bez povšimnutí míjet.

v symbol bez jakéhokoli zázemí. Vnitřní paradox filmu, že nejdůležitější postava má v sobě nejméně života, vyvolává pocit neuspokojení a katarze nepřichází. Brauna vnímáme rozumem, ne však srdcem. „Jaroslav Boček. „... a pátý jezdec je Strach“. *Kulturní tvorba*. 25. 2. 1965, č. 8, s. 12.

¹³² Jiří Cieslar v esejistickém uchopení scény Braunovy samomluvy uvádí postřeh, že Braun chápe kameru, do které promlouvá, jako svého partnera. Jiří Cieslar. „Meditace nad jedním monologem“. *Illuminace*. 2001, č. 3, s. 43.

¹³³ Podle S. Přádné Braunův byt umístěný v nejvyšším patře domu symbolicky naznačuje, že je to právě on, kdo je ze všech obyvatel domu morálně nejvýše. S. Přádná. „Moc strachu versus síla člověka. Nad filmem Zbyňka Brynychy ... a pátý jezdec je Strach“. *Illuminace*, s. 72.

¹³⁴ Tamtéž.

Historizující estetismus koncipovaný podle expresionistického modelu obrazové (a akustické) deformace vnáší do filmové reprezentace holokaustu subjektivismus a emocemi prostoupený historický smysl, který oběti holokaustu činí tragicky vznešenými a pachatele a spolupachatele holokaustu žalostně nízkými. To je případ Karla Kopfrkingla z filmu Juraje Herze *Spalovač mrtvol*, který vedle groteskního hororu a hrůzné tragikomedie představuje i „expresionistický průzkum nacismu a pohled do jedné myslí, která se dokáže smířit s hrůzou koncentračních táborů a krematorií“.¹³⁵ Postava Kopfrkingla, zaměstnance krematoria nedlouho před nacistickou okupací, je prostřednictvím kamerové práce deformována, čímž „tvůrci naznačují jeho deviantnost“,¹³⁶ pokřivenou subjektivitu, v konečné fázi i definitivní rozpad psychiky s vražednými následky. Celkový obraz narušené psyché budoucího nacisty pověřeného plánováním masového spalování obětí koncentračních táborů je vyjádřen nejen touto expresionisticky laděnou optickou deformací obrazu, ale i subjektivní montáží. Ve scéně Kopfrkinglovy návštěvy svátku Chevra suda v Sálu pohřebního bratrstva ulpívá jeho pohled vyjádřený subjektivní kamerou na obrazech znázorňujících židovské obřady spojené se smrtí. Zřejmě ho pod vlivem Reinkeho rasové propagandy „utvrzují v názoru, že židovský národ je tvořen nešťastnými, zbloudilými, ubohými lidmi, kterým jedině on může pomoci, protože neznají kremaci“.¹³⁷ Kopfrkinglův vztah k nadcházejícím obětem holokaustu je nejen symbolický, jak dokládá přelud tajemné dívky s židovskými rysy, která se objevuje u všech jeho zločinů, ale i metaforický.¹³⁸ Jednu z klíčových metaforických „prominencí“ filmu tvoří montážní sekvence, kde je holokaust přirovnán k *Peklu* z malířského triptychu Hieronyma Bosche *Zahrada pozemských rozkoší* (1503–1504), před kterým Kopfrkingl zaníceně mluví, jak jinak, o smrti – monotématu svého života.

¹³⁵ „Spalovač mrtvol v tisku americkém“. *ČsKZT*, s. 44.

¹³⁶ Jiří Holý. „Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol“. In: Týž (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.* Praha: Akropolis, 2016, s. 847.

¹³⁷ Lea Mohylová. „Umělecká spolupráce Ladislava Fukse a Juraje Herze na filmu *Spalovač mrtvol*“. In: Karel Mohyla (ed.). *Spalovač mrtvol. Kritické a analytické studie* Praha: Casablanca, 2021, s. 69.

¹³⁸ Juraj Herz k tajemné postavě dívky během besedy na 29. ročníku *Letní filmové školy* v Uherském Hradišti uvedl, že pod touto neidentifikovatelnou postavou si může každý divák „představit cokoli jiného: Život, Smrt, Osud, Lásku, Dávla, Sex apod.“. V. A. Šefraná. *Dvojí tvář holocaustu ve filmech Romeo, Julie a tma a Transport z ráje*, s. 13.

Středověký malíř byl známý tím, že fantaskním způsobem zachycoval lidský hřích a morální selhání. V *Peklu* mj. namaloval i stvůru s ptačí hlavou, která pojídá lidské hříšníky a rovnou je vyměšuje do odpadové jámy, do níž jeden z přihlížejících zvrací. V Herzově imaginační tento fragment z Boschova malířského díla metaforizuje fungování spalovacích pecí v budoucích koncentračních táborech, což není zcela nepřipadná historizující paralela, vzpomeneme-li na již zmíněný „anus mundi“, Kielarovu charakteristiku Osvětlemi. V Herzově filmu je ale reprodukce z Boschova díla, před kterou Kopfrkingl stojí, zobrazena v převrácené perspektivě na skleněné ploše jeho stolu, která odráží i jeho opticky zdeformovaný obličej. Tím je artikulováno přímé metaforické spojení mezi jeho osobou a Boschovou fantaskní vizualizací Pekla. Sémanticky je rozvádí následující montážní sekvence, kde se prostřednictvím dvojexpozice jednotlivé židovské postavy z Kopfrkinglova okolí propadají za sborového hudebního doprovodu Zdeňka Lišky přímo do Boschova obrazu na pozadí záběru, tedy přímo do pekla na něm znázorněného. Tato expresionisticky deformovaná sekvence je finálním zpodobněním Kopfrkinglovy choré představy o spáse neárijců a faktické neschopnosti vyhodnotit skutky a realitu kolem sebe. Podtrhuje ji závěrečný symbolický obraz s jeho vysněnou Lhasou a přijíždějícím nacistickým mercedesem – „základním kamenem automatizované společnosti směřující k automatizovanému zabíjení“.¹³⁹ Herzovo uchopení dějinného období na počátku holokaustu přes psychiku jeho zbláznivšího se spolupachatele je, jak uvedl Jan Žalman, v podstatě ahistorické. Režisér si historii bere, podobně jako již autor literární předlohy Ladislav Fuks, toliko jako záminku pro to, aby ukázal „co tuto historii psychicky i duchovně podnítilo: jaká perversita, jaká smrtonosná ideologie v hlavách lidí, kteří na ní stavěli svou představu o „novém světě““.¹⁴⁰

Expresionistická stylizace jako určitá excentrická varianta historizujícího estetismu, která reduktivně „filtruje“ pohled na holokaust tematizací vnitřního světa jeho obětí i pachatelů, je v kontextu

¹³⁹ Karel Mohyla. „Formování, vzestup a pád Karla Kopfrkingla v prezentaci diegeze filmu *Spalovač mrtvol* Juraje Herze“. In: Týž (ed.). *Spalovač mrtvol. Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2021, s. 118.

¹⁴⁰ J. Žalman. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*, s. 211.

tuzemské kinematografie o holokaustu spíše ojedinělá. Kvantitativně ji, při zachování subjektivního modu vyprávění, přesáhlo zobrazování vnitřních traumat obětí holokaustu prostřednictvím retrospektiv (flashbacků). Zahajuje je film Otakara Vávry *Noční host*. Přestože snímku na verbální úrovni dominuje ideologická konfrontace mezi hostinským Kalousem, někdejší obětí blíže nespecifikovaného koncentračního tábora, a bývalým nacistou Huppertem, úspěšným západoněmeckým obchodníkem, objevuje se zde stylová „prominence“, která Kalousovu osobní zkušenost s holokaustem vyjadřuje subjektivní retrospektivou kombinovanou s archivním materiálem sloužícím jako historické pozadí druhé světové války. Principiálně se tedy jedná o integraci fikční diegeze s dokumentárním materiálem, která byla již použita v *Daleké cestě* – Vávra nicméně Radokem nastolený postup nereplikuje, ale rozvíjí začleněním subjektivní paměťové aktivity postavy, která se odlišuje od jinak zcela běžného způsobu vyprávění.

Stylisticky je tato „prominence“ provedena tak, že na pravé straně obrazu je fyzicky přítomen Kalous a na levé straně paměťový záznam toho, co zažil v koncentračním táboře. Tento složený obraz se postupně narativně zpřesňuje s každou následující Kalousovou konfrontací s Huppertem. To, co první z celkového počtu šesti Kalousových paměťových výjevů sděluje, není pro svou fragmentárnost zcela jasné, ale s dalšími flashbaky se postupně (podobně jako v Leoneho filmu *Tenkrát na Západě* [C'era una volta il West, 1968]) projasňuje a divákovi skládá v ucelený obraz koncentračnické zkušenosti této postavy. Každá z retrospektiv fungující na principu vnitrozáběrové montáže s technikou prolínání obrazu je formálně členěna obrazovými cézurami do samostatných sémantických sektorů. Pokud v prvním obraze vidíme nalevo Kalouse a napravo jeho vzpomínku, jedná se o nejjednodušší konfiguraci, kde jedna vertikální cézura dělí obraz na dvě významově odlišné poloviny. Jedna zachycuje aktuální přítomnost Kalouse v diegezi, druhá minulost jeho vzpomínky. Další retrospektivní konfigurace zavádějí už nikoli jednu, ale dvě cézury, jak vertikálně, tak i horizontálně. U druhého Kalousova paměťového výjevu je tudíž obrazová plocha rozdělena dvěma vertikálními cézurami do tří sektorů. První zprava zaznamenává fyzickou přítomnost vzpomínajícího Kalouse v aktuálním čase, druhý – prostřední – esesáka reprezentujícího

minulost a třetí, umístěný na levé straně, obsah Kalousovy vzpomínky coby mentálního obrazu minulosti. Další retrospektivy doplňují vertikální členění obrazu horizontální cézурou a více sémanticky proměňují vnitrozáběrovou interakci těchto tří obrazových polí. Můžeme tak zaznamenat situaci, kde je obrazový prostor rozpuřen vertikální cézурou a jeho levá polovina je ještě dále rozdělena cézурou horizontální. Na pravé polovině ale už nefiguruje přítomnost Kalouse, nýbrž esesáka, a levá strana předkládá hned dva obrazy: první na horní straně zachycuje dokumentární záběr koncentračního tábora a na spodní straně knihu od básníka Goetha, symbolu klasické německé literatury a humanismu, který byl zneužit jako výraz nacistické kulturnosti. Zbýlé dvě konfigurace obměňují konfigurace stávající a závěrečná, šestá Kalousova retrospektiva je návratem k jednoduchému členění z prvního obrazu, kde je ovšem původní přítomnost jeho osoby na pravé straně nahrazena esesákem a levou stranu již netvoří záznam jeho vzpomínky, ale blíže neidentifikovatelný výňatek z dokumentárního filmu o koncentračních táborech.

Vávrova vnitrozáběrová montáž vychází z Radokovy stylové inovace, integrující osud fikčních postav s reálným záznamem dějin. Má symbolické aspirace a přes zdánlivou didaktičnost je poměrně složitá. Na počátku šedesátých let zaujímá v tuzemské černobílé kinematografii s tematikou holokaustu primát akcentem na retrospektivní subjektivitu oběti. V této dekádě jej umělecky dovršuje již přiblížený snímek Jana Němce *Démanty noci*, který se v tematizaci vnitřních stavů obětí holokaustu odvrací od realistických a expresionistických stylizačních vlivů směrem k surrealistickým a psychoanalytickým podnětům. Film, který je možno vnímat jako jednu velkou „prominenci“, je dle režiséra postaven na principech hudební kompozice, kde téma, v jedné poloze vyjádřené na začátku, „se stále zpracovává a obměňuje, až nakonec je na pohled stejný – ale v jiné kvalitě“.¹⁴¹ Ze stylového hlediska

¹⁴¹ A. Pilátová. „Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu a *Démantech noci*“. *Kino*, s. 3.

je snímek eklektický, sjednocující prvky odlišných filmových poetik Buñuela, Bressona,¹⁴² Godarda, Truffauta¹⁴³ či dokonce Kurosawy.¹⁴⁴

Němcův zájem o koncentračnickou problematiku spadá už do období jeho studia na FAMU, kde jeho absolventským filmem mělo být *Čekání* podle povídky Arnošta Lustiga *Ulice ztracených bratří*, která vyšla ve stejnojmenném povídkovém souboru v roce 1959. Projekt byl, jak Němec uvedl, zamítnut na popud Otakara Vávry, který shledal nedůstojným točit film o „pomatených příslušnících buržoazie“, pročež Němec musel vzít za vděk náhradním filmem, kterým bylo *Sousto* realizované v roce 1960. *Čekání* mělo pojednávat o starých židovských rodičích, kteří přežili koncentrační tábory a věří v návrat syna prohlášeného za nezvěstného. Režisér vzpomenul přesný scénář a především práci se zvuky, v reprezentaci tématu klíčovou: „Nejdramatičtější scéna bylo stoupání starého pána do schodů – ve zvukové partituru měla být montáž zvuků zachycujících celou historii rodiny v rytmu různých kroků, úryvků němčiny, hluku vlaku, ryčné dechovce z května 1945, pak suchá slova úředníka, čísla, opakující se slova čekejte, čekejte, čekejte.“¹⁴⁵ Film měl

¹⁴² Jan Němec poukázal zejména na vliv Bressonova filmu *K smrti odsouzený uprchl*, který byl pro něj inspirativní „jako pokus o čistý film, pseudodokumentární, antihrané dílo bez hereckých chvil. Skoro instrukční snímek, jak utéct z vězení. O touze po svobodě, o vítězství ducha [...] Zaujala mě precizní práce s detailem, vyloučení jakékoliv divadelnosti. Používání neherců jsem neměl od neorealismu, ale z Bressona. On řekl, že i výtečný divadelní herec lže, denně hraje někoho jiného, lepší si paruku, čímž se disqualifikuje pro to, aby mohl účinkovat v poctivém filmu. Odtud jsem si vyvodil svou metodu: také si najdu typ a vychovám ho v herce pro jediný příběh“. J. Cieslar. „Když si film o něco začne říkat. Rozhovor s Janem Němcem“. *Film a doba*, s. 81.

¹⁴³ Miloš Fiala. „Setkání na Dunaji“. *Kino*. 19. 11. 1964, č. 23, s. 12–13.

¹⁴⁴ Jan Němec ohledně struktury *Démantů noci* uvedl, že byla kromě *Rašomona* podvědomě inspirována Bressonem a filmy *Loni v Marienbadu* a *Hirošima má lásku*, které viděl na seminářích A. M. Brouсила. Jan Bernard. *Jan Němec: enfant terrible české nové vlny. Díl 1. 1954–1974*. Praha: NAMU, 2014, s. 99 (pozn. 224).

¹⁴⁵ Galina Kopaněvová. „Jan Němec. Dialog“. *Film a doba*. 1966, č. 4, s. 181. Popsaná scéna je koncepčně příbuzná se zamýšlenou sekvencí z Radokovy *Daleké cesty*, která nakonec nebyla natočena – obrazu psacího stroje, který v dlouhém seznamu jmen vypisuje transportní listinu, přičemž se ve zvukové rovině mělo opakovat slovo „transporty“, které se mělo dále prolínat a zesilovat se zvukem lomozíci a piskající lokomotivy. Psací stroj je poměrně častá rekvizita při zobrazování holokaustu, vzpomene-li např. *Schindlerův seznam* nebo tuzemský snímek *Colette*, kde Vili Feld v subjektivním voiceoveru započíná nad psacím strojem svůj příběh, který na něm zapsal. Ten je vzápětí obrazově iniciován retrospektivním montážním přechodem právě od toho-

být zakončen matčíným pomatením se na rozumu v důsledku ustavičného docházení na nádraží a vyhlížení chlapce a rozhodováním otce k ukončení jejího trápení plynem. Nakonec od usmrcení své manželky odstoupil, protože pochopil, že šílenství potřebuje, protože pro ni představuje jediný styk se světem a také, že „bez ženy na tom bude sám ještě hůř než dřív, že z jejich údělu stejně žádný skutečný únik neexistuje“.¹⁴⁶

Historický estetismus *Démantů noci* je v tuzemské kinematografii o holokaustu výlučný tím, že vykročil whiteovskou anti-narativní cestou¹⁴⁷ a svým způsobem ilustroval soudobou Metzovu sémiotickou formuli o filmu jako o bohatém sdělení s chudým kódem. Němcovo dílo maximálně potlačuje jakékoli historické reference k holokaustu. Přesto je jeho „historická matrice“ vlivem použitých stylových prostředků přítomna. Němec neukazuje nic více, ale ani méně, než dva protagonisty-neherce, kteří se v němém útrpném výrazu úmorně přesunují z bodu A (útěk z transportu) do bodu B (Praha). Prodírají se potměným lesem, kde do objektivu ruční kamery šlehají větve stromů a veškeré dramatické momenty, např. při přepadení ženy, jsou indikovány pouze změnami v mimice a chování. Konvenční dialogy narativního filmu jsou nahrazeny nejnutnější, převážně nonverbální komunikací. Krajně deskriptivní behaviorismus dynamizovaný střihem, bez vyprávěče, hudební složky, se zesílenou zvukovou stopou (střelba samopalu, mlaskání hodujících starců z domobrany v klidných a přesných záběrech) tvoří esenci achronologického vyprávění, útržkovité vize chlapců, které podtrhuje i svícení činící ze siluet chlapců lidské přízraky splývající s temnotou lesa, vůči které ostře kontrastují světelně přexponované flashbacky a flashforwardy.

Jan Němec ke způsobu vyprávění uvedl: „Měním ho podle jednotlivých dnů. Osud obou hrdinů v prvním dnu je snímán realisticky. Druhý den je zachycen ze subjektivního pohledu chlapců, kamera se dívá jejich očima. V třetím dnu jsou chlapci jakoby v horečce, mnohé věci

to psacího stroje k nástupu do koncentračního tábora Birkenau 12. června 1943, jak oznamuje titulky.

¹⁴⁶ J. Cieslar. „Když si film o něco začne říkat. Rozhovor s Janem Němcem“. *Film a doba*, s. 80.

¹⁴⁷ Z. Hudec. *Historické poznání holocaustu ve filmu*, s. 86. Stejnou myšlenku vyslovuje též P. Málek. „Holocaust a kulturní paměť: obrazy – figury – jazyk“. In: J. Holý et al. *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*, s. 116.

se jim jen zdají nebo si je představují. Je tu i dlouhá vize Prahy. To proto, abych zvýraznil cíl cesty, kam směřují.¹⁴⁸ Citace dokládá důležitost subjektivní roviny filmu, která docíluje toho, že „čas splývá v jedno, není v něm rána ani večera, včerejšku ani zítřka“.¹⁴⁹ Fakticky to znamená zhroucení historického času, které ale obrazovou atmosférou stimuluje historickou představivost filmového diváka o tom, co všechno chlapi v lágru zakusili. Na tomto emocionálním vztahování se k minulosti utváří i jeho humanistické postoje. V době uvedení filmu tento jev zaznamenal kritik Jiří Pittermann, podle něhož prolínání se a střetávání reality, představ a snů tvoří v Němcově filmu celek, jehož účín je protestem proti nelidskosti. Nikoli ale protestem proklamativním v určitém konkrétním historickém slova smyslu, nýbrž protestem obecně platným, se kterým se divák „nemá identifikovat skrze rekvizity, vnější znaky a samoznaky doby“.¹⁵⁰

Retrospektiva je dominantním přístupem k minulosti také v barevném filmu Jaromila Jireše ...*a pozdravuji vlaštoky* (1972) o internaci komunistické odbojáčky Marie Kudeřikové ve věznici Breslau, kde byla popravena. Snímek akceptuje ideové principy socialistického realismu vyžadované na počátku normalizace, nicméně zvolená umělecká forma, která odstoupila od chronologicky přímočarého pojetí heroického životopisného filmu,¹⁵¹ dílo „zachraňuje před tím, aby se z něj nestal pouhý ukázkový příklad propagandy“.¹⁵² Byla důsledkem Jirešova nového pohledu na Kudeřikovou jako na mladou ženu odsouzenou na smrt, nikoli výhradně jako na kanonizovaný stranický symbol boje proti fašismu.

¹⁴⁸ Dušan Černý. „Natáčejí se Démanty noci. Rozhovor s režisérem Janem Němcem“. *Práce*. 12. 1. 1964, č. 11, s. 5.

¹⁴⁹ Václav Vondra. „Nevtírává záře Démantů“. *Práce*. 5. 11. 1964, č. 265, s. 5.

¹⁵⁰ J. Pittermann. „Démanty noci“. *Kino*, s. 5.

¹⁵¹ „I když ve scénáři vycházím ze života a z vězeňských ‚škrabek‘ Marušky Kudeřikové, nemá být film jejím životopisem. Osud Marušky se stal symbolem boje proti fašismu. Ani tváří v tvář násilí a nejkrutějšímu ortelu nehradila své přesvědčení; myšlenka a čin, život a smrt vytvářejí u ní vzácnou jednotu. Film je zasazen do rámce vězení, kde mladá odsouzenkyně k smrti znovu promýšlí svůj život. Vnitřní svět představ, vzpomínek je jí v posledních dnech pevnou oporou, stává se mnohem důležitější než vnější okolnosti, holé zdi cely, které ji obklopují. Film proto není vyprávěn chronologicky, ale minulý život Marušky je přítomen v každém okamžiku, a právě on dává smysl jejímu čekání na smrt.“ Jaromil Jireš. „Maruška. Úryvky z literárního scénáře“. *Film a doba*. 1971, č. 8, s. 414.

¹⁵² Peter Hames, *Československá nová vlna*, s. 272.

Kontinuální tok narace je přerušován hrdinčinými flashbaky do minulosti, často oddělenými zatmíváním obrazu nebo avizovanými a ukončenými transfokovanými záběry na světlo, které celou noc svítí v její cele. Velmi často jsou narativní úseky řešeny i voiceoverem hrdinky doslovně citujícím autentické pasáže z jejích dopisů („škrabek“) a dialogy jsou nezřídka z jedné scény systémem stříhové operace „L-cut“ přetaženy do scény následující. V některých pasážích hudba potlačuje dialog, což divákovu imaginaci podněcuje v domýšlení si obsahu. Kameraman Jan Čuřík, který snímal *Transport z ráje*, zachycuje, podobně jako v Brynychově terezínském filmu, prostor vězení z častých nadhledů, přes okna, mříže, pletivo psích kotců apod., čímž vizuálně podtrhuje neutěšenost tohoto místa, celkové ovzduší nesvobody. A naopak v retrospektivách situovaných do hrdinčina dětství odstup kamery od snímáných objektů slouží k navození pocitu volnosti, bezstarostnosti, svobody. Podobně je sémanticky usouvztažněna i dramaturgická funkce hudby Luboše Fišera, která kontrastuje tesknou naléhavost ve scénách z věznice s optimističtějším hudebním pojetím scén z Maruščina venkovského rodiště na moravském Slovácku.

Velké množství hrdinčiných subjektivních retrospektiv narativně kondenzuje historické informace. Seznamuje se zlomovými okamžiky jejího života, od dětství, dospívání za mnichovské dohody, formování ideologického přesvědčení, zapojení se do odbojové činnosti až po zatčení a výsledky. „Prominenci“ zde tvoří opakující se flashforward, který vždy končí ve tmě. Zobrazuje Marušku jdoucí na popravu kolem špalíru odsouzenců na smrt. Stejně jako některé scény z nádvoří věznice nebo Maruščino setkání s rodinou je snímán subjektivní kamerou a teprve v závěrečné scéně před popravou, kdy se hrdinčin čas naplní, je divákovi odhalena jako nositelka tohoto doposud prospektivního pohledu. Samotné retrospektivy nejsou řazeny chronologicky, v jedné scéně výsledku je dokonce obsažena i retrospektiva v retrospektivě, což vzhledem k roztržitosti retrospektivního podání minulosti jako takové evokuje celkovou psychickou situaci odsouzence na smrt, jemuž se při rozpomínání vybavují útržky vzpomínek bez ohledu na posloupnost, ve které se udály.

Jak bylo zmíněno, Jirešův film je natočen na barevný materiál, který je v pozdější reprezentaci holokaustu v tuzemském filmu zavedeným, až stereotypním distinktivním příznakem pro odlišování přítomnosti

a minulosti. Maruščiny retrospektivní úniky z kobky smrti do vlastní minulosti jsou barevně odlišené oproti ubíjející šedi vězení. Koncepční práci s barevným formátem Jaromil Jireš okomentoval již v průběhu natáčení: „Kameraman Čuřík přišel na způsob, jak pracovat v tomto filmu s barvou tak, abychom přemohli její ‚pěknost, měkkost‘. V liniích to bude velmi ostrá, kontrastní kompozice obrazu. U mnoha scén usilujeme o monobarevnost. Všechny materiály a předměty se snažíme volit tak, aby převládala barva teplé šedi, která se i s barvou tváří spojí do jakéhosi jednobarevného odstínu. S tím pak do jisté míry – ne příliš – kontrastují Maruščiny vzpomínky, ty budou o něco barevnější, ale divák musí cítit, že také ony patří do té vězeňské reality.“¹⁵³ Tento princip byl ve své podstatě znám již z Resnaisova dokumentárního filmu o koncentračních táborech *Noc a mlha*, kde jsou za účelem tematizace paměti prokládány archivní černobílé záběry koncentračního tábora natočené po jeho osvobození s barevnými záběry téhož, již opuštěného tábora, natočené o deset let později.

Kontrast mezi černobílým a barevným pojetím obrazu nebo různé varianty barevného tónování filmového materiálu, ať už fikčního nebo dokumentárního, které odlišují přítomnost od minulosti, nebo se pokouší tímto barevným řešením upravovat obraz fikční narace tak, aby vyvolávala dojem autentického historického materiálu, je konvencionalizovaným postupem historického estetismu v reprezentaci holokaustu v tuzemském filmu od sedmdesátých let do současnosti. Jeho cílem je většinou vytvářet efekt historického realismu, skrze který mají diváci k iluzivnosti fikčního světa přistupovat s důvěrou jako ke světu historicky správnému, „objektivnímu“. Podstatná část těchto filmů používá v diegezi barvy pro odlišení subjektivních vzpomínek hrdinů podaných formou retrospektiv. Vzpomínky Emilky na její maminku ve filmu *Kukačka v temném lese* jsou odlišeny „sépiovým“ tónováním obrazu, které je nejrozšířenějším barevným odstínem pro zobrazování minulosti nejen ve filmech o holokaustu. Ve filmu *Nebo být zabít*, příběhu dvou uprchlíků z koncentračního tábora, který obsahuje aluzi na scénu zabití či nezabití selky z Němcových *Démantů noci*, jsou flashbacky vězně Kima (Martin Zounar) odlišeny „impresionističtější“ změkčením obrazu za použití

¹⁵³ K. Pošová. „Jaromil Jireš: Smrt neznamená vždy konec...“. *Záběr*, 14. 10. 1971, č. 21, s. 6.

sépiového a žlutého zabarvení obrazu. Jejich obsah, stejně jako v Jirešově filmu o Kudeříkové, vysvětluje okolnosti a důvody, za jakých se Kim do tábora dostal, a také obdobně slouží jako sumář historického času, který provázel jeho osud od atentátu na Heydricha. Ve scéně nočního zatýkání Kamenického-Steinera, komunisty židovského původu z filmu *Jen o rodinných záležitostech*, se jeho žena (Magdalena Reifová) dotkne přívěsku s Davidovou hvězdou v okamžiku, kdy jej za štěkotu psů odváží StB. Následná barevná změna obrazu k černobílé indikuje její retrospektivní vzpomínku na to, jak se s manželem, někdejší vojákem RAF, seznámila při osvobození koncentračního tábora, kde byla vězněna. Ve filmu *Musíme si pomáhat* jsou horečnaté, z dvojexpozic složené vzpomínky nemocného Davida Wienera na nejbližší, kteří zahynuli v koncentračním táboře, barevně odlišeny od hlavní narace zelenomodrým nádechem obrazu. Obdobný postup je použit ve filmu *Colette*, kde je blouznění Viliho Felda zbitého esesáky barevně separováno od celkového obrazového pojetí Osvětimi ponořené do ocelové modři. Autorský film Zeno Dostála *Král kolonád* o lázeňském hudebníku, formálním křesťanovi, který neunese tlak doby a obětuje svou židovskou manželku a dceru, klade v rámci symbolického důrazu na jeho provinění,¹⁵⁴ které využívá konfrontace s křesťanskou ikonografií, akcent na hrdinovy barevně odlišené psychické stavy, v nichž se mu s němou výčitkou zjevují nejen žena s dcerou, ale také železniční koleje konvenčně symbolizující jejich deportaci.

V kontextu těchto a celé řady dalších filmů, kde se pracuje se subjektivními vzpomínkami nebo mentálními stavy barevně odlišenými od hlavní narace, zaujímají, co do uměleckého provedení „prominencí“, nejsilnější místo dva filmy z osmdesátých let, které vynikají tím, co filmový kritik a teoretik Jan Bernard označil jako „způsob odvozování historické roviny od zážitků současnosti asociativní metodou“.¹⁵⁵ Jedná se o filmy *Schůzka se stíny* Jiřího Svobody a *Zastihla mě noc* Juraje

¹⁵⁴ „Film *Král kolonád* zachycuje především mravní destrukci muže zmítaného požívačností i pocity viny. Téma holokaustu je omezeno na stereotypizované synekdochy (hvězda na klopě, skupinový odchod do transportu) a symbolickou smířenost Rózy s židovským údělem.“ Š. Sladovnicková. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: J. Holý (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.*, s. 633.

¹⁵⁵ Jan Bernard. „Zrcadla Jiřího Svobody“. *Scéna*. 29. 7. 1983, č. 17, s. 5.

Herze. Svobodův film „vychází z principu fungování pramenů vědomí“¹⁵⁶ a podobně jako krátkometrážní dokument polského dokumentaristy Jaroslawa Brzozowského *Archeologie* (Archeologia, 1967)¹⁵⁷ je zasazen do prostředí archeologického naleziště, kde se „vykopává minulost“, na denní světlo se vynášejí zbytky uplynulého času ukryté pod nánosem zeminy. Archeologické prostředí slouží jako symbolická paralela k časovému rozestupu od koncentračních hrůz, které také zakusili Michal a Barbara, stárnoucí, traumatizovaní protagonisté Svobodova filmu. K jejich vyjádření, zejména v případě Michala, zvolil režisér, inspirován Brechtovým zcizovacím efektem¹⁵⁸ a francouzským filmovým modernismem (Godard, Resnais),¹⁵⁹ volnou, silně fragmentární a asociativní formu hrdinových reminiscencí, subjektivních perspektiv a ireálných motivů doplněných vnitřními monology, které ve funkci „prominencí“ postihují jeho paměťové vazby na minulost, na matku a násilí, kterému byl vystaven v koncentračním táboře. Jsou opět obrazově odlišeny, ať už změnou barvy, nebo lehkou optickou deformací. Podstatné u nich ale je, že jsou iniciovány podněty, na které hrdina naráží v přítomnosti. Např. když tráví s Barbarou čas na břehu řeky, je konfrontován s brutálním zabitím ryby místním rybářem, které v něm vyvolá autobiografickou vzpomínku na dění v koncentračním táboře. Tvoří dílčí fragment

¹⁵⁶ Tereza Krywow. „Schůzka se stíny“. *Filmové aktuality*. 1984, č. 23, s. 12. Autorka vsazuje Svobodův film do kontextu filmového modernismu, k Resnaisově *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad, 1961) a Tarkovskému *Zrcadlu* (Zerkalo, 1975).

¹⁵⁷ Brzozowského film zpočátku budí zdání, že je situován do blíže nespecifikovaného archeologického naleziště, což posiluje i odkrývání a čištění různých předmětů, mezi nimiž se však náhle objeví moderní, sériově vyráběná lžice a pohyb kamery po vertikále směrem vzhůru, který zaplní obraz ostnatým drátem a strážní věží, k divákově překvapení odhalí, že se jedná o pozůstatky krematoria v bývalém koncentračním táboře Auschwitz-Birkenau. Pavol Branko. *Mikrodraturgia dokumentarizmu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1991, s. 66–67.

¹⁵⁸ Jiří Svododa uvedl, že ve filmu používá „reminiscencí ve smyslu brechtovského principu zcizení“. A. Bechtoldová. „Na téma: Filmová reflexe. Rozhovor s režisérem Jiřím Svobodou“. *Film a doba*, s. 250.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 248–253. V době natočení filmu se režisér vyjádřil, že „všechna umělecká tvorba je stylizací“ už od výběru faktů až po volbu výtvarných aspektů reality s tím, že optický vjem je smyslově velmi působivý. „Film je vyprávění v obrazech a spolupráce s kameramanem rozhoduje o základních otázkách stylizace. Obrazová atmosféra je určující podmínkou pro vznik sugescie, napětí ve vyprávění. Pohyb kamery, výřez a kompozice jsou rozhodující pro postavení diváka v procesu komunikace.“ Miloš Petana. „Filmový divák – ani peklo, ani ráj. Rozhovor s Jiřím Svobodou“. *Scéna*. 12. 8. 1985, č. 16, s. 8.

z celku paměťové mozaiky, která je na konci filmu (obdobně jako v *Nočním hostovi*) prostřednictvím symbolicky zatížených retrospektiv složena do ucelené výpovědi: „Prvotní symboličnost vyplývá ze způsobu rozvíjení retrospektivních záběrových řad, které nejsou zařazovány jako flashové vsuvky a při opakovaných vsunutích jsou postupně rozšiřovány až na dešifrovatelnou retrospektivu. Navíc tyto symboly retrospektivy celkem organicky vyrůstají z podnětů zážitků současné roviny, zdůrazněných často detailními záběry.“¹⁶⁰

Film Juraje Herze *Zastihla mě noc*, do něhož režisér projektoval některé vlastní koncentračnické zážitky,¹⁶¹ sice nemá takovou filozofickou ambici jako Svobodův snímek, nicméně těží ze stejného postupu při vyvolávání minulosti podněty z aktuální přítomnosti. Narativním těžištěm filmu je život Jožky Jabůrkové v Ravensbrücku. Z něho hrdinka, podobně jako Marie Kudeříková v Jirešově filmu,¹⁶² uniká ve vzpomínkách do minulosti. Ve stylizovaných, poetických retrospektivách se obdobně vrací k důležitým mezníkům svého života: dětství a dospívání, manželství, novinářská práce, formování politického přesvědčení, sociální nepokoje za první republiky, angažovanost v dělnickém hnutí a činnost v komunistickém odboji. Jožčiny retrospektivní útoky z táborové reality do minulosti jsou kameramanem Viktorem Růžičkou v zavedené konvenci barevně odlišené (chlad odosobněného koncentračního tábora je šedomodrý, Jožčiny subjektivní retrospektivy do minulosti jsou vyvedeny v nažloutle

¹⁶⁰ J. Bernard. „Zrcadla Jiřího Svobody“. *Scéna*, s. 5.

¹⁶¹ Při realizaci filmu Herz kladl klíčový důraz na to nejcharakterističtější, co si z koncentračního tábora pamatoval – noční atmosféru, kterou neustále protínaly bloudící reflektory stráže, čemuž přizpůsobil i početný komparz a hudbu Michaela Kocába pro Panovu flétnu, hudební nástroj záměrně vybraný tak, aby byl co nejvíce „lidský“ v tom smyslu, že je v něm nejvíce slyšet lidský dech adekvátní pro obecnou lidskou výpověď o člověku, nikoli výhradně o straničce Jabůrkové. J. Herz – J. Drbohlav. *Autopsie (pitva režiséra)*, s. 347–348. Taktéž historická věrohodnost jazykové rozmanitosti vězňů nejrůznějších národností se opírala o Herzovy lágrové zkušenosti. Chtěl, aby se v jeho filmovém koncentráku mluvilo tak, jak to on sám zažil, tedy „směsicí, češtiny, polštiny, slovenštiny, maďarštiny a cikánštiny“. Tamtéž, s. 343.

¹⁶² Herz, podobně jako Jireš, nechtěl realizovat konvenční biografii komunistické mučednice, čemuž odpovídala i vyhraněná stylizace jeho „pocitového filmu“, kde se mu podařilo „přenést na plátno atmosféru lágru bez užití obvyklých drastických efektů a to, že dokázal povýšit osud jedné statečné ženy v symbol“. Michaela Storchová. „Zastihla mě noc“. *Film a doba*. 1985, č. 5, s. 284.

hřejivé barvě) a panuje mezi nimi, podobně jako ve Svobodově filmu, vztah metaforického přirovnání na asociativním základě, kde podnět z aktuální táborové reality vyvolá paměťový ponor do minulosti. Pohled na rozlité kotel s polévkou podnítí u Jožky vidinu kárající bigotní matky. Špinavý šátek stržený v lágru větrem z její hlavy se mění v barevného draka na dělnické slavnosti, kytička vlčích máků vyvolává vzpomínku z dětství na rozkvetlou louku, fanatická táborová velitelka (Sylvie Turbová) se v Jožčiných rozjitřených vizích stává někdejší domácí vychovatelkou a lékař v nacistické uniformě (Miroslav Donutil) zase katechetou.¹⁶³

Tento postup historického estetismu rovněž není v kontextu světové kinematografie nijak výjimečným, což bylo ostatně konstatováno i u Svobodova filmu.¹⁶⁴ Lze se s ním např. setkat ve filmu Sidneyho Lumeta *Zastavárník* (*The Pawnbroker*, 1967), kde Rod Steiger hraje Sola Nazermana, židovského zastavárníka v Harlemu a přeživšího holokaustu, který je psychicky mučen vzpomínkami na svoji rodinu, která zahynula v koncentračním táboře. Nazermanova vnitřní krize je natolik hluboká, že mu běžné výjevy z každodenního života připomínají traumatické zážitky z lágru, jakkoli se je snaží psychicky blokovat.¹⁶⁵

¹⁶³ Princip, kde je jeden herec obsazen do několika spolu navenek nesouvisejících rolí, Herz použil i ve filmech *Spalovač mrtvol* a *Upír z Feratu*. Vyjádřil se o něm (spolu s iracionálními scénami ve filmu) jako o „trochu surrealistické věci“. J. Herz – J. Drbohlav. *Autopsie (pitva režiséra)*, s. 344–345.

¹⁶⁴ Jan Bernard námět Svobodova filmu neshledal nijak originálním, stejně jako jeho asociativní metodu odvozování minulosti od zážitků současnosti s poukazem na zahraniční filmy *Pasažérka*, *Noční vrátný*, *Tanec v Hitlerově stanu*, *Sofina volba*. Rovněž odmítl i exhibičně působící literární citáty a tezovitě pseudofilozofické úvahy o životě. Nicméně ocenil, že režisér oproti předchozímu filmu *Dívka s mušlí*, kde se „neblaze projevil Svobodův sklon k formální ornamentalizaci, k násilnému vyjádření psychických stavů primitivními symboly“, našel ve *Schůzce se stíny* polohu „v níž použité symboly nepůsobí ornamentalisticky, nadbytečně, ale naopak jsou funkční, protože vyjadřují nejen psychický stav, ale přímo zobrazují jeho konkrétní motivaci, jsou většinou nejen vizemí či symboly, ale i retrospektivami“. J. Bernard. „Zrcadlo Jiřího Svobody“, s. 5.

¹⁶⁵ Příběh Nazermanova trápení postavil Lumeta před dvě základní otázky, z nichž první zněla, jak funguje paměť, když ji popíráme za situace, kdy naše vědomí bojuje s minulostí. Druhá otázka položila výzvu, jak to ukázat filmařsky. Na první otázku Lumet našel odpověď v analýze vlastního mentálního procesu, když něco, čím se nechtěl zabývat, bylo nakonec přemoženo přítomností. Uvědomil si, že tento pocit potlačení se opakoval v delším a delším časovém intervalu, než začal plně ovládat vědomí. Z filmařského hlediska bylo klíčové vyřešit, jak by tyto časové dávky – podvědomé flashbackové

Např. prstýnek přinesený chudokrevnou dívkou do zástavy v něm ve velmi krátkých paměťových flashbackích připomene výjev stahování prstenů před hromadným zplynováním. Uvedený retrospektivní princip v reprezentaci holokaustu obsahuje i polozapomenutý tuzemský film *Místenka bez návratu*,¹⁶⁶ který byl shodou okolností natočen ve stejném roce jako Lumetův *Zastavárník*. Klade důraz na rozpomínání se paní Vlášilové, která za války působila jako civilní pracovnice v nejmenovaném koncentračním táboře. Její vzpomínky na popravu sovětských zajatců a na velitele tábora, proti kterému má jet svědčit do Západního Německa, rovněž přicházejí z vizuálních podnětů přítomnosti. Např. sledování televizního kurzu tance, kde taneční mistr prochází středem uličky mezi tanečníky, spustí v jejím paměťovém mechanismu flashback (odlišený zesvětlením černobílého obrazu) na velitele tábora, který v podobném prostorovém aranžmá procházel uličkou mezi vězni a rozhodoval o jejich likvidaci.

Principiálně tato reprezentační technika, často založená na vizuálním přirovnání, představuje stylový stereotyp historického estetismu narativního filmového média, což potvrzují i tuzemské filmy, které byly natočeny relativně nedávno: *Krev zmizelého* a *Poslední vlak*. V postavě doktora Blaua (Martin Huba) z první jmenovaného snímku se „tematizuje trauma ze ztráty rodiny i z přežití holokaustu“.¹⁶⁷ Film obsahuje od zbytku narace barevně odlišenou retrospektivu – „prominenci“, která je vyvolána Blauovým pohledem do výhně otevřených kamen, jejichž průzor mu svým tvarem připomene kukátko do plynové komory a navodí vzpomínku nejen na jeho dcery, jednovaječná dvojčata, která

vzpomínky – měly být dlouhé, aby průlom do Nazermanovy paměti, která se procitnutí brání, nenastal příliš brzy. Proto Lumet velmi pracně experimentoval ve střihně s délkou, počtem a frekvencí záběrů. Sidney Lumet. *Making Movies*. New York: Vintage Books, 1995, s. 158–161.

¹⁶⁶ Příbuznost této reprezentační techniky v českém a americkém filmu spíše než o případném plagiátorství nebo náhodě vypovídá o vlastních možnostech historizujícího estetismu v médiu narativního filmu. Z této pozice je vysvětlitelný (ať už pravdivě či nikoli) i názor Juraje Herze, že mu Steven Spielberg v *Schindlerově seznamu* „ukradl“ z filmu *Zastihla mě noc* scénu, která byla původně jeho osobním prožitkem. Jednalo se o scénu ve sprchách, kde ženy podléhají hysterickému přesvědčení, že namísto vody bude puštěn plyn. J. Herz – J. Drbohlav. *Autopsie (pitva režiséra)*, s. 350–351.

¹⁶⁷ Š. Sladovnicková. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: J. Holý (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.* s. 641.

zemřela na pokusy nacistických pseudodoktorů, ale také zpěv popravených žen zpívajících českou hymnu uvnitř plynové komory, odklizení mrtvol po jejím otevření a kouřící komín krematoria, pod nímž spolu s ostatními vězni zpíval duchovní píseň. Koprodukční snímek *Poslední vlak* vychází ze skutečné historické události z dubna 1943, kdy byla velká část berlínských židů deportována do Osvětimi. Jejich útrpná cesta za smrtí uvnitř přeplněných dobytčáků je provázena neorganizovaností, psychózou, nedostatkem hygieny. Postavy, na které se film zaměřuje, se snaží z aktuální životní mizérie dočasně vymanit alespoň vzpomínkami na šťastnější dny před válkou, které jsou odlišeny teplejšími barevnými odstíny. Když bývalý boxer Henry Neumann (Gedeon Burkhardt) tluče v zoufalství pěstmi do dřevěné stěny vlaku, tak tato fyzická činnost stříhově přechází ve vzpomínku na boxerský zápas, který navzdory antisemitskému prostředí vyhrál. Když jeho dcerka provádí na podlaze dobytčáku taneční kroky, vrací se prolínáním obrazu do nedávné minulosti, kdy se s rodiči učila baletnímu umění. Starému židovskému komikovi, který se po příjezdu do Osvětimi zblázní a je zastřelen při zpěvu Beethovenovy *Ódy na radost*, se po doteku jeho ženy vybaví vzpomínka, jak se jí sám dotýkal, když se ji snažil zachránit přemlouváním k americké emigraci.

Začleňování dokumentárního materiálu do fikčního

V roce 1972 natočil Jiří Krejčík televizní film *Podezření* z prostředí zahraničních diplomatů v Praze. Velvyslanec Born (Ladislav Chudík) střídá svého předchůdce Mortona, který zmizel za záhadných okolností. Stejný osud záhy potká i Borna. Jeho manželka Klára, která vyrůstala v Praze a přežila koncentrační tábor v Nizozemsku, se dostane na stopu válečnému zločinci Gilovi (Václav Voska), aktuálně prodlévajícímu v diplomatickém sboru. Byl to právě Gil, který dal prostřednictvím nacistické tajné organizace Mortona i Borna zlikvidovat, protože se mu dostali na stopu. V závěru filmu Klára, aktivně spolupracující s StB, Gila usvědčí a v ohrožení života zastřelí. Vlastní reprezentace holokaustu se týká dvou sobě blízkých scén. V první Born v intenci freudovské psychoanalýzy líčí kolegům Klářin neklidný sen, respektive jeho „manifestní obsah“, podle něhož se znovu ocitla v táboře, kde byl celý diplomatický sbor oblečen do nacistických uniforem. V následující scéně Klára

s obavami opět uléhá ke spánku, kamera se přibližuje k její tváři s neklidnými očima. Následuje montáž autentických fotografií, jejichž historický původ a okolnosti pořízení jsou neznámé: lidé ve vlaku za ostnatým drátem, oběšenci v koncentračním táboře, hromady mrtvol. Tato „prominence“ je zprvu prezentována tak, aby ji divák pokládal za Klářiin další sen týkající se toho, co viděla a zažila v koncentračním táboře. Tento výklad se ale ukáže mylným, neboť pokračování scény prozradí, že se nejedná o ženinu snovou aktivitu, ale o fotografie z Mortonovy knihy, kterou si prohlíží Born. Poté scéna pokračuje dalšími fotografiemi mrtvol a kremačních pecí, mezi kterými se objeví snímek s nacistickými důstojníky. V jednom z nich Born pozná Gila, což mu způsobí fyzickou nevolnost.

Pomineme-li dramatické aspekty této scény s matoucí narací, tak ze stylového hlediska představuje další ze základních modelů historického estetismu, který kombinuje fikční, často snovou retrospektivu s dokumentárním materiálem (filmovým nebo fotografickým) blíže neidentifikovatelného původu, který je do fikce zapracován proto, aby její výpověď o holokaustu „verifikoval“. V kontextu tuzemské kinematografie to od Radokovy *Daleké cesty* opět není nový postup. V roce 1959 natočil Miroslav Cikán film *Konec cesty* líčící příběh delikventa Josef Lachmana (Martin Růžek), který za války pomohl k útěku esesáku Mayerovi. Odměnou od něj získal bednu s britskými librami, aniž by tušil, že jsou falešné. Falzifikaci po letech odhalí vedoucí Tuzexu, který se sám jako vězeň na jejich výrobě podílel. Při identifikaci bankovek na Veřejné bezpečnosti kapitán Lukeš (Josef Bek) ukazuje archivní fotografii padělatelské továrny, která byla zřízena nacisty v Sachsenhausenu v roce 1942 v rámci Akce Bernhard mající za cíl destabilizovat národní hospodářství spojeneckých zemí.¹⁶⁸ Lukešova fotografie ovšem není fotografií reálné padělatelské dílny, což byly baráky č. 18 a 19 obehnané kvůli utajení vysokým plotem s ostnatým drátem. Je to zcela neznámá fotografie, možná skutečného objektu z nějakého koncentračního tábora, která tvůrcům posloužila pro

¹⁶⁸ O Akci Bernhard podal svědectví Alfred Burger, československý žid, který se na této akci podílel jako člen padělatelského komanda. Podle jeho knihy byl v roce 2007 natočen celovečerní rakousko-německý film *Ďáblova dílna* (Die Fälscher, r. S. Ruzowitzky).

historizující verifikaci fikční zápletky, obdobně jako série fotografií koncentračnického utrpení v Krejčíkově filmu.

V této souvislosti lze připomenout zahraniční kinematografii o holokaustu, která často do svých fikčních struktur zapojuje úryvky z tzv. „at-rocity films“, tedy archivní záběry z koncentračních táborů, které byly pořízeny při jejich osvobození. Přestože jsou mnohdy nejasné v přesnější dataci a okolnostech pořízení, představují pádné a neoddiskutovatelné důkazy o zlu nacistického režimu. Např. v americkém filmu Stanleyho Kramera *Norimberský proces* (Judgment at Nuremberg, 1961) slouží dokumentární film vytvořený z těchto záznamů jako usvědčující důkaz při soudním přelíčení, aniž by byl brán ohled na princip jejich montážního seřazení nebo faktografické zohlednění jejich dokumentární hodnoty. V tuzemském filmu o holokaustu se s tímto zapojováním dokumentárního materiálu do filmové fikce jako soudního důkazu prakticky nesetkáváme. Není zde ani mnoho děl, která by byla pomocí filmové či fotografické dokumentace věnována přímo usvědčování pachatelů holokaustu jako např. v *Hrací skříňce* (Music Box, 1989) Costy Gavrasy, kde náhodně nalezené fotografie k velkému překvapení advokátky, která obhajovala svého otce obviněného ze zločinu proti lidskosti, jej přímo usvědčují z vraždění židovského obyvatelstva v Maďarsku.

Určitou výjimku představuje právě Krejčíkovo *Podezření* a Šulíkův film *Tlumočník* inspirovaný knihou *Mrtvý v bunkru* (Der Tote im Bunker: Bericht über meinen Vater, 2004) rakouského novináře a spisovatele Martina Pollacka, v níž popsal vztah ke svému otci, veliteli Einsatzgruppen SS působícímu koncem roku 1944 v okolí Ružomberku, kde dal rozkaz k zavraždění několika desítek civilistů. Tragikomické road movie do pochmurné minulosti se účastní bodrý Rakušan Graubner (Peter Simonischek), který chce zjistit, co jeho otec skutečně dělal za války, a introvertní slovenský žid Ungár (Jiří Menzel) usilující dohledat, kde jsou pochováni jeho rodiče, které dal Graubner starší zavraždit. Při jejich noření se do historie a její pravdy je soustavně v průběžných „prominencích“ symbolicky poukazováno na to, jak je to obtížné. Akvabely se snaží udržet co nejdéle pod vodou, část billboardu odfouknutá větrem, památník z druhé světové války, televizní záznam kosmického stavu beztlíže, věkově nesourodé společnosti... to všechno jsou

symbolické „prominence“ (ne zrovna vstřícně nahlížené filmovou kritikou)¹⁶⁹ k uplynulému času, které ční z narativní chronologie. Cesta obou hrdinů do minulosti je v zásadě badatelská, svým způsobem simulující práci profesionálních historiků. Ungár s Graubnerem pátrají v archivu v Banské Bystrici, zpovídají pamětníky nebo jejich potomky, prohlížejí novinové výstřižky, studují různé dokumenty, včetně „autentických“ fotografií Graubnera. Zajímají se rovněž o jeho osobní korespondenci, z DVD přehrávače si pouštějí usvědčující výpověď pamětníka masakru, který Graubner řídil. Vlastní zločin holokaustu spojený s vinou otce, jejíž břemeno syn přezve, je rovněž s ohledem na scénu, kde Graubner mladší v subjektivním voiceoveru cituje zápis o zločinech otce procházející kolem módních obchodů v Ružomberoku, pojat jako metaforický konflikt mezi přítomností a minulostí, mezi vzpomínkou na zločin a jeho zapomínáním. Na přesilu času, která nedílně dopadá jak na dožívající pachatele holokaustu vyrábějící nevkusné stolní lampy z plechovek od Coca-Coly, tak i na jejich zahanbené potomky.

Uplatňování dokumentárního materiálu ve fikčním narativu, ať už jde o úryvky z filmových týdeníků, aktuality, výňatky z dokumentárních filmů, fotografie, novinové články apod., formuluje paradigmatický model historického estetismu, který byl v Radokově *Daleké cestě* nastolen nejvýrazněji. Pod vlivem technologického vývoje (nástup barevného a širokoúhlého filmu, digitální formát) a stylových impulzů ze zahraničí (cinema verité, achronologické vyprávění modernismu) byl dále umělecky rozvíjen a mnohdy pouze replikován. Radok v *Daleké cestě* pracoval s archivními materiály nikoli proto, aby rozevřel kontrast mezi „veřejným“ a „soukromým“, mezi velkými dějinami a jejich malou, privátní verzí, o které vypráví příběh rasově smíšeného manželského páru, nýbrž aby je významově zrovnoprávnil. Osud jeho postav se má odehrávat na pozadí holokaustu jako velké dějinné katastrofy 20. století se stejnou přirozeností, s jakou má dokumentární, respektive reportážní záznam „velkých“ dějin posvěcovat privátní historii fikčních postav příběhu. Ale tím, že přechody k nefikčnímu dokumentárnímu režimu (a zpět) pracují s časovou elipsou, dochází k tomu, že při výměnách mezi fikčním

¹⁶⁹ Tomáš Stibor. „Tlumočník – když film nemá co sdělit a tlumočník neumí mluvit“ [online]. Kinobox.cz. 20. 3. 2018 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/14014-recenze-2-tlumocnik-kdyz-film-nema-co-sdelit-a-tlumocnik-neumi-mluvit>.

a dokumentárním modem uplyne nějaký časový úsek, který není ukázán. Tímto nedostatkem informací pak oslabená narativní kauzalita klade větší nároky nejen na recepční aktivitu publika, ale i na jeho historickou imaginaci, která se neupíná ani tak k obsahové hodnověrnosti použitého dokumentárního materiálu, jako spíše k samotné stylizační funkci, která přibližně od první poloviny sedmdesátých let 20. století možnosti historické reprezentace holokaustu v oblasti subjektivity postav nebo začleňování dokumentárního materiálu do narativní fikce významově rozšířila práci s barevnou koncepcí obrazu přizpůsobující fikční materiál dokumentárnímu a naopak.

V televizním filmu Jaroslava Dudka *Přátelé* (1986) je vizualizace vzpomínek hlavního hrdiny, fotografa Pikoly (Ladislav Mrkvička), na okolnosti a smrt jeho partnerky uvězněné v koncentračním táboře důsledně pojímána jako práce s barevně odlišenou fikční přítomností a černobílou minulostí. Okamžik, kdy se Pikolova mysl obrací do minulosti, je navozen atmosférickou hudbou, s níž se dosud barevný obraz fikční přítomnosti promění na černobílý, zvukově synchronizovaný s cvaknutím uzávěrky fotoaparátu a staticky ukončený stop záběrem. Navozuje dojem staré fotografie pořízené jakoby zvenčí, mimo Pikolovu paměť. Jakmile jeho vzpomínky nabývají na síle, obraz se znovu z černobílé „fotografie“ transformuje v barevný a pohyblivý. Doznění Pikolova paměťového obrazu, moment, kdy jeho vzpomínka opouští mysl, je opakováním téhož postupu, ale v reverzním modu. Po novém cvaknutí uzávěrky se barevný obraz opět zastaví a transformuje na černobílý, aby se, doprovázen hlasem Pikolova protivníka mimo obraz, opět vrátil do všední reality fotografova přítomného času, který je signifikován barvou. Audiovizuální koncepce této scény dobře ilustruje, byť ve fikčním světě televizního díla, určitou instrumentálnost historického estetismu, která obecně platí i v narativním filmu, kde ukazuje, že má v zásadě dvě kombinační možnosti, jak v konstrukci historického obrazu naložit se současností a minulostí. Buď distinkcí ve zvuku a barvě při stylizaci samotného fikčního příběhu (tak jako v případě Dudkových *Přátel*), nebo jeho kombinací s dokumentárním materiálem. Obvykle je v tomto modu původní fikční materiál, který se bezprostředně týká osobní historie postav, prezentován (např. „sépiovým“ patinováním obrazu) tak, aby budil dojem archivního. Nebo naopak archivní materiál je stylizacně přizpůsobován fikčnímu.

Historická priorita tohoto postupu náleží v kontextu tuzemských filmů o holokaustu snímku Jaroslava Balíka *Milenci v roce jedna*. Svým názvem odkazuje na první poválečný rok v osvobozeném Československu, dobu, která byla vstupem do Balíkova mládí a částečně i určila autobiografický rámec díla odvozený z generačního prožitku a vlastního „procítění dějin“.¹⁷⁰ Balíkův film o milostném vzplanutí mezi studentem Pavlem Krouzou, filmovým amatérem, který se rekrutuje z prostředí protektorátní pražské zlaté mládeže, a Helenou Polákovou, která spolu se svou sestrou Olgou, překladatelkou u soudu s válečnými zločinci a kolaboranty, přežila koncentrační tábor, stylově kombinuje trojí typ materiálu, aby společně vzniklo „nenásilné kouzlo autentičnosti“.¹⁷¹ Je to fikční příběh samotného milostného páru Pavla a Heleny natočený kamerou Jana Čuříka, dále Pavlův 8mm dokumentární amatérský film „Kinetická poéma“ s podtitulem „Černobílá rapsodie“, který byl dodatečně vytvořen pro potřeby Balíkova příběhu. Toto řešení si vyžádal reálný nedostatek dokumentů z prvních poválečných měsíců, protože byl režisér nucen k jejich dodatečné rekonstrukci.¹⁷² A do třetice se jedná o montáž dobových dokumentárních záběrů, z nichž se jeden týká i zobrazení utrpení v koncentračních táborech. Tyto tři linie – fikční příběh milostného vztahu, amatérský kvazifilm a historické dokumentární materiály – tvoří stylový základ pro vytváření „prominencí“ historického estetismu, který je kombinuje tak, aby výsledně dospěl k symbolicky zobecňujícímu protiválečnému poselství, u něhož má svou důležitost etická prezentace samotného kinematografického média.

Film začíná sestřihem dokumentů oslavujících konec války v různých světových metropolích s ideologickým akcentem na SSSR, aby bylo následně odhaleno (podobně jako ve Wellesově *Občanu Kaneovi* [Citizen Kane, 1941]), že se jedná o filmovou projekci – předfilm, na který se v publiku dívají hlavní postavy. Helenino koncentračnické trauma,

¹⁷⁰ „Ano je zde mého prožitku, jako je v každém filmu, který natáčím. Filmař, stejně jako každý jiný umělec, musí tvořit ze svých vlastních zážitků, ze svého procítění doby. Musím ovšem přiznat, že tento film je mi zvlášť blízký. Nejen tím, že v roce 1945 jsem měl stejně jako hrdina jednadvacet let, ale i tím, že jsem se rovněž zabýval amatérským filmem. Takže některé rysy jeho povahy, ovšem podtrhuji, že jen některé, jsou mi velice blízké.“ Jiří Frühauf. *Jaroslav Balík*. Praha: Československý filmový ústav, 1984, s. 16.

¹⁷¹ Jiří Hrbas. „Jaroslav Balík – Lidské osudy a společnost II“. *Film a doba*. č. 3, s. 134.

¹⁷² Milena Nyklová, „Milenci v roce jedna“. *Záběr*, 25. 5. 1973, č. 11, s. 6.

kteřé se projevuje její plachostí, chorobným šetřením jídla a nejistotou v intimním životě, protože byla znásilněna německými vojáky, je poprvé uvozeno při návštěvě filmového představení. Při pohledu na promítaný sovětský film, kde nacisté za štěkotu psů střílejí do lidí, se jí udělá natolik fyzicky nevolno, že z kina odejde a se svou lágrovou zkušeností se svěří Pavlovi. Když ji Pavel poprvé náhodně potká při svém natáčení u Vltavy, tak mu nedopatřením vejde do černobílého záběru (který je divákovi prezentován jako již exponovaný) a okřikne ji. V momentě, kdy se k němu dívka otočí, přejde film do barevného režimu vlastní diegeze, protože Pavel kameru, která „nestřílí“, jak dívku poučí, odsune stranou. Když následně svůj již hotový film pouští doma přátelům, tak režisér Balík v jeho „Kinetické poémě“ kombinuje simulované „reportážní“ záběry, včetně záběrů se zádumčivou Helenou, které pořídil při jejich setkání, s autentickými historickými, které jsou ale díky stejnému zabarvení obrazu rovněž vydávány za materiál pořízený Pavlem. Prezentace filmového média a jeho fikčních možností v této „prominenci“ nemá zápornou roli jako např. v Brynychově filmu o Terezíně, kde je filmová fikce vyráběná nacisty chápána jako synonymum jejich lži a klamu. U Balíka naopak nese ozdravnou, terapeutickou funkci jak k postavám, tak i k historii, byť v dobovém ideologickém hávu. Pavlovo filmování není jen soukromou cinefilní vášní. Má symbolický přesah. Jeho kamera skutečně není zbraň, ale humanistický instrument, který napomáhá Helenu uzdravit, očišťuje ji od prožitých hrůz, léčí její zármutek, probouzí ji k úsměvu a radosti ze života. Pozitivní aspekt obrozeného života nakonec i překonává dilemma interrupce, které Helena s Pavlem příznačně řeší při návštěvě filmového představení, kde je mj. promítána pasáž s atomovým výbuchem nad japonským městem. Nukleární holokaust přispěje k dívčině rozhodnutí si dítě, biofilní symbol budoucnosti bez válek a vítězství života nad smrtí, ponechat.

Podstata Balíkova historického estetismu spočívá v kombinaci fikčního a dokumentárního materiálu, principu novátorsky použitým již Radokem v *Daleké cestě*, a kolorizaci obrazu, která odděluje přítomnost od minulosti, rovněž již použité stejným kameramanem o dva roky dříve v Jirešově filmu *...a pozdravuji vlaštovky*. To, co je v kontextu tuzemské narativní kinematografie s tematikou holokaustu v Balíkově filmu původní a určuje jeho „prominenci“, je způsob barevného sjednocování fikčního a dokumentárního materiálu tak, aby fikční

působil „dokumentárně,“ a opačně. Tato technika, včetně tematizace kinosálu jako místa intimních schůzek a předávání historických informací, které se zpětně přenášejí na samotný příběh, zformulovala v samostatný stereotyp nápadně se objevující ve filmech realizovaných po roce 1989. Zejména se jedná o snímky *Všichni moji blízcí*, *Nickyho rodina*, *Protektor*, *Poslední slib* či televizní *Poslední cyklista*, které podobně jako *Daleká cesta* demonstrují téma holokaustu na osudech několika příslušníků židovských rodin.

Film *Všichni moji blízcí* začíná výňatkem z archivní televizní reportáže o Nicholasi Wintonovi, britském makléři, který v roce 1939 zachránil 669 převážně židovských dětí před transportem do koncentračních táborů, a končí fragmentem z dokumentu BBC zachycujícím první setkání Wintona s jeho „dětmi“ v roce 1988.¹⁷³ První záznam je konvenčně sépiově tónován, aby budil dojem archiválie. Vlastní začátek fikční narace po vstupu voiceoveru vypravěče Davida Silbersteina (Branislav Holíček, mluví Jan Škvor), jehož rodinu postihl holokaust, je podobně jako v Balíkové filmu opět simulován jako „kaneovská“ filmová projekce dokumentární reportáže, na kterou se postavy dívají v kinosále. Spolu s nimi se divák dozví popisné historické informace o uprchlících do Čech po anšlusu Německa, o mnichovské dohodě, obsazení Prahy Hitlerem. Barevné tónování tohoto starého dokumentárního materiálu následně přechází do fikční diegeze, aby vyvolávalo dojem, že mezi nimi není v reprezentaci historie rozdíl. Stejného postupu je použito i reverzně, při přechodu od fikce k dokumentu, např. ve scéně, kdy vlak s Davidem Silbersteinem odjíždí před holokaustem z Prahy do Anglie, přičemž obraz je sépiově tónován, aby snadněji, pro udržení dojmu historické autenticity, která navenek odstraňuje rozdíl mezi fikčním dějem a dokumentárními záznamy z doby, o které se vypráví, přemostil stříhový přechod k obdobně tónovanému autentickému archivnímu záběru, který zachycuje příjezd Wintonových dětí do Londýna v srpnu 1939.

Identicky je tomu u druhého Mináčova filmu o Nicholasi Wintonovi *Nickyho rodina*, který je koncipován jako stříhový dokument

¹⁷³ Podle Š. Sladovnickové přidaná závěrečná část setkání s Wintonem „působí uměle a narušuje filmový celek“. Š. Sladovnicková. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: J. Holý (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.* Praha: Akropolis, 2016, s. 638.

doplňený narativními fikčními pasážemi s promluvami pamětníků, někdejších Wintonových dětí, včetně hlavního komentátora filmu (Joe Schlesinger, mluví Jiří Bartoška). I zde je principiálně totožná monochromatická práce s fikčním a dokumentárním obrazem. Fikční sekvence laděním do sépiové hnědi napodobují dobové fotografie a takto jsou dále přizpůsobovány dobovému archivnímu historickému materiálu. „Sépiovost“ v tomto filmu není jedinou variantou v uplatňování monochromatickosti. Např. když herec Michal Slaný, který ztvárňuje Nicholase Wintona, jde po Václavském náměstí, obraz zmodrá a střih jej přesune do rovněž modře tónovaného archivního dokumentu z prvních dnů německé okupace Prahy. Ve fikční scéně odjezdu Wintonových dětí do Británie z pražského Wilsonova nádraží jsou do diegeze zakomponovány i sépiově tónované záběry z filmu *Všichni moji blízcí*, které posilují její srdceryvnost. Intertextový vztah k předchozímu režisérovi filmu je dále rozšířen i komentáři herců, kteří v něm účinkovali (Josef Abrhám, Libuše Šafránková, Jiří Lábus). Dokonce jsou zde i modře tónované záběry z Radokovy *Daleké cesty*, jimž je připisován status archivních záběrů, a ty jsou dále propojovány s fikčním dějem. Nebo naopak, na scénu, kde děti odjíždějí vlakem do Británie a zpívají československou hymnu, je nastřižen neidentifikovatelný dokumentární záběr zpívajících dětí. Ve fikční sekvenci z Británie se také, podobně jako u režisérova předchozího filmu, opakuje prezentace historického času skrze autentický archivní materiál (britský filmový týdeník z roku 1939), na který se dívají postavy v kinosále. Historický estetismus obou Mináčových filmů těmito postupy ve výsledku oslabuje produkci „prominencí“, popisněji zúročuje to, co už na úrovni historického zobecňování filmovou formou prvotně přinesly filmy Radoka, Vávry, Brynychy, Jireše či Balíka.

Jiří Svoboda se ve dvoudílném televizním filmu *Poslední cyklista* opět filmařsky vrátil do Terezína. Projekt byl volně inspirován životem Evy Erbenové, izraelské spisovatelky židovského původu narozené v Děčíně, deportované do Terezína a Osvětimi, a kresbami Helgy Hoškové-Weissové, české akademické malířky, která rovněž na základě rasové diskriminace prošla Terezínem a koncentračním táborem Mauthausen. Příběh původem křesťanské dívky Kláry (Bára Vozková, Sabina Rojková), která byla adoptována židovským párem Orensteinových a kvůli administrativní chybě na matrice Židovské obce poslána do Terezína, odkud se zachrání jen díky osobní oběti adoptivního otce, je rámován

dokumentárním prologem a epilogem ze současnosti, v němž vystupuje sama Eva Erbenová jako svědek holokaustu ve věku 84 let. V prologu filmu je snímána na mořském pobřeží v Izraeli, přičemž svírá v ruce přívěsek s Hamsou, která v židovském náboženství symbolizuje ruku Miriam, sestry Mojžíše. Hlavním významem tohoto symbolu je ženskost a ochrana jeho majitelky před nebezpečím, požehnání, moc, síla a podpora její plodnosti. Ve fikčním příběhu tento amulet s vyobrazením ruky předá malé Klárce její židovská babička a v epilogu filmu, který je stylově uchopen jako „home video“ Evy Erbenové, je spisovatelka obklopena manželem a početnou rodinou. Symbolická přítomnost Hamsy v prologu a epilogu filmu, které společně tvoří „prominenci“ díla, určuje, že předobrazem pro fikční postavu Kláry je sama Eva Erbenová. V epilogu to stvrzuje moment, kdy si spisovatelka prohlíží v rodinném albu fotografie, které pocházejí z fikční části filmu, a nikoli z jejího rodinného archivu. Jedná se o normativní techniku, která podobně jako v Mináčových filmech formálně zrovnoprávňuje fikční materiál s dokumentárním, staví na roveň osud skutečné historické osoby s fikční postavou, které jsou sjednoceny i přes symboliku Hamsy, jejíž ochránářský význam pro židovský národ se naplní v Klářině slibu, že po válce bude svému příteli Herbertovi rodit děti, a v biblickém odkazu na knihu Exodus, kde se před Mojžíšem rozestoupily vody, a zatímco synové Izraele prošli skrz moře suchou nohou, faraonovi vojáci (nacisté) se utopili, protože se moře zase zavřelo.

Kritická výhrada k *Poslednímu cyklistovi*, že „film není přesně časově ukotven. Všechny protizidovské restrikce a osud židů po deportaci z jejich rodných měst tak splývají do jednoho neohrazeného pojmu ‚holokaust‘“, ¹⁷⁴ obecně platí pro všechny tuzemské narativní filmy s touto tematikou, jejichž ochabnutí přesnější historické ukotvenosti je přirozeným důsledkem fikčního zpracování minulosti a použití standardizovaných technik, které reprezentaci holokaustu v televizním a filmovém médiu umožňují. Takovýmto konvencionalizovaným postupem historického estetismu je i rámování fikčního narativu dokumentárním materiálem, popř. paradokumentárním, vzpomeneme-li na spřežení prologu a epilogu v Jasného filmu *Přežil jsem svou smrt*, které

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 647.

bylo použito nejen ve Svobodově díle, ale i ve filmech *Poslední vlak*, *Nedodržený slib* a *V tichu*.

Koprodukční snímek *Poslední vlak* začíná detailním záběrem na pamětní desku v Berlíně, kde je vyryto „19. 4. 1943 / 688 Jude – Berlin – Auschwitz“, a dokumentární záběrem ze současnosti na 17. kolej Berlin Grönewald, místa, odkud byl do Osvětimi vypraven transport berlínských židů, který je předmětem děje filmu. Tento prolog ukončuje blíže nemotivovaný subjektivní pohled do koruny stromů, dovysvětlený až epilogem. Dozvídáme se z něj, že subjektivní perspektiva z prologu náleží Nině (Lena Bayerling), dceři hlavní postavy Henryho Neumanna, která se jako jedna z mála zachránila před smrtí útekem z vlaku. Následně kamera s nemenší stylovou konvencí rotuje kolem osy, zabírá další stromy a finálně ulpívá na kamenných kvádrech Židovského památníku, známém též jako *Památník holokaustu* (Holocaust-Mahnmal a Denkmal für die ermordeten Juden Europas), který se nachází v centru Berlína, kde byl postaven na základě projektu architekta Petera Eisenmanna a sochaře Richarda Serra. Tvoří jej rozsáhlé pole náhrobních kamenů z 2711 betonových kvádrů o různé výšce, které se rozkládají na ploše více než 19000 metrů čtverečných. Dokumentární „prominence“ historicky posvěcuje nejen fikčně zpracovaný autentický příběh *Posledního vlaku*, ale obecně i památku všech obětí holokaustu.

Na reálné historické osoby implantované do narativní fikce odkazuje i *Nedodržený slib*, který byl natočen podle „skutečného příběhu Martina Petráška“, vlastním jménem Martina Friedmanna, občana židovské národnosti ze slovenského městečka Bánovce nad Bebravou, kde jako církevní představitel působil přes třicet let Jozef Tiso, který je ve filmu i herecky ztvárněn. Po fikčním zpracování Martinových osudů je na konci filmu prezentován dokumentární záznam v jednom záběru, kde je divákům s bratislavským hradem v pozadí ukázán reálný pan Petrášek v červenci 2008. Snímek ukončuje závěrečná titulková sekvence se statistickým sdělením, že v koncentračních táborech zahynulo 450 bánovských židů a z 90000 slovenských jich přežila necelá pětina. Faktografický „dovětek“ o dopadu holokaustu na Slovensku má podobně jako závěrečná hřbitovní sekvence z filmu *Poslední vlak* dodat fikční výpovědi větší relevanci v historické rovině, která je ve filmu na více místech symbolicky zobecňována. Např. ve scéně, kde Martinův bratr Dežo coby mladý filatelista požádá otce o dopis, na jehož poštovní

známce je vyobrazen prezident Masaryk. Následně odlepení této známky ve sklenici vody symbolizuje konec první republiky a nástup Slovenské republiky (Slovenského štátu), na jehož klerofašismus je dále poukazováno Dežovým „stříhovým“ listováním ve filatelistickém albu, kde má na jedné straně zařazeny známky s portrétem Jozefa Tisa a po otočení další stránky aršíky s Adolfem Hitlerem.

Po roce 1989 stylisticky nejambicióznější film o holokaustu, vyjma dílčích scén z experimentálně pojatého filmu *Sestra Víta Pancíře*,¹⁷⁵ natočil v roce 2014 režisér Zdeněk Jiráský. Jeho formalistní snímek *V tichu*, který vyvolal značnou, byť víceméně jednomyslně zápornou pozornost filmových kritiků,¹⁷⁶ byl natočen podle námětu muzikoložky Agáty Schindlerové, která byla zároveň odbornou poradkyní. Historicky se opírá o německé nacistické publikace, na jejichž základě byli po nástupu hitlerismu odstraněni z hudebního života umělci židovského původu. Konkrétně to bylo *Židovstvo a hudba. ABC židovských a neárijských*

¹⁷⁵ V tomto filmu vyprávěč doslovně líčí *Potokův sen o Osvětimi* z literární předlohy Jáchyma Topola o letu balonem, který přistál v Osvětimi, „do lehké půdy ze spálených židů“. Snímek v rámci vyjádření hrdinova nestabilního nitra obsahuje symbolickou montáž, kde se konfrontuje předloktí staré ženy s vytetovaným koncentráčnickým číslem se záběry na lidské ruce při nejrůznějších technických činnostech (včetně stříhání filmů), s kresbu ševcovského šidla a mediálními obsahy, zejména televizními (Večerníček). Generují řadu významů, včetně kritiky mediální vyprázdňenosti diskurzu holokaustu. „Šoa zde slouží jako metafora strachu ze života a ze smrti a pro děj filmu je spíše marginální.“ Tamtéž, s. 642. Podle kameramana filmu M. Čiháka není holokaust jako „konkrétní sviňárna našich lidských dějin“ v *Sestře* nějak tematizován, spíše je „jedním z motivických vláken, které se kdesi ponořeno vine a jež přivádí diváka k vědomí širšího kontextu historického“. Soukromá e-mailová korespondence s Martinem Čihákem, 14. 3. 2021.

¹⁷⁶ Filmová kritika snímek tvrdě odsoudila za stereotypizaci holokaustu, opakované motivy, banalitu, obrazová klíše, kýčovitost, nepřehlednost ve velkém množství postav, ztrátu empatie v identifikaci s nimi, nadužívání voiceoverů, mnohokrát viděné postupy a obrazová řešení. „V tichu – Recenze – 30 %“ [online]. Filmspot.cz. 3. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://www.filmspot.cz/2014/10/recenze-filmu-v-tichu.html>; M. Majtán. „V tichu: Celý film vypráví pouze voiceover“ [online]. Fandíme filmu [cit. 26. 3. 2022]; František Fuka. „V tichu je profesionálně a zručně natočený film, ale...“ [online]. Kinobox.cz. 16. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/9603-recenze-v-tichu-je-profesionalne-a-zrucne-natoceny-film-ale>; Iva Přivřelová. „Ušlechtilý artový kýč o holokaustu“ [online]. E15.cz. 17. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/magazin/uslechtily-artovy-kyc-o-holokaustu-1129012>; M. Cyroň. „Příliš upovidané ticho“ [online]. 25fps.cz [cit. 26. 3. 2022].

hudebníků (Judentum und Musik mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbegriffener, 1935)¹⁷⁷ a *Lexikon židů v hudbě* (Lexikon der Juden in der Musik),¹⁷⁸ jehož vydání iniciovala NSDAP. Z tisíce „neárijských“ hudebníků zařazených do těchto diskriminačních publikací byla finálně vybrána pětice umělců, kteří spolu souvisejí výhradně na základě prodělaného utrpení v důsledku židovské identity, nikoli životních osudů: Karol Elbert (1911–1997), student hudební a dramatické akademie v Bratislavě, Dr. Arthur Chitz (1882–1944), hudební historik, klavírista, skladatel, dirigent, ředitel činohry v Drážďanech, Alice Flachová-Pastorová (1928–2006), žačka baletní školy, a Edith Krausová (1913–2013), klavíristka.

Jiráský, který ustoupil od prvotního záměru vyprávět pouze obrazem a hudbou, kombinuje ve značné míře stylové složitosti řadu již popsanych postupů historizujícího estetismu, které byly uplatněny dříve. Soustavně uplatňované vyprávění přes vnitřní monolog inspirované tvorbou Terrence Malicka.¹⁷⁹ Jiráský hojně využívá symbolické montáže, technik paradokumentu, barevného přizpůsobování hraného a dokumentárního materiálu, dosazování fikčních postav založených na skutečných osobách do dokumentárních záznamů (např. v úvodu s chlapeckou vokální skupinou Comedian Harmonist), přechody na širokoúhlé rámování apod. Ve vlastní reprezentaci holokaustu režisér těží z toho, že postavy provozují hudbu, která byla již ve své době šířena záznamovými médii (rozhlasové koncerty, gramofonové desky, filmové záznamy), stejně jako jimi byla šířena i nacistická rasová propaganda. To umožňuje historickému estetismu díla, které se snaží diváka spektakulárně oslnovat jednou „prominencí“ za druhou, obě oblasti metaforicky propojovat např. montážní konfrontací utrpení postav s ušlechtilostí hudby, kterou provozují.

¹⁷⁷ *Judentum und Musik mit dem ABC jüdischer und nichtarischer Musikbegriffener*. München: Hans Brückner Verlag, 1935.

¹⁷⁸ Theo Stengel – Herbert Gerigk. *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1940.

¹⁷⁹ K inspiraci Malickovými filmy se režisér Jiráský vyjádřil: „Ne ale ve smyslu kopírování či citací, spíše jako osvobozujícího vědomí možnosti vyprávění.“ Ivo Michalík. „Necítím se být součástí ničeho“. Rozhovor s režisérem Zdeňkem Jiráským“ [online]. 25fps.cz. 28. 9. 2014. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2014/rozhovor-jirasky/>.

Ve scéně koncertního vystoupení určuje tempo dirigování Karola Elberta (Jan Čtvrtník) i tempo a rytmus rapidmontáže s rozjíždějícím se vlakem do transportu, lidmi uvězněnými v dobytčácích, detaily zrychlujících se vlakových ojníc, píšťů, které spolu se záběry seřazených vězňů v koncentračním táboře a frenetickou rychlostí rotačky tisknoucí antisemitský lexikon „hrají“ společně s hudbou, kterou Elbert řídí. Po jeho posledním taktu následuje střih, který ovšem nepřináší očekávatelné ovace a potlesk publika, ale koncentračnické ticho, shodné se symbolickým názvem filmu, při němž Elbert už nestojí ve fraku na dirigentském stupínku, ale v pruhovaném mundúru na apelplacu, přičemž odjezd kamery od detailu jeho tváře odhalí, že je jedním z mnoha v zástupu stojících vězňů. Závěr filmu, kde se Elbert po návratu z koncentračního tábora podívá do kamery a stop – záběr vytvoří z jeho tváře fotografii, která se s odjezdem kamery ukáže být součástí tabla s fotografiemi ostatních židovských hudebníků – postav filmu –, kteří na diváka postupně mimicky reagují, pak již stojí zcela mimo rovinu racionální historické reprezentace, přestože je na úplném konci doplněn krátkým titulkovým popisem osudů pětice postav a jejich autentickými dobovými fotografiemi.

Jiráského film ukazuje krajní stadium historického estetismu po více než šedesáti letech od natočení *Daleké cesty*. Nepokrytě demonstruje stylové techniky jako fikční nástroje na výrobu historie, což naznačuje i zavedeným rámováním začátku a konce díla filmovou projekcí. Obrazová a zvuková estetika, která byla použita ve filmech o holokaustu v dřívějších letech, zde „požír“ sebe samu, kanibalizuje se a postmodernisticky opakuje. Fragmentární zkratkovitost formy, vnitřní monology jako objektivizace prožitků a emocionálních stavů postav ztvárněných herci, kteří spíše divadelně statují,¹⁸⁰ než hrají, stereotypně kontrastující barevná dichotomie

¹⁸⁰ Na otázku, jestli bylo obtížné hledat pro film novou formu, protože téma holokaustu je „víceméně vytěžené“, režisér odpověděl: „Ano, velmi. Ono je dnes vůbec těžkou otázkou, co a jak vyprávět. Pro koho. V případě filmu *V tichu* jsem hodně hledal. Nechtěl jsem hereckou akci, potřeboval jsem příběhy daných lidí nějak zvizuozovat, zdramatizovat. Výsledkem je jakýsi esej přibližující osudy umělců, kteří prošli od předválečných tvořivých životů až k fyzickému a psychickému utrpení v koncentračních táborech. Bylo těžké přesvědčit autorku námětu, aby přistoupila na mou verzi. Chtěla s producentkou ryzí dokument s hranými scénkami, já to ovšem postavil na hlavu. Protože tohle už tu bylo. Než jsme se ovšem tím vším prokousali, připravili castingy a natočili film, uplynuly skoro dva roky. Tolik času jsem původně s filmem

mezi sluncem zalitou první republikou a mrazivou temnotou koncentračních táborů, náznaky myšlenek, záblesky paměti, občasné titulky pro vysvětlení historických souvislostí posunují tento postmodernisticky eklektický film spíše k básnické filmové eseji,¹⁸¹ jejíž „technicismus“ velkou otázkou ohledně možnosti a obtíží s reprezentací historie holokaustu, která je naznačena v názvu filmu a kontextově se vztahuje ke steinerovské „rétorice mlčení“, nakonec ani nepokládá, respektive ji nahrazuje subverzivním eskamotérstvím s kýčem a líbivým pojetím dobrotivosti a lásky.¹⁸²

Totéž se vztahuje i k Marhoulově artistní adaptaci autobiografické fikce židovského autora, Kosiňského *Nabarveného ptáče*, která je neméně „krásně natočeným zlem“,¹⁸³ usilujícím vypovědět akumulaci poeticky nasnímaných obrazů násilí „příběh o potřebě dobra a lásky“. ¹⁸⁴ Útrpná

V tichu trávit nechtěl.“ Jana Podskalská. „Zdeněk Jiráský o filmu *V tichu*: Na place to byl tak trochu punk“ [online]. Deník.cz. 14. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film-a-televize/zdenek-jirasky-o-filmu-v-tichu-na-place-to-byl-tak-trochu-punk-20141014.html>.

¹⁸¹ Slovenská kritička R. Tóthová, jedna z výjimek spíše kladného hodnocení filmu, uvedla, že film, který je „skôr básnickým, ako konkrétnym obrazom, pohybuje sa viac v abstraktnej rovine zmyslových vnemov, ako v priamom vyslovení a gradovaní situácií“, v jistých momentech „balansuje na hrane barokového gýča“. Roberta Tóthová. „*V tichu*“ [online]. Kinema. 21. 9. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.kinema.sk/filmova-recenzia/34530/v-tichu.htm>.

¹⁸² Filmový kritik Marek Koutesh na adresu Jiráského filmu uvedl, že se v české kinematografii jedná o strukturálně neobvyklé, ovšem z mezinárodního hlediska nikterak originální dílo, které zvolenou audiovizuální formou selhává a klade si cennou otázku proč. V jejím rámci otevírá hypotézu, zda toto stylové fiasko nebylo záměrné, zda nemělo „ukázat, jak malá a prchavá jsou slova při popisu hrůz holokaustu“ a zda nebylo náhodou zamýšleno jako „esejistické rozjímání nad neschopností postihnout historii?“. Jeho odpověď na tuto otázku je záporná směrem k limitovaným scénářistickým schopnostem režiséra, který se ani nepokusil o „nějaký kulturní nebo společensko-historický diskurz“ a nekomplikovanější myšlenkou svého filmu „učinil rčení, že láska je hybnou silou člověka a vždycky se najdou zlí lidé, kteří vám ji budou chtít odepřít“, což v obou případech údajně svědčí o tom, že *V tichu* je „naskrz zbytečný film“. M. Koutesch. „*V tichu*, ladění bez koncertu“ [online]. Moviescreen.cz [cit. 26. 3. 2022].

¹⁸³ Kristina Roháčková. „Krásně natočené zlo. Násilí v *Nabarveném ptáči* není přehnané, ale vidět ho znova nechci, říká kritička“ [online]. iRozhlas.cz 16. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/film/podcast-vinohradska-12-nabarvene-ptace-kristina-rohakova-kritika_1909160600_cen.

¹⁸⁴ „Nemám rád filmy, kde se používá násilí pro násilí. Od začátku jsem Kosiňského knihu chápal jako příběh o potřebě dobra a lásky. Autor ale k tématu nepřistupuje na první dobrou, ze strany krásy a rozkvetlých luk. Jde na to z té druhé strany a to je nároč-

odysea emocionálně netečného chlapce, dle tmavší pleti příslušníka „nečisté rasy“, válečným venkovem nemá navenek přímou historickou referenci k holokaustu.¹⁸⁵ Jeho odstrašující děsuplnost je metaforicky zahrnuta v celkovém, stále se opakujícím konceptu perverzního násilí,¹⁸⁶ radikální redukci dialogů v umělém, pro potřeby filmu vymyšleném jazyce „novoslověnštiny“, absenci hudby a hyperbolizovanými zvuky a ruchy, které koncentrují pozornost k expresivně pojatému širokoúhlému černo-bílému obrazu, po stylové stránce eklekticky poučeném dějinami kinematografie se stylovými vlivy německého filmu dvacátých let, filmovým modernismem let šedesátých, Vlácilovými filmy. Převaha obrazového

nější“. Václav Marhoul. „Českým divákům se omlouvám, nečekal jsem, že na Ptáče přijdou, řekl Václav Marhoul“ [online]. iDnes.cz. 23. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/poutani-rozstrel-nabarvene-ptace-vaclav-marhoul.A190919_155328_filmvideo_spm.

¹⁸⁵ Holokaust jako téma filmu *Nabarvené ptáče* nebylo tuzemskou filmovou kritikou příliš reflektováno, zřídka zmíněno. K. Roháčková uvedla: „A poselství snímku, možná až příliš snadno překračující hranice holokaustu až do současnosti, bude jasně vyřešeno. Že tohle nebyla realita pouze kdysi, ale stále je. Že společenská apatie ke zvěrstvům a její zakořenění v jednotlivci ji pomáhá dál vyživovat.“ Kristina Roháčková. „*Nabarvené ptáče* je úkazem české tvorby. Emočně vás vyždímá, přistoupíte-li na nekompromisní formu“ [online]. iRozhlas.cz. 12. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/film/recenze-nabarvene-ptace-film-vaclav-marhoul-premiera-benatky-1909120745_kro.

¹⁸⁶ Zobrazení násilí vyvolalo většinově zamítavý postoj domácí filmové kritiky pro otupělost a únavnou repetitivnost. Kamil Fila. „Brutalitu *Nabarveného ptáče* halí poetika. Marhoul se neměl tolik bát“ [online]. HN.cz. 13. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/nabarvene-ptace-fila-recenze/r-904bcbacd60311e9ac60ac1f6b220ee8/>; Kamil Fila. „S *Nabarveným ptáčem* na Českých lvech vyhrál pustý akademismus“ [online]. Aktuálně.cz. 8. 3. 2020 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/cesky-lev-nabarvene-ptace-marhoul-komentar-fila/r-26807688612b11ea9d74ac1f6b220ee8/>; Jan Rejžek. „Špatně nabarvené ptáče“ [online]. E15.cz. 26. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/nazory/z-rejkova-denicku-spatne-nabarvene-ptace-1362707/>; Iva Přivřelová. „Příliš mnoho utrpení *Nabarveného ptáče*“ [online]. E15.cz. 4. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/magazin/kultura/recenze-prilis-mnoho-utrpeni-nabarveneho-ptacete-1362063/>; Stanislav Dvořák. „*Nabarvené ptáče* je jako výstava brutálních obrazů“ [online]. Novinky.cz. 12. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/recenze-nabarvene-ptace-je-jako-vystava-brutalnich-obrazu-40296251/>; Mirka Spáčilová. „Film *Nabarvené ptáče* je pásmo obrazů. I když nádherných“ [online]. iDnes.cz. 13. 9. 2013 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/recenze-nabarvene-ptace-vaclav-marhoul.A190913_501494_filmvideo_spm.

vyprávění, podobně jako ve filmu *V tichu*, eliminuje psychologii postav, distancuje diváka od emocionální identifikace s nimi, zejména od hlavního hrdiny metaforizovaného jako ono nabarvené ptáče, které hejno pro jeho „odlišnost“ rozsápe.

Oba tuzemské filmy, které za poslední dobu dokládají nejnovější přístupy historického estetismu, dosvědčují určité „vyčerpání holokaustem“, které ani tak nepramení z faktu, že filmů o zničení evropského židovstva bylo natočeno přespříliš, ani z novodobé svobody, která prolomila hranice konzervativních postojů k tomu, jak má být holokaust „autenticky“ reprezentován, aby nedošlo k jeho bagatelizaci stylovou výstředností. V tomto ohledu stále nové a nové viktimizační příběhy o holokaustu, ať už se vydávají cestou tradičních vyprávěcích postupů, nebo naopak umělecky intervenují s rizikem manipulace nebo zkreslení, spolehlivě, s různou mírou citlivosti, předávají varovná etická poselství této historické katastrofy mladším generacím. Vyčerpanost z holokaustu není ani problém individuálních uměleckých schopností či neschopností tvůrců postihnout jeho historii, nýbrž je to přirozený důsledek samotných výrazových možností narativního filmu, protože paradigmaticky byly již všechny jeho reprezentační techniky, které sémantizují vztahy mezi obrazovou a zvukovou složkou, jak ostatně dokládá i pohled na historický estetismus v tuzemském filmu, vytěženy. Došli do uzavřeného okruhu stereotypů, jejich variací, opakování, rozměňování, znovuvyužití a sofistikovanějších vylepšování šablon. Stručněji řečeno, za navenek spektakulární demonstrací svých chapadel, jimiž uchvacují „kořist“ minulosti, fakticky dospěly v reprezentaci dějin holokaustu k hravému předvádění omezeného rozsahu svých možností, k vršení „prominencí“, které představuje totální zlom v historickém estetismu, který se ostatně netýká jen tuzemské kinematografie o holokaustu.

Filmová historička Cathy S. Gelbinová na základě vyhodnocení vybrané skupiny zahraničních, hollywoodských i evropských filmů o holokaustu, které byly natočeny od devadesátých let do současnosti, mluví o tzv. „postklasické estetice“, termínu, který si vypůjčila od filmové teoretičky Elefterie Thanouliové. Tato estetika odstupuje od metonymického a synekdochického zobrazování holokaustu filmovou formou, který byl typický pro dřívější filmaře „klasické estetiky“, kterou charakterizovala „energie realismu“ s důrazem na postavy a narativní kauzalitu, nepřímé zobrazování masového zabíjení pouze na

úrovni dialogů, dramatické kamerové úhly, symbolizace mizanscény, zoomování. V „postklasické estetice“ filmů o holokaustu je radikálně střídá přímé zobrazování zabíjení plynovými komorami, rychlý kamerový pohyb, extrémní délka širokoúhlých objektivů, velmi rychlý střih. Tato estetika vizualizuje především vnitřní pocity postav. Vyznačuje se vysokým stupněm sebereflexivity, narativní multiplicitou a zvýšenými nároky na vědění. Vývoj filmové reprezentace holokaustu v tuzemském narativním filmu prodělal od uvedeného období podobnou trajektorii, přesun od třídění na rampách, metonymických obrazů kouřících komínů krematorií, synekdochických odchodů do transportů a osobních věcí po obětech, k jejich „voyeurskému“ explicitnímu zabíjení. Směrem k dnešku také zesílilo nerealistické, groteskní, metaforické, sexualizované a silně subjektivizované zobrazování holokaustu, které u režisérů Cieslara, Jiráského nebo Marhoula směšuje a ostentativně staví na odív artificialnost filmařských strategií, které obnažují limity historické reprezentace holokaustu jako hranice stylových technik narativního filmového média.

S ohledem na celek tuzemské narativní kinematografie s tematikou holokaustu jistě nelze mluvit o nějakém „dějepisném stylu“ u jednotlivých filmů, avšak je to právě přítomnost symbolických a metaforických „prominencí“, která je pozvedává k uměleckému rozumění dějinám a formulování všeobecných, varovných apelů na lidskost a historickou paměť. Symboly, které vyjadřují historii ve filmu – filmové historické symboly –, zástupně artikulují již neexistující zkušenost minulosti. Jsou ale také subjektivně vyjádřenými znaky autorské existence, která do filmové formy vtlačuje vlastní zkušenost s dějinami. Ta je ovšem, v souladu s tezí o historickém estetismu, zprostředkovaná, ať už předchozím studiem historiografických textů či celkovým kulturním rozhledem tvůrců. Historická pravda tedy není v metaforách a symbolech samých, nýbrž ve zkušenosti s historií, která je jimi kinematograficky vyjadřována. To přirozeně umožňuje nejen jejich registraci ve zkoumaných tuzemských filmech, ale i jejich srovnávací studium jako „pozorování zvenci“. Finálně potvrzuje, že produkce metaforického a symbolického smyslu se ani tak nemění s rozsahem, stupněm a dovedností v zacházení s výrazovými prostředky, jako tím, za co mají být ze strany tvůrců v historickém sdělení považovány: málokdy za fikční iluze nebo naopak historické „důkazy“, ale povětšinou za etické pravdy.

PRAMENY

(Základní filmografie, Synopse)

Filmografie a Synopse jsou sestaveny na základě údajů z *Česko-Slovenské filmové databáze* (<https://www.csfd.cz>), *Filmového přehledu* (<https://www.filmovyprehled.cz>) a *Filmové databáze* (<https://www.fdb.cz>)

1949–1959

Daleká cesta

Československo, 1948, premiéra červen 1949, 104 min

Režie: Alfréd Radok

Scénář: Mojmír Drvota, Erik Kolár, Alfréd Radok

Kamera: Josef Střecha

Hudba: Jiří Sternwald

Střih: Jiřina Lukešová

Hrají: Blanka Waleská, Otomar Krejča st., Viktor Očásek, Zdeňka Baldová, Eduard Kohout, J. O. Martin, Josef Chvalina, Anna Vaňková ad.

Děj filmu se začíná 1. března 1939, za tzv. druhé republiky. Mladá doktorka Hana Kaufmannová je kvůli postupujícím nacistickým represím směřovaným vůči židům propuštěna z nemocnice. Naváže však vztah s českým doktorem Antonínem Burešem, který tyto represe odsoudí. I přes zvyšující se tlak na židovské obyvatelstvo (zákaz vykonávání některých zaměstnání, zákaz návštěvy divadel atd.), jehož vyvrcholením je transport do vyhlazovacích táborů, si Toník Hanku vezme. Následkem jeho rozhodnutí je, že musí opustit povolání a nastupuje jako dělník do továrny. Lásku, která však není opětována, k Hance chová i soused Klein, jenž krátce po svatbě odjíždí transportem. Později dostanou předvolání k transportu i Hančin otec, matka i mladší bratr Honzík. Hanku před transportem prozatím uchránil sňatek s Toníkem. Toník žádá četníka, aby mu pomohl tajně se dostat do Terezína a zpět. V Terezíně se Kaufmannovi setkávají s Kleinem, který zde dělá kápa, nicméně ani to je nezachrání před deportací do lágru smrti. Toník bez ženina vědomí vstoupí za pomoci četníka do terezínského ghetta, ale Kaufmannovi, jimž chtěl pomoci, už zde nejsou. Hanka si uvědomuje,

že její původ je pro Toníka nebezpečný, a pokusí se o sebevraždu, které Toník v poslední chvíli zabrání. Následně je odvezen do pracovního tábora a Hanka musí nastoupit do Terezína. Kápo Klein, s nímž se zde setkává, jí nabízí jistá privilegia, ovšem ona je odmítá, naopak přijímá (dozvěděla se o smrti rodiny a Toníkově návštěvě Terezína) práci ošetřovatelky v improvizovaném tyfovém pavilonu. Zde ji zastihne i osvobození, a to ve chvíli, kdy se stará o umírajícího Kleina. Přestože se po válce Toník a Hanka setkávají, jejich rodiny se staly oběťmi války (Toníkův otec a bratr byli popraveni kvůli odbojové činnosti).

Romeo, Julie a tma (TV film)

Československo, 1958, 90 min

Režie: Eva Sadková

Scénář: Jan Otčenášek

Kamera: Eduard Landisch

Hudba: Jan Tausinger

Hrají: Luděk Munzar, Zdeňka Černá, Vladimír Hlavatý, Marie Brožová, František Vnouček, Valtr Taub, Jiří Němeček ad.

Romeo, Julie a tma

Československo, 1959, premiéra 15. 4. 1960, 94 min

Režie: Jiří Weiss

Předloha: Jan Otčenášek (kniha)

Scénář: Jan Otčenášek

Kamera: Václav Hanuš

Hudba: Jiří Srnka

Střih: Miroslav Hájek

Hrají: Ivan Mistrík, Dana Smutná, Jiřina Šejbalová, František Smolík, Blanka Bohdanová, Eva Mrázová, Karla Chadimová, Vladimír Ráž, Miloš Nedbal ad.

Květen roku 1942. Židovská rodina Wurmových odchází do transportu. Jejich soused, student Pavel Rumler, se s nimi jako jeden z mála loučí a slíbí, že se postará o opuštěné morče. V prázdném bytě se setká s židovskou dívkou Hankou, která se minula se svými příbuznými.

Sama se vyhnula transportu a u Wurmových hledá pomoc. Pavel dívku ukrývá v komůrce na půdě. Do bytu po Wurmových se nastěhovala slečna Kubiasová, milenka německého důstojníka. Pavel se nesvěří své ovdovělé matce ani dědečkovi a nosí tajně Hance jídlo. Ve vypjaté době po atentátu na Heydricha ohrožuje Pavlovo tajemství života celé rodiny i sousedů. Vztah mladých lidí přerůstá v lásku. Kubiasová, která Pavlovi nadbíhá, vytuší jeho tajemství a navštíví kvůli tomu jeho matku. Pavel chce Hanku zachránit a najde pomoc u železničáře Součka. Už je však pozdě. V Praze je vyhlášeno stanné právo a v nedalekém kostele se skrývají atentátníci. Po hysterické scéně, kterou ztropí Kubiasová, vyběhne Hanka na ulici. Zoufalý Pavel se ji marně snaží zadržet a za vraty už jen slyší dávku ze samopalů.

1960–1969

Přežil jsem svou smrt

Československo, 1960, premiéra 18. 11. 1960, 93 min

Režie: Vojtěch Jasný

Scénář: Milan Jariš

Kamera: Jaroslav Kučera

Hudba: Svatopluk Havelka

Střih: Jan Chaloupek

Hrají: František Peterka, Jiří Sovák, Václav Lohniský, Martin Šapák, Paul Berndt, Hans-Joachim Hegewald, Fred Delmare, Fred Düren, Wojciech Siemion ad.

Ve skupině nových vězňů, kteří přijeli do koncentračního tábora, je nápadný muž, urostlý mladý boxer Tonda Majer. Na dotaz nacistického důstojníka prohlásí, že je komunista a odsouzen byl pro ilegální činnost. Není to pravda, ve skutečnosti použil na ulici své boxerské schopnosti proti člověku, o němž netušil, že je příslušníkem gestapa. Jeho hrdý postoj mu zachrání život, protože dozorcům paradoxně imponuje. Spoluvězňům je Tonda nejprve podezřelý, nevědí, zda nejde o provokatéra, ale postupně poznají jeho nezákladnou povahu. Šokující nelidskost a sadismus nacistů, kteří nesmyslně mučí a vraždí vězně, přivede mladého boxera do řad ilegální táborové organizace. Nosí tajně chleba ruským

zajatcům, již umírají ve vedlejší táboře. Když je dopaden, raději se přizná ke krádeži chleba a je zařazen do trestného komanda. Vysilující práce ho přivede na hranici smrti, ale jeden ze spoluvězňů mu zachrání život. Při pašování kyseliny pro potřeby ilegální skupiny je znovu přistižen. Je zmučen do bezvědomí, ale spoluvězni ho ukryjí do vězeňské nemocnice. Jeho číslo dostane zemřelý vězeň a Tonda se pod cizím jménem dožije míru.

Sousto (studentský film)

Československo, 1960, 12 min

Režie: Jan Němec

Předloha: Arnošt Lustig (povídka)

Scénář: Jan Němec

Kamera: Jiří Šámal

Střih: Josef Dobřichovský

Hrají: Ivan Renč, Jan Bartůšek, Oldřich Bláha

Na sklonku druhé světové války stojí na nádraží vlak s vězni z koncentračního tábora. Tři zbědovaní muži přemýšlejí, jak se dostat k nedaleko stojícím vagonům s chlebem. Potřebují se před plánovaným útekem posílit. Vagony hlídá ozbrojený německý voják, který při obchůzce na krátkou dobu ztratí vlak s vězni z dohledu. Vězňové si rozpočítají čas nutný k získání chleba. Vylosovanému vězni se podaří uchopit jeden pecen, ale při návratu si ho voják všimne a srazí ho k zemi. Vězeň však chléb hodí pod vagon a jeho přátelům se podaří ho schovat. Zraněného muže pak opatrně přitáhnou k sobě. Nyní už se mohou společně pokusit o útěk.

Noční host

Československo, 1961, premiéra 29. 9. 1961, 90 min

Režie: Otakar Vávra

Předloha: Ludvík Aškenazy (kniha)

Scénář: Otakar Vávra, Ludvík Aškenazy

Kamera: Jaroslav Tuzar

Hudba: Jiří Srnka

Střih: Antonín Zelenka

Hrají: Jiří Vala, Martin Růžek, Rudolf Hrušínský, Jana Hlaváčová, Světlá Amortová, Vladimír Brabec, Jiří Štíbr, Marie Poslušná, Jaroslav Moučka ad.

Za deštivého večera vpadne do poklidné atmosféry malého hostince u benešovské silnice nečekaný host, německý obchodník Walter Huppert. Jeho mercedeska má poruchu, a proto shání automechanika. Pro jistotu si zajistí pokoj a nepozorovaně tam odvede svou společnici, mladičkou Češku Janu. Sám se pak vrátí do výčepu, s žoviální bodrostí nabízí přítomným víno a neustále hovoří. Hostinský Kalous poslouchá jeho promluvy se vzrůstající nervozitou. Huppert mu silně připomíná esesáka, který s ním brutálně zacházel v koncentračním táboře. Když pak podnapilý Huppert začne projevovat hlasitě své nacistické přesvědčení, Kalous se neovládne, vytáhne pistoli a na Hupperta vystřelí. Jana poplašená výstřelem sejde do výčepu a svěří se Kalousovi a starému Remundovi, že s Huppertem jela jen ze zvědavosti. Večerní autobus přiveze Kalousovu matku, potom se objeví Veřejná bezpečnost s Huppertem, který incident s Kalousem ihned oznámil. Staršina vyšetřující případ nemůže pochopit, proč Kalous vystřelil. Teprve když Huppert vybuchne neovladatelným vztekem, začne Kalousovu činu rozumět. Huppert odjede opraveným vozem, příslušníci Veřejné bezpečnosti odvedou Kalouse. V hostinci zůstane jen Kalousova matka a Jana, která během jednoho večera poznala zákruty života.

Transport z ráje

Československo, 1962, premiéra 15. 3. 1963, 92 min

Režie: Zbyněk Brynych

Předloha: Arnošt Lustig (kniha)

Scénář: Arnošt Lustig, Zbyněk Brynych

Kamera: Jan Čuřík

Střih: Miroslav Hájek

Hudba: Jiří Sternwald

Hrají: Zdeněk Štěpánek, Ilja Prachař, Ladislav Pešek, Jindřich Narenta, Vlastimil Brodský, Čestmír Řanda st., Jiří Vršála, Jaroslav Raušer ad.

Je podzim 1944. Do terezínského ghetta přijíždí na inspekci generál SS Knecht. Právě tam probíhá natáčení filmu *Vůdce daroval židům město*, jímž chtějí nacisté přesvědčit světovou veřejnost o spokojeném životě lidí židovského původu, kteří jsou do Terezína sváženi z celé Evropy. Vyhrává orchestr, děti si hrají a na domech jsou štíty různých neexistujících obchodů a kaváren. Generál chválí práci velitele tábora von Hollera, protože ví, že bude moci povolit návštěvu zástupcům Červeného kříže. Pak však objeví protifašistický plakát a nařídí okamžitý transport čtyř tisíc žen a mužů do vyhlazovacího tábora Birkenau. Obersturmführer SA Herz má najít pachatele. Předseda židovské „samosprávné“ Rady starších Löwenbach odmítne svůj formální podpis pod seznamy deportovaných, a proto je zavřen do kobky. Jeho zástupce Marmulstaub však nacistům vyhoví. Mladičká vězenkyně Líza poskytne v předvečer transportu své milostné objetí několika kamarádům, neboť všichni tuší, že jdou na smrt. Herz postřelí Fialu, jednoho z autorů plakátu, ale vězni se podaří ukrýt. Ráno proto musí nastoupit všech téměř šedesát tisíc vězňů, mezi kterými Herz Fialu objeví. Pak už odcházejí vězni k transportnímu vlaku, který je odveze z terezínského „ráje“ do pekla plynových komor.

Boxer a smrt

Československo, 1962, premiéra 12. 4. 1963, 102 min

Režie: Peter Solan

Předloha: Józef Hen (povídka)

Scénář: Tibor Vichta, Józef Hen

Kamera: Tibor Biath

Hudba: Wiliam Bukový

Střih: Bedřich Voděrka

Hrají: Štefan Kvietik, Valentina Thielová, Józef Kondrat, Gerhard Rachold, Manfred Krug, Edwin Marian, Jindřich Narenta, Ján Kováčik, Ľudovít Ozábal ad.

Děj film se odehrává v koncentračním táboře. Německý velitel tábora Walter Kraft, v civilním životě profesionální boxer, si mezi vězni vybere bývalého amatérského boxera Komínka, kterého hodlá používat jako svého sparring partnera v tréninku, aby mohl po skončení války

pokračovat ve své boxerské profesi. Komínek nemusí pracovat s ostatními vězni a dostává i víc jídla. Někteří vězni mu tyto výhody závidí. Komínek nachází oporu v Poláku Venzlakovi, který ho občas trénuje a poskytuje mu rady. Tou nejcennější je, aby Kraftovi jen uhýbal a nesnažil se jej porazit. Kraft proto jejich boxerské souboje sebevědomě vyhrává a jeho postava se zpočátku zdá být sympatická, čestná, ctící pravidla fair play. Avšak jeho přízeň ke Komínkovi rázem zmizí, když ho v ringu cíleně porazí jako pomstu za umučeného přítele. Rozhodčí Komínka vyhlásí za vítěze. Kraft jej obviní z nečestného boje za údery pod pás, které ovšem nikdo ze zúčastněných nezaregistroval. Rozzlobený Kraft se rozhodne za domnělé nesportovní chování Komínka odsoudit k smrti, ale po manželčině domluvě mu daruje život a svobodu. Komínek se však nakonec sám rozhodne pro návrat do tábora smrti, když zjistí, že cenou za jeho propuštění má být poprava čtyřiceti spoluvězňů.

Démanty noci

Československo, 1964, premiéra 25. 9. 1964, 67 min

Režie: Jan Němec

Předloha: Arnošt Lustig (povídka)

Scénář: Jan Němec, Arnošt Lustig

Kamera: Jaroslav Kučera, Miroslav Ondříček

Střih: Miroslav Hájek

Hrají: Ladislav Janský, Antonín Kumbera, Ilse Bischofová, Ivan Asič, August Bischof, Josef Koblížek, Josef Koggel, Josef Kubát, Rudolf Lukášek ad.

Dva mladíci, První a Druhý, utíkají z blíže nespecifikovaného transportu směřujícího do vyhlazovacího koncentračního tábora. Cílem jejich cesty se stává Praha, která se však při bloudění v lese stává nedosažitelným snem, jenž se zhmotňuje pouze ve vzpomínkách a představách Druhého. K pocitu zimy, hladu, celkové fyzické i psychické vyčerpanosti a nemožnosti najít správnou cestu se následně přidruží i zhoršující se poranění Prvního způsobené vyhrzlým hřebíkem v botě (Druhý ještě v transportu vyměnil tyto boty s Prvním za jídlo). Jistou naději na získání jídla chlapci pocítí, když spatří sedláka, jemuž žena přinese na pole jídlo. Sledují ženu domů a Druhý od ní chce nějaké jídlo za

každou cenu získat. Přestože mimo jiné uvažuje o jejím zabití, které by zamezilo tomu, aby jejich přítomnost oznámila ve vesnici, nakonec to neudělá a společně s Druhým, jehož zranění mu již téměř znemožňuje chůzi, odchází. Z následujících událostí vyplývá, že žena je opravdu udala, a chlapi se tak po neúspěšném pokusu naskočit na auto, jež by je přiblížilo jejich cíli, stávají kořistí starých Němců z domobrany, kteří na ně uspořádali hon. Kvůli zranění Prvního jsou chlapi nakonec chyceni a za všeobecného veselí a oslav „úspěšného honu“ čekají na rozsudek starosty. Dle starosty má pro chlapce přijet hlídka, která je odveze k soudu, venku však na chlapce čekají lovci s namířenými zbraněmi, kteří je vybízejí, aby šli. Přestože zazní povel k výstřelu, samotný výstřel se neozve a je nahrazen jen smíchem starců, který doprovází mladíky odcházející lesem...

... a pátý jezdec je Strach

Československo, 1964, premiéra 12. 2. 1965, 97 min

Režie: Zbyněk Brynych

Předloha: Hana Bělohradská (kniha)

Scénář: Hana Bělohradská, Zbyněk Brynych

Kamera: Jan Kališ

Hudba: Jiří Sternwald

Střih: Miroslav Hájek

Hrají: Miroslav Macháček, Olga Scheinpflugová, Jiří Adamíra, Zdenka Procházková, Josef Vinklář, Ilja Prachař, Jana Prachařová, Jiří Vršála ad.

Rok 1941, v Praze jsou němečtí okupanti. Židovský lékař docent Armin Braun nesmí vykonávat svoji praxi a pracuje jako skladník v synagoze, kde jsou ukládány věci zabavené v židovských bytech. Na noc se Braun vracívá do nuzného bytu v podkroví činžovního domu. Sousedé se mu ze strachu vyhýbají. Jednoho večera však Brauna požádá o pomoc soused Šidlák, u kterého se ukryl těžce raněný známý – odbojový pracovník Pánek. Braun nejdříve odmítne postřeleného muže ošetřit, ale pak ho v primitivních podmínkách operuje a kulku z těla vyjme. Pacient potřebuje morfium, a Braun jde proto za bývalým kolegou Wienerem do baru, kde je otřesen tím, jak se někteří lidé snaží v okamžiku smrtelného ohrožení si ještě užít života. V psychiatrické

léčebně nakonec Braun lék získá. Jeho trápením však není konec. Na vrata domu buší příslušníci gestapa. Braun odnese Pánka do svého bytu. Sousedé, mezi kterými je donašeč Fanta, tuší přítomnost hledané osoby, ale gestapo nikoho nenajde. Šidlákovi se druhý den podaří dostat odbojáře do bezpečí. Fanta však Brauna udal, a tak se gestapo vrací. Zoufalý lékař se přiznává, že ošetřil neznámého muže, a pak rozkousne ampuli s jedem. Sousedy gestapo donutí projít pro výstrahu kolem mrtvého těla statečného lékaře.

Námestie svätej Alžbety

Československo, 1965, 85 min

Režie: Vladimír Bahna

Předloha: Rudolf Jašík (kniha)

Scénář: Štefan Sokol

Kamera: František Lukeš

Hudba: Jozef Malovec

Střih: Bedřich Voděrka

Hrají: Emília Vášáryová, Bronislav Križan, Ctibor Filčík, Martin Gregor, Viera Strníšková, Eva Poláková, Ol'ga Sýkorová, Július Vašek ad.

Film se odehrává na malém slovenském městě v období Slovenského štátu a zachycuje lásku křesťanského chlapce Igora k židovskému děvčeti Evě. Igor pracuje jako pomocník u antisemitského holiče Florika, který se přidá ke gardistům. Antisemitismus ve městě vzrůstá, na židovskou komunitu je vyvíjen postupný nátlak. Zoufalý Igor usiluje o to, aby byla Eva pokřtěna, ale farář požaduje za tento úkon deset tisíc korun. Peníze mu dá nakonec starý žid, spolumajitel firmy Evina otce, který prodá koně. Konec od něj paradoxně koupí Evin otec, který původně tvrdil, že na její „vykoupení“ nemá peníze. Farář se ze křtu snaží vymluvit, ale nakonec Evu, která se stane obětí antisemitského útoku, pokřtí. Bohatý žid Holder, který má mladou křesťanskou manželku, Frolika požádá, aby jeho rodinu převedl za peníze přes hlídky na hranice. Gardisté násilím pošlou Evu do transportu, nedbaje, že je pokřtěna, její křestní list vítr odnese bůhví kam. V důsledku toho Evini rodiče spáchají sebevraždu. Přestože se Igor ještě pokusí Evu zachránit z transportu, na útěku ji

gardisté zastřelí. Igor náhodou zjistí, že Frolik zavraždil Holdera i jeho ženu, aby je okradl, a v rozčilení Frolika zabije.

Obchod na korze

Československo, 1964–1965, premiéra 8. 10. 1965, 121 min

Režie: Ján Kadár, Elmar Klos

Předloha: Ladislav Grosman (kniha)

Scénář: Ladislav Grosman, Ján Kadár, Elmar Klos

Kamera: Vladimír Novotný

Hudba: Zdeněk Liška

Střih: Jaromír Janáček

Hrají: Ida Kamińska, Jozef Kroner, František Zvarík, Hana Slivková, Martin Hollý st., Elena Zvaríková-Pappová, Martin Gregor, Mikuláš Ladižinský ad.

Je rok 1942. Fašistická vláda Slovenského štátu přejímá norimberské zákony a předává židovské podniky do rukou prověřených slovenských občanů. Slušný a pracovitý truhlář Tono Brtko žije v malém městě a drží se stranou nových mocipánů. Jeho chamtivá manželka Evelyn a požádá o protekci švagra Markuse, příslušníka Hlinkových gard. Tono je nedobrovolně jmenován takzvaným arizátorem galanterního krámků vdovy Lautmannové na hlavní třídě. Svátečně oblečen je odeslán ženou k převzetí majetku. Staříčká a nahluchlá paní Lautmannová svět už moc nevnímá a nechápe, co jí rozpačitý Tono chce. Brtkův známý Imro Kuchár, vážený příslušník židovské obce, stařence, o kterou se stará po smrti jejího muže, doporučí Tona jako pomocníka. Imro ví, že v krámě není téměř žádné zboží, a proto Tonovi vyplácí malou částku z fondu obce. Evelyn je spokojená, peníze považuje za tržbu. Brtko se s Lautmannovou spřátelí a v bytě za obchodem renovuje její letitý nábytek. Zakrátko začnou dostávat židovští obyvatelé předvolání do transportu. Jen na vdovu úřady zapomněly. Jednoho dne je korzo plný lidí přichystaných k nucenému odjezdu. Zoufalý Brtko ochromen strachem se snaží zabránit staré paní, aby vyšla na korzo hemžící se vojáky, a strčí ji prudce za dveře sklípku. Transport odjíždí. Brtko objeví tělo mrtvé Lautmannové, která se zabila pádem ze schodů, a sám se oběsí.

Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou (TV film)

Československo, 1965, 67 min

Režie: Antonín Moskalyk

Předloha: Arnošt Lustig (kniha)

Scénář: Arnošt Lustig

Kamera: Jiří Kadaňka

Hudba: Luboš Fišer

Střih: Jan Chaloupek

Hrají: Jiří Adamíra, Lenka Fišerová, Martin Růžek, Čestmír Řanda st., Ilja Prachař, Vladimír Ráž, Felix le Breux, Vladimír Hlavatý, Miloš Nedbal, Otto Šimánek, Jiří Bruder, Antonín Molčík ad.

Televizní film líčí tragický osud skupiny bohatých židovských obchodníků, kteří se chtějí zachránit před německým nacismem penězi. Jejich vykoupení života a následnou deportaci do USA má na starost důstojník SS, Němec Bedřich Brenske, jehož úkolem je vymámit od židů peníze, které mají uložené na švýcarských kontech. Mluvčím židovské skupiny se stane obchodník Herman Cohen, jenž se slituje nad mladou, krásnou polskou židovkou Kateřinou Horovitzovou, která je spolu se svou rodinou transportována do koncentračního tábora. Cohen za život Kateřiny Brenskemu připlatí sto tisíc franků. Brenske skupině oznámí, že bude vyměněna za zajaté německé důstojníky. Všichni nastupují do vlaku do Hamburku, kde na ně má čekat loď. Cestou z nich Brenske pod nejrůznějšími záminkami vyloudí mnoho peněz. Někteří začínají tušit, že se svobody nedočkají, že jsou oběťmi podvodu. Kateřina nemá americký cestovní pas, ale získá ho tím, že se provdá za Cohena. Oddáni jsou v koncentračním táboře polským židovským rabínem Dajemem z Lodže. Židé však museli za všechno zaplatit. Brenske postupně z židovské komunity vymámí všechny jejich peníze. Po návratu do tábora se kvůli údajné hygieně všichni židé musí svléknout a jít do sprch. Tam už téměř všichni vědí, že jsou ve skutečnosti v plynové komoře, že nastal jejich konec. Kateřině je perverzním německým velitelem přikázáno, aby se svlékla a nahá tančila před vojáky. Kateřina mu však hbitě sebere zbraň. Brenske přikáže celou skupinu i s Kateřinou zastřelit.

Dita Saxová

Československo, 1967, premiéra 23. 2. 1968, 103 min

Režie: Antonín Moskalyk

Předloha: Arnošt Lustig (kniha)

Scénář: Arnošt Lustig

Kamera: Jaroslav Kučera

Hudba: Luboš Fišer

Střih: Zdeněk Stehlík

Hrají: Krystyna Mikołajewska, Bohuš Záhorský, Karel Höger, Martin Růžek, Noemi Sixtová, Jaroslava Obermaierová, Yvonne Přenosilová, Dana Syslová ad.

Dita Saxová přežila jediná ze své rodiny koncentrační tábor. Je dva roky po válce a ona bydlí s podobně postiženými dívkami v Domově děvčat, který zřídila Židovská náboženská obec v Praze. Za Ditou přichází advokát, u kterého si její strýc, zubní technik, schoval před válkou zlaté fólie. Předá jí pouze polovinu, ostatní si ponechává jako honorář za prožité „nebezpečí“. Dita si za malý poklad koupí drahocenný náramek a zbylými plátky zlata obdaruje při oslavě svých osmnáctých narozenin kamarádky Lízu, Brittu a Toničku. Krásná Dita má tři nápadníky. Zoufale zamilovanému Ficimu nedává žádnou naději a s bohatým Herbertem nechce jet do San Salvadoru. Myslí si, že pravou lásku našla u Davida Egona a v penzionu za Prahou s ním přijde o panenství. Mladík je však povrchní floutek a přecitlivělé dívky se hluboce dotkne, když zjistí, že se s ní David chlubí jako s kořistí. Ditu opustí kamarádka. Líza se bez lásky vdá za bohatého advokáta, Britta odjede do Anglie a droboučká a nemocná Tonička umírá. Dita se dostane do Švýcarska, kde slaví na večírku emigrantů své devatenácté narozeniny. Synové hostitelů se jí dvorí. Citově deprimovaná Dita se však cítí být pouze krásným předmětem. Ráno úmyslně odchází do mrazivých hor, aby tam našla smrt.

Spalovač mrtvol

Československo, 1968, premiéra 14. 3. 1969, 97 min

Režie: Juraj Herz

Předloha: Ladislav Fuks (kniha)

Scénář: Ladislav Fuks, Juraj Herz

Kamera: Stanislav Milota

Hudba: Zdeněk Liška

Střih: Jaromír Janáček

Hrají: Rudolf Hrušínský, Vlasta Chramostová, Jana Stehnová-Čechová, Miloš Vognič, Ilja Prachař, Zora Božinová, Eduard Kohout, Jiří Lír ad.

Děj filmu se odehrává na pozadí počínající války. Rozpínající se moc nacismu opírajícího se o norimberské zákony má dopad na vývoj osobnosti spořádaného občana Karla Kopfrkingla – manžela a otce, milovníka umění a zvířat, vyznavače vlastní, primitivní podoby buddhismu a zejména zaměstnance krematoria, pro něhož je práce vším. Tento neškodný konformista po setkání s přítelem z první světové války Walterem Reinkem (nyní členem nacistické strany) postupně uvěří vlastní nadřazenosti a stává se dogmatickým vykonavatelem nacistické vůle. Své činy pak paradoxně zaštiťuje právě oním pokřiveným buddhismem, který v jeho očích ospravedlňuje jeho hrůzné činy korespondující s idejemi nacismu – ubohé zbloudilé duše se prostřednictvím vlastní smrti (a následujícího žehu jejich tělesné schránky) zbaví pozemského utrpení a dosáhnou věčné spásy. Takovými dušemi se pro Kopfrkingla stávají židé a odpůrci nacismu. Nejdříve se na Reinkeho popud zúčastní slavnosti pořádané židovskou obcí, aby židy usvědčil ze smyšlené protiněmecké činnosti. Poté odstraní na základě falešného udání a za pomoci gestapa své nadřízené a většinu zaměstnanců krematoria, a stává se tak jeho ředitelem. Vrcholem je oběšení jeho ženy Lakmé, která je polovičnou židovkou, a posléze stejně odůvodněné zabití syna Miliho. Právě tyto činy prohloubí rozpolcenost jeho mysli a bezprostředně po nich se mu zjevuje jeho druhé já v podobě tibetského mnicha, který ho informuje o smrti dalajlamy a o tom, že byl vybrán jako jeho nástupce a brzy bude odveden do Tibetu. Na základě prokázané loajality je Kopfrkingl nacisty zvolen jako tajný odborný šéf na spalování v koncentračních táborech, navíc jej myšlenka hromadné likvidace mrtvých v obrovských společných pecích naplňuje spasitelským nadšením. Poslední Kopfrkinglovou obětí má být dcera Zina, které se však podaří utéct. Za naplnění jejího osudu se však zaručuje gestapo, a Kopfrkingl tak může bez starostí pokračovat ve své snaze spasit celý svět.

Flirt se slečnou Stříbrnou

Československo, 1969, premiéra 19. 9. 1969, 76 min

Režie: Václav Gajer

Předloha: Josef Škvorecký (kniha)

Scénář: Zdeněk Mahler, Václav Gajer

Kamera: Jan Čuřík

Hudba: Luboš Fišer

Střih: Zdeněk Stehlík

Hrají: Marie Drahoukoupilová, Jan Kačer, Pavel Landovský, Ilja Prachař, Zdeněk Řehoř, Jiřina Jirásková, Jorga Kotrbová, Milena Zahrynowská ad.

Profesor tělocviku Vašek Žamberk by rád navázal bližší styky se slečnou Lenkou Stříbrnou. Pozve ji na dostihy a představí příteli Karlovi, redaktorovi ve velkém nakladatelství. Zkušený svůdce Karel se hned chopí příležitosti. Zdá se však, že dívka se víc zajímá o Karlova nadřízeného, šéfredaktora Procházku. Karel, který dokáže brilantně proplouvat veškerými úskalími problémů v komunistickém režimu, se však nevzdává a snaží se získat Lenku pro sebe tím spíš, že se do ní opravdu zamiloval. Procházka pořádá na Slapech podnikový večírek. Na něm se objeví i Lenka a opět se věnuje jen šéfovi. Ráno se účastníci večírku dozvědí, že se Procházka utopil. Všichni pokládají jeho smrt za nešťastnou náhodu, neboť muž celou noc nezřízeně pil. Jeden z redaktorů však tvrdí, že na loďce se šéfem viděl ženskou postavu. Teprve tehdy si Karel dá dohromady drobné události, které provázely setkání a schůzky s Lenkou, a dospěje k pravdě. Jeho nadřízený byl snoubencem Lenčiny sestry. Byla židovského původu, a proto byla určena do německého koncentračního tábora. Snoubenec ji mohl zachránit, kdyby se s ní oženil. Ale ten nepomohl a celá rodina Stříbrných šla do plynu. Přežila jen Lenka. Při noční vyjížďce na řece prozradila Procházkoví svou totožnost a pak už jen stačilo, aby také nepomohla.

1970–1979

Podezření

Československo, 1972, premiéra 28. 12. 1973, 105 min

Režie: Jiří Krejčík

Předloha: Pavel Dejl (kniha)

Kamera: Jan Kališ

Hudba: Zdeněk Liška

Střih: Miroslav Hájek

Hrají: Jarmila Košťová, Ladislav Chudík, Václav Voska, Miroslav Macháček, Radoslav Brzobohatý, Jiří Adamíra, Vladimír Šmeral, Jarmila Orlová ad.

Klára Bornová následuje se smíšenými pocity svého muže, který je v diplomatických službách, do nového působiště v Praze. Prožila v tomto městě šťastné dětství, za druhé světové války však byla celá rodina odvečena do koncentračního tábora u holandského Eindhovenu. Odtud se Klára vrátila sama. Klára se necítí dobře ve vile, z níž za nejasných okolností zmizel Bornův předchůdce Morton. Na velké recepci se žena seznámí s řadou diplomatů, mezi nimi také se záhadným Gillem. V noci se Kláře vrátí starý sen. Opět se vidí v Eindhovenu, v nacistických uniformách jsou však hosté z recepcce. O její sen i válečné zážitky jeví velký zájem Gill. Jednoho večera Born se zbraní a penězi odejde z domu. Od té doby ho už nikdo nespátří. Vyšetřování nevede k cíli. Ambasáda je zdrženlivá a československá Státní bezpečnost nemůže vyslýchat diplomaty. Teprve když se Klára stane soukromou osobou, může kapitán Chrástek zahájit pátrání. Brzy má úspěch. Zjistí, že Born i Morton byli zavražděni bývalými nacisty. Najde i motiv: oba muži pátrali po německém válečném zločinci, který patrně pobývá v Praze. Také Klára objeví pravdu. Na základě Mortonovy knihy, fotografií z recepcce a zprávy ze zahraničí poznala v Gillovi velitele holandského koncentračního tábora. Když se ji pokusí zlikvidovat, zastřelí ho.

... a pozdravuji vlaštovky

Československo, 1972, premiéra 26. 5. 1972, 87 min

Režie: Jaromil Jireš

Scénář: Jaromil Jireš

Kamera: Jan Čuřík

Hudba: Luboš Fišer

Střih: Josef Valušiak

Hrají: Magda Vášáryová, Viera Strnisková, Július Vašek, Václav Helšus, Dagmar Bláhová, Hana Pastejříková, Hana Maciuchová, Jana Andresíková ad.

Končí rok 1942 a mladá vězenkyně Maruška čeká v cele věznice v Breslau na svoji popravu. Devadesát devět dní života nechávali nacisté vězňům po jejich odsouzení na smrt. Mezitím jim přidělovali práci. Maruška maluje sádrovým vojákům tenkým štětcem oči, a má proto možnost si tajně zapisovat útržky vzpomínek, myšlenek i nadějí. Doufá, že se jí podaří tyto „škrabky“, jak jim říká, propašovat blízkým. V retrospektivách se vracejí dívčiny zážitky. Přísní, ale milující rodiče, mladší bratr a sestra. Její milý Julek, který ji přivedl k myšlence odboje proti nacistům, ale sám se pak zalekl a ničeho se neodvážil. Po maturitě začala Maruška pracovat v továrně ve Veverské Bítýšce. Pravidelné dojíždění vlakem jí umožnilo být spojkou odbojářů. Ilegální činnost však byla prozrazena a většina členů skupiny zatčena. Přes kruté výsledky Maruška nikoho neprozradila. Pak ji odsoudili na smrt. Dívka se odmítá vrátit k víře v Boha, o což ji prosí matka. Maruščin obhájce, ona sama i rodiče žádají o milost. Dívka začne doufat v záchranu, když uplyne obvyklá lhůta poprav. Otec jí stačí při návštěvě říci, že Rudá armáda zahájila protiofenzívu. Milost je zamítnuta a dva dny po svých dvaadvacátých narozeninách je Maruška Kudeříková popravena.

Milenci v roce jedna

Československo, 1973, premiéra 15. 3. 1974, 92 min

Režie: Jaroslav Balík

Scénář: Jaroslav Balík, Jan Otčenášek

Kamera: Jan Čuřík

Hudba: Karel Mareš

Střih: Jiřina Lukešová

Hrají: Marta Vančurová, Viktor Preiss, Libuše Švormová, Petr Svojtka, Jana Švandová, Ota Sklenčka, Bedřich Prokoš, Jiří Kodet, Jan Teplý st. ad.

Léto roku 1945. Parta mladých lidí si užívá plnými doušky začátek nového života. Pro ně je to rok jedna. Jednoho z nich, studenta

právnícké fakulty Pavla, víc než právo přitahuje filmové umění. Osmimilimetrovou kamerou natáčí všechno, co ho zaujme. Jednoho dne zachytí na filmový pás zajímavou dívčí tvář, která jako by skrývala tajemství. Pavel Helenu, jak se dívka jmenuje, navštíví. Seznámí se i s její starší energickou sestrou Olgou. Od ní se dozví, že dívky strávily okupaci v koncentračním táboře a nemohou na prožité hrůzy zapomenout. Olga také nekompromisně Pavla upozorní, že mezi nimi a Pavlovou partou existuje nepřekročitelný rozdíl daný různými válečnými zážitky. Pavel se přesto pokusí vrátit Heleně radost a naději. S jeho něžnou pomocí dívka postupně nachází zasuté city a touhu žít. Není však schopna milovat Pavla fyzicky, i když se jejich vztah rozvinul ve vzájemnou lásku. Zklamaný Pavel se od Olgy dozví příčinu – při přechodu fronty znásilnili Helenu tři němečtí vojáci. S tímto poznáním pomůže Pavel Heleně překonat i tento handicap. Helena čeká s Pavlem dítě. Skeptická Olga ji nutí k potratu a odjezdu do Austrálie. Plachá Helena se však poprvé vzepře sestřině autoritě, dítě si ponechá a dá přednost budoucnosti s Pavlem.

Kapři pro Wehrmacht (studentský film)

Československo, 1975, 22 min

Režie: Karel Smyczek

Předloha: Ota Pavel (kniha)

Kamera: Jiří Hošek

Hudba: Ilja Cmíral

Střih: Čestmír Cirkva, Vladimír Bezděk

Hrají: Josef Somr, Jana Smrčková, Tomáš Muchka, Jiří Smutný, Karel Hábl, Bohumil Koška, Lubomír Krystlík, Karel Fiala

V době německé okupace dostává četník Leo Popper zprávu o dalším zákazu pro židovské obyvatelstvo. Je mu zabaven rybník, který vlastní rodina už několik generací. Neznámé muže, kteří přijedou k jeho domku, považuje Popper za delegaci z židovské náboženské obce, které dluží příspěvky. Jsou to ale příslušníci gestapa a provedou v jeho domku bezohlednou domovní prohlídku. Pak ukradnou jeho rybářské pruty a jdou si zalovit do rybníka plného ryb. Blíží se Vánoce a četník přinese další zprávu. Tentokrát je to horší, Popper se musí dostavit k transportu do

koncentračního tábora. Poslední den před odjezdem uhodily mrazy a neohrožený Popper se vydá spolu s malým synkem Otou k rybníku vysekat v ledu díru, aby se kapři neudusili. Ryby se začnou houfovat u hladiny v otvoru a otec se synem je čeřenem všechny vyloví. Milovaná manželka i synek tak budou mít přece jenom něco, za co pořídí jídlo. Leo odchází zasněženou krajinou. Když němečtí vojáci pořádají slavnostní výlov Leo-va rybníka, je nakonec vylovena jediná malinká mřenka.

Smrt krásných srnců (studentský film)

Československo, 1975, 25 min

Režie: Vladimír Merta

Předloha: Ota Pavel (kniha)

Kamera: Jan Hlína

Hudba: Štěpán Rak, Jaroslav Ježek

Střih: Věra Smetanová

Hrají: Zdeněk Řehoř, Věra Kubánková, Josef Koza, Jiří Zahajský, Věra Tichánková, Jaromír Čechle, Jan Hluchý, Josef Konzal, Petr Mareš, Pavel Plesný, Václav Postránecký

Manželé Hermína a Leo jedou krajem poblíž řeky Berounky, aby pro sebe a tři syny našli vhodný letní byt. Ubytují se u rodiny převozníka Proška a užívají léta. Kluci si hrají na indiány, kopou si s míčem a učí se rybařit od tatínka i pana Proška, který má vlčáka Holana, jenž je schopen strhnout srnce. Všechno se změní, když je vyhlášen protektorát. Starší chlapci i tatínek musejí nosit žlutou hvězdu a blíží se termín, kdy odejdou do koncentračního tábora. Tatínek si u Proška vyprosí, aby mu půjčil psa Holana. Uloví s jeho pomocí srnce, jehož maso má před transportem posílit oba chlapce. Nejmladší synek zůstává s maminkou sám. Po konci války se rodina, která válku našťastí přežila, vrací do milovaného místa k přivozu na Berounce. Na volání přes řeku ale nikdo neodpovídá.

Zlatí úhoři

Československo, 1979, premiéra 8. 2. 2007, 84 min

Režie: Karel Kachyňa

Předloha: Ota Pavel (povídka)

Scénář: Karel Kachyňa

Kamera: Jan Čuřík

Hudba: Luboš Fišer

Střih: Jiří Brožek

Hrají: Vladimír Menšík, Slávka Hozová, Rudolf Hrušínský, Martin Mikuláš, Radoslav Brzobohatý, Eliška Balzerová, Tomáš Murdych, Michal Vejrostek ad.

Tatínek odváží svou rodinu (tři kluky a maminku) autem na prázdniny k převozníku panu Proškovi na Berounku. Otec vezme večer po dešti nejmladšího chlapce přezdívaného Prdelka k vodě. Je přesvědčen, že potáhnou zlatí úhoři. Pošle Prdelku s provazem do proudu rozvodněné řeky a pak ho jen na poslední chvíli vytáhne. Pan Prošek dá Prdelkovi prut a on chytí a zabije svou první rybu. Po započetí války se rodina přestěhuje z Prahy do venkovského domku po babičce. Jelikož tatínek a starší bratři mají být transportováni, chce být Prdelka užitečný a vydá se k Proškovi, kde uloví tři úhoře. Pan Janouch, který mu je vyudí, je ale přesolí, a smutný chlapec je tak s bráškou zakope. Ráno se s otcem rozloučí a přislíbí mu, že se jako jediný mužský v domě postará o maminku. Později si vezme ze skříňe tatínkův prut a pytláči u rybníku blízko zámečku, v němž jsou němečtí vojáci. Ulovené ryby pak prodává po okolí, ale jen do doby, než Němci udělají slavnostní výlov rybníka. Po tragédii v nedalekých Lidicích pošle maminka syna k Proškovi. Prdelka, který je platonicky zamilován do paní Rozvědčíkové, se stane svědkem marného útěku jejího muže před výslechem. Nacistický komisař nakonec odveze i paní Rozvědčíkovou. Prdelku před ním na poslední chvíli zachrání pan Prošek. Chlapec s ním jde večer na úhoře a nestačí strkat nachytané ryby do necek. Ráno vzpomíná na tatínkova slova o zlatých úhořích a pustí při vzpomínce na něj a bratry úlovek zpět do řeky.

1980–1989

Schůzka se stíny

Československo, 1982, premiéra 1. 9. 1983, 84 min

Režie: Jiří Svoboda

Scénář: Jiří Svoboda

Kamera: Vladimír Smutný

Hudba: Jozef Revallo

Střih: Josef Valušiak

Hrají: Radoslav Brzobohatý, Jana Brejchová, Radovan Lukavský, Ilja Racek, Vlastimil Fišar, Eva Jakoubková, Jan Kačer, Jana Synková, Jan Schmid ad.

Na archeologickém výzkumu starověkého pohřebiště pracuje strohý a uzavřený technik Michal Sláma. Nikomu neprozradí, že ho neodstranitelně traumatizoval pobyt v nacistickém koncentračním táboře. Prožité utrpení se mu vrací v bezesných nocích. Vedoucí výzkumu, profesor Horan, pozval na terénní pracoviště jako konzultanta anglického experta doktora Eretta. Doprovází ho o hodně mladší manželka Barbara. Mezi ní a Slámou existuje zvláštní napětí, které se následně vysvětluje, když se Sláma dozví, že Barbara byla stejně jako on vězněna v Dachau. Erettovi se rozhodnou odjet, ale zabrání jim v tom Barbařin záchvat bronchopneumonie. Horan Slámovi prozradí, že jí za války nacisté vyvraždili celou rodinu a ona sama se jako mladičká vězenkyně v Dachau musela podrobit zrudným lékařským pokusům. Erett, člen mise Červeného kříže, si zachráněnou dívku po válce vzal za ženu. Právě k takovým experimentům byl vybrán také Sláma. Němci prověřovali možnost přežít podchlazení, aby zjistili, jak je možné zachránit životy německým vojákům, kteří se ocitli v ledové mořské vodě po sestřelení letadla nebo po potopení lodi. Michala ochlazovali na teploty až minus 12 stupňů Celsia a po třiceti šesti hodinách ho musela zachránit pod hrozbou smrti svým tělesným teplem mladá vězenkyně. Vše napovídá tomu, že to tehdy byla právě Barbara. Erettovi odjíždějí.

Kukačka v temném lese

Polsko / Československo, 1984, premiéra 1. 5. 1985, 95 min

Režie: Antonín Moskalyk

Předloha: Eduard Pergner (kniha), Zdeněk Karel Slabý (kniha)

Scénář: Vladimír Körner

Kamera: Jiří Šámal

Hudba: Ivan Kurz

Střih: Josef Valušiak

Hrají: Miroslava Součková, Oleg Tabakov, Alicja Jachiewicz, Vilém Besser, Míla Myslíková, Jana Andresíková, Věra Vlčková, Karel Bělohradský ad.

V době německé okupace zastřelí nacisté třináctileté Emilce Fejfarové otce a zatknou matku. V ústavu pro výzkum árijské rasy v Lodži je plavovlasá modrooká Emilka vybrána do převýchovného kurzu jako vhodná pro osvojení. Podle fotografie si ji vybere velitel koncentračního tábora v Pobaltí Otto Kukuck. Brzy je zřejmé, že dítě chtěl především Kukuck, jeho manželka Frída, tvrdá luteránka upoutaná na invalidní vozík, k dívce sympatie nechová. Dívka tajně pošle do Čech dopis s dotazem na mamčin osud. Služebná Wanda, pro Emilku jediný blízký člověk v domě, zmizí do koncentračního tábora, neboť odpověď z Čech přišla na její jméno. Frída pohrozí Emilce stejným osudem. Dívka pak úmyslně neslyší při náletu v blízkosti domu Frídino volání, aby ji odvezla do krytu. Vyděšenou ženu postihne mozková mrtvice a následná ztráta řeči. Dívka běží za Kukuckem a utrpí šok, když vidí, jak laskavý „otec“ Kukuck střílí na vězně jako na terč. Válka končí, blíží se fronta. Kukuck se rozhodne ujet a změnit identitu. Frídu nechá v plné spíži, Emilku a cennosti vezme s sebou. Ve sběrném táboře se spojenecké komisi vydává za bývalého vězně. Emilka využije jeho nepřítomnosti a uteče. Harmonikář vykrade opuštěný batoh a na dně najde Kukuckovu fotografii v uniformě SS. Po jeho návratu od komise na něj čeká mlčenlivý dav s provazem. Když se sám neoběsí, lidé ho dostihnou a zabijí. Emilka se po osvobození setká s maminkou ležící v nemocnici.

... nebo být zabit

Československo, 1985, premiéra 1. 2. 1986, 81 min

Režie: Martin Hollý ml.

Scénář: Kamil Pixa

Kamera: František Uldrich

Hudba: Harry Macourek

Střih: Ivana Kačírková

Hrají: Milan Kňažko, Martin Zounar, Hana Pastejříková, Eliška Balzerová, Jiří Zahajský, Jan Vágner, Zdeněk Srstka, Antonín Brtoun, Vladimír Hrubý ad.

Na konci války a s přicházejícím osvobozením nechá nacistický důstojník zabít většinu vězňů koncentračního tábora, aby se zbavil svědků nacistických zločinů. Jen pár desítek vězňů je vybráno, aby hledali nevybuchlé bomby po spojeneckém náletu v blízkém městečku. Vězeň Ernest z Vídně, veterán španělské občanské války, a mladičký odbojář Kim z Prahy se připraví na útěk. Útěk nabídnou i ostatním, ale jeden z uprchlíků nechťeně spustí bezpečnostní signalizaci. Většina vězňů je postřílena, avšak Ernest a Kim uniknou. Připojí se k nim také služební vlčák Ariel, kterého si Kim jako krmič psů v táboře ochočil. Uprchlíci se zmocní pláště a čepic vojenské hlídky. Dvojice dojde k hájovně, kde je přátelsky pohostí německý manželský pár. Pak ale žena nečekaně zastřelí Ariela a fanatický hajný vede uprchlíky s namířenou zbraní do vsi. Kim jej tedy v nestřežené chvíli bez výčitek svědomí zabije. Hajnou mezitím znásilní a zavraždí němečtí vojáci. Podpálí dům a v okolí položí miny. Ernest zkusí zaminovanou louku přejít, ale postřelí ho sovětský voják. Pak se pod rozhrnutým pláštěm ukážou pruhované vězeňské šaty. Ostřelovač vyběhne uprchlíkovi na pomoc a sám zahyne při výbuchu. Kim kráčí s vyhaslými očima dál.

Zastihla mě noc

Československo, 1985, premiéra 1. 5. 1986, 130 min

Režie: Juraj Herz

Předloha: Jaromíra Kolářová (kniha)

Scénář: Jaromíra Kolářová, Juraj Herz

Kamera: Viktor Růžička

Hudba: Michael Kocáb

Střih: Jaromír Janáček

Hrají: Jana Dolanská, Jana Brejchová, Rudolf Hrušínský, Dagmar Havlová, Sylvia Turbová, Valérie Zawadská, Hana Brejchová, Zdenka Siefertová ad.

V koncentračním táboře Ravensbrück umírá v roce 1942 šestačtyřicetiletá novinářka Jožka Jabůrková. V mysli se jí vracejí útržky vzpomínek na dětství, mládí i zážitky v táboře. Bigotní hysterická matka se za své nemanželské mateřství mstila malé Jožce. U sousedů Grundilových Jožka pozná, že lidé, ač chudí, mohou žít se smíchem a pohodou. Přes

svůj původ a tvrdou matčinu výchovu tak Jožka vyrůstá v sebevědomou osobnost. Při hodině náboženství srazí ruku vlezlého učitele. Její spolužačka Helena takovou odvalu nemá a jde za ním do kabinetu. Až když dívka po potratu zemře, je katecheta ze školy odvolán. Po škole je Jožka vychovatelkou, kancelářskou sílou v železárnách a později ošetřovatelkou ve vojenském lazaretu. V Ostravě je na konci první světové války svědkyní hladových bouří a tvrdého zásahu vojáků. Pod vlivem manžela Jabůrka pracuje Jožka po válce v dělnické tělovýchově. Své síly věnuje především dětem, jelikož svoje vlastní nemá. Později jako komunistická poslankyně hájí zájmy nezaměstnaných. Dostane se do sporu se sudetoněmeckým protičeským politikem Dr. Pfitznerem. Když se Jožka podruhé vdá za Josefa Palečka, je konečně šťastná. Krátce po vzniku protektorátu ji zatknou gestapo a Pfitzner jí nabídne možnost záchrany za cenu kolaborace. Jožka však odmítne a je odvezena do tábora. V táboře tajně probíhají lékařské pokusy na vězeňkyních a oběti pokusů jsou pak usmrčeny injekcí. Když Jožka těžce onemocní a brání se injekci, je za trest zavřena do bunkru, kde nakonec zemře.

Přátelé (TV film)

Československo, 1986, 72 min

Režie: Jaroslav Dudek

Předloha: Hans Herlin (kniha)

Scénář: Jaroslav Dietl

Hudba: Jiří Václav

Střih: Jiří Šebelka

Hrají: Ladislav Mrkvička, Mahulena Bočanová, Jana Štěpánková, Josef Abrahám, Jana Šulcová, Radovan Lukavský, Jiřina Jirásková, Zdeněk Jeřábek, Robert Vrchota ad.

Příběh se odehrává v roce 1969 v Západním Německu. Fotograf Pikola je svou bývalou milenkou požádán, aby zhotovil fotografické portfolio k výročí západoněmecké stavební firmy, kterou vlastní její muž Fritz. Pikola nabídku přijímá, přestože v něm vyvolává řadu nepříjemných válečných vzpomínek. Julie, žena, kterou miloval, totiž zahynula v koncentračním táboře, v němž jako táborový lékař pracoval Fritzův švagr doktor Betcher. Ten byl proslulý svým nelidským chováním

vůči vězňům, za což byl posmrtně odsouzen během norimberských procesů. Z tohoto důvodu nechce být rodina s jeho jménem spojována. Fritz je navíc biologickým otcem Juliiny dcery, kterou Pikola brzy po narození odnesl za pomoci Julie z koncentračního tábora (za což Julie zaplatila životem) a vychoval ji z lásky k její matce jako vlastní. Nabídka práce se nakonec ukáže jako pouhá záminka. Fritz se Pikolovi svěruje, že jeho švagr žije a chce se opět vrátit do Německa. Rodina, která ho po celou dobu finančně zabezpečovala, se obává jeho odhalení, jež by ji zdiskreditovalo. Proto Fritz Pikolovi naznačí, že by doktora mohl zabít. Pikola pod vlivem vzpomínek nabídku přijímá a svěruje se se vším dceří (také Julii), současně mu však dochází zbytečnost a nelidskost tohoto činu a chce odmítnout. Julii, která se o svém původu a smrti matky dozvěděla až teď, to však natolik zasáhne, že chce Betchera zabít sama. U doktorova hotelového pokoje však na nervózní Julii čeká Pikola, aby ji od vraždy odvrátil.

Smrt krásných srnců

Československo, 1986, premiéra 1. 9. 1987, 91 min

Režie: Karel Kachyňa

Předloha: Ota Pavel (kniha)

Scénář: Karel Kachyňa, Dušan Hamšík

Kamera: Vladimír Smutný

Hudba: Luboš Fišer

Střih: Jiří Brožek

Hrají: Karel Heřmánek, Rudolf Hrušínský, Jiří Krampol, Lubor Tokoš, Marta Vančurová, Dana Vlková, Miroslav Walter, Ladislav Potměšil, Oldřich Vlach ad.

Leo Popper rád tráví čas se ženou a třemi synky u Berounky chytáním ryb a pozorováním přírody. Pětičlenná rodina však musí jíst, a tak Leo nastoupí jako obchodní cestující u firmy Elektrolux. Zpočátku se mu nedaří, ale jednoho dne zachrání před utopením továrníka Studeného. Ten z vděčnosti nejen koupí od Lea vysavač a ledničku, ale doporučí ho všem známým. Leo se záhy stane nejlepším prodávčem. S kamarádem Hejtmánkem, kterého přizval ke spolupráci, objíždějí republiku a se svými neotřelými nápady mají čím dál tím větší úspěch. Vydělávají

hodně peněz a Leo si splní sen: koupí rybník. Je však konec třicátých let a také konec samostatné republiky. S příchodem německých okupantů začnou platit rasové zákony a Leo jako žid musí opustit práci. Celá rodina je přinucena se přestěhovat z pražského bytu na venkov. Nakonec je mu zabaven i rybník. Leo se Němcům pomstí tím, že ze svého zabaveného rybníka vyloví se synem všechny ryby. Jednoho dne přinese listonoš dopis: dva starší synové musí nastoupit do transportu. Leo se bojí, že synové transport nepřežijí, protože jsou hubení a slabí. Rozhodne se, že pro ně musí sehnat maso. Vypraví se na oblíbené místo u Berounky a s pomocí vlčáka starého Proška zabije srnce. Přes nebezpečí hrozící od německých hlídek doveze maso domů a chlapce vykrmí.

1990–1999

Jen o rodinných záležitostech

Československo, 1990, premiéra 1. 4. 1991, 114 min

Režie: Jiří Svoboda

Předloha: Jaromíra Kolářová (kniha)

Scénář: Václav Šášek, Jiří Svoboda

Kamera: Vladimír Smutný

Hudba: Jiří Chlumecký, Jiří Veselý

Střih: Jiří Brožek

Hrají: Jaromír Hanzlík, Jiří Bartoška, Marta Vančurová, Magdalena Reifová, Milan Kňažko, Karel Roden, Rudolf Hrušínský, Ladislav Potměšil, Oldřich Vlach ad.

Padesátá léta 20. století. Právník Jan Stein-Kamenický je židovského původu a za druhé světové války sloužil v britské armádě, s níž se podílel na osvobození koncentračních táborů. Kamenický chtěl před okupací i s rodinou odjet do Londýna, ale podařilo se to jen jemu. První žena s oběma dětmi zahynula v koncentračním táboře. Teď má být zatčen kvůli obvinění ze špionáže a z protistátního spiknutí. Vyděšená druhá manželka Alena, někdejší oběť holokaustu, se rozhodne požádat o pomoc Janova přítele, tajemníka KV KSČ Mrázka. Ten se krátce předtím zúčastnil promítání nového náborového filmu a jako jediný z přítomných měl námitky, jelikož dokument slibuje dělníkům neexistující

výhody. Přestože jsou Mrázek i jeho žena oddaní komunisté a odmítají vidět nedostatky nového zřízení, je Mrázek nakonec rovněž zatčen. Kamenický se podle tvrzení vyšetřovatelů vrátil z Londýna jako špión. Mrázkovu napomáhání má dokázat odposlech rozhovoru s Alenou Kamenickou, která ho údajně přišla varovat. Mrázkovou vyhodí z práce a vystěhují. Kamenického nakonec zlomí dopis na rozloučenou od Aleny, která chce spáchat sebevraždu. Vyšetřovatelé už mu ale neřeknou, že si to rozmyslela, a muž tedy podepíše doznání. Sám se následně neúspěšně pokusí zabít sklem ze svých brýlí. Mrázek napíše manželce šifrou vzkaz, aby zašla za Loukotkou, jehož za okupace zachránili před gestapem. Estébák Loukotka mu však odmítne pomoci a sám je zanedlouho zatčen. Kamenický je odsouzen na doživotí a Mrázek až do konce odmítá uznat vinu, nicméně i přesto je odsouzen na třináct let.

Poslední motýl

Československo / Francie / Velká Británie, 1990, premiéra 1. 1. 1991,
109 min

Režie: Karel Kachyňa

Scénář: Ota Hofman, Karel Kachyňa

Kamera: Jiří Krejčík ml.

Hudba: Alex North, Milan Svoboda

Střih: Jiří Brožek, Suzanne Lang-Willarová

Hrají: Tom Courtenay, Brigitte Fosseyová, Freddie Jones, Milan Kňažko, Josef Kemr, Luděk Kopřiva, Pavel Bobek, Josef Laufer, Miloš Skalka, Rudolf Pellar ad.

V okupované Paříži vystupuje slavný mim Antoine Moreau. Jeho milénka, tanečnice Michéle, kterou podezřívá z nevěry, je ve skutečnosti členkou odboje. Této informace gestapo využije a zatkne i Moreaua. Důstojník SS mu nabídne svobodu, když se bude podílet na inscenaci představení, v němž budou vystupovat židovské děti žijící v ghettu. Velitel Gruber totiž v ghettu očekává návštěvu komise Mezinárodního Červeného kříže a chce jí mimo jiné předvést tamější bohatou kulturní činnost. Gruber přikáže, aby inscenoval pohádku bratří Grimmů O perníkové chaloupce. Děti, které Antoine vybere jako herce, mají být chráněny před transporty. Velmi talentovaná je mezi dětmi Stella,

kteřá je do mima platonicky zamilovaná a těžce nese jeho prohlubující se milostný vztah s dětskou vychovatelkou Věrou. Divoká Stella proto přestupuje různé zákazy a je za trest zařazena do dalšího transportu. Antoine ji však nakonec zachrání s poukazem na její talent, a tedy nezbytnou účast v představení. Před příjezdem delegace velitel Gruber zhlédne část představení, ale nevidí samotný závěr. Právě tam Antoine zařadil pro šokované hosty informaci o tom, jaká je skutečnost – pohádková ježibaba nahází houfy dětí do pece. Když chtějí členové delegace při závěrečné recepci mluvit s Antoinem, velitel Gruber jim tvrdí, že se už vrátil do Paříže. Ve skutečnosti je on, Věra i účinkující děti připraven k transportu do tábora smrti. U vlaku ještě Antoine všechny naposled pobaví parodií na hajlování. Lidé jedoucí na smrt si tak připomínají šťastné chvíle svých někdejších životů.

Král kolonád

Československo, 1990, premiéra 1. 5. 1991, 90 min

Režie: Zeno Dostál

Předloha: Zeno Dostál (kniha)

Scénář: Zeno Dostál

Kamera: Jiří Macák

Hudba: Luboš Fišer

Střih: Jan Svoboda

Hrají: Josef Novotný, Barbora Leichnerová, Ivana Chýlková, Marek Vašut, Vlastimil Brodský, Josef Langmiller, Svatava Hubeňáková, Zdeňka Sajfertová, Jana Šedová, Eliška Kuchařová, Ilona Jirotková ad.

Je květen 1945. U potoka leží ošuntělý opilý muž s houslovým pouzdem a v deliriu vzpomíná na zaslé časy. Na začátku války se ve Františkových Lázních jako primářiis lázeňského orchestru oženil s židovskou ošetřovatelkou Rózou, která čekala jeho dítě. Radost z budoucího otcovství mu však kazily protižidovské nápisy a útoky ordnerů stupňující se po mnichovské zradě. Primářiis nicméně věřil, že postačí, když se odstěhují do moravských Luhačovic. Kvůli původu své ženy je tam primářiis přeřazen k druhým houslím. Róza s malou Rézinkou raději odjedou k jejím rodičům. Muzikant začne pít a naváže milostný poměr se sekretářkou Valerií. Po návratu musí Róza začít nosit žlutou hvězdu.

Na doporučení gestapa se houslista od rodiny odstěhuje a znovu smí zaujmout přední místo v orchestru. Přestože mu Róza nabídne rozvod, on to nepřijme a ještě více pije. Róza se neúspěšně snaží zlomit si nohu, aby nemusela do transportu. Později zoufalý primárius vidí z jeviště Rózu s Rézinkou odcházet se skupinou židů do transportu. Nakonec dostane výpověď z orchestru a opilý prchá s houslemi do lesů. Později je nalezen mrtvý. Jeho matka ho však se zachráněnou malou Rézinkou hledají v Luhačovicích. Róza totiž v koncentračním táboře zemřela.

Marta a já (Martha et moi)

Francie / Německo / Rakousko / Itálie, 1990, premiéra 21. 8. 1991 (Francie), 106 min

Režie: Jiří Weiss

Scénář: Jiří Weiss

Kamera: Viktor Růžička

Hudba: Jiří Stivín

Střih: Gisela Haller

Hrají: Marianne Sägbrechtová, Michel Piccoli, Václav Chalupa, Božidara Turzonovová, Diana Mórová, Vladimír Brabec, Jana Altmannová, Ondřej Vetchý ad.

Příběh Emila Klugeho a jeho židovské rodiny začíná v Praze roku 1934, kdy ke zděšení celé rodiny přijíždí Emilův strýc, Arnošt Fuchs, povoláním lékař, který se oženil se svou bývalou služebnou Martou pocházející ze Sudet. Marta je obézní, nešikovná a nevhodně oblečená a doktorovy maloměstské sestry se tak cítí její přítomností uraženy. Jen Emil si Martu spontánně oblíbí a trpělivě ji doprovází po Praze do nejlepších módních obchodů, ke kadeřníkům a zubařům, a nakonec se mu ji podaří uvést do rodiny jako stále nesmělého, byť již poměrně reprezentativního nového člena. Nicméně Emilova matka a její sestry se nepřátelského přístupu k Martě nevzdávají. Stejně tak je kvůli Arnoštovu židovskému původu pobouřena Martina rodina. Přes všechna protivenství jsou však Marta a Arnošt spolu šťastní. Po mobilizaci v roce 1938 se pro ně situace náhle stává hroživou. Arnošt je nucen vzdát se lékařské praxe a začíná se bát o Martu, která se jako žena žida rovněž ocitá v ohrožení. Rozhodne se s Martou rozvést, aby ji ochránil. Marta jej ale

neopustí, naopak se mu zoufale snaží najít příležitost k emigraci do Spojených států. Emil se zachrání útekem do Anglie a do Prahy se vrací až po konci války a začne hledat Martu a Arnošta. Nakonec se od Martiny rodiny dozví, že byla na popud Arnošta před vypuknutím války a jeho deportací do koncentračního tábora unesena. Marta se s tím však nikdy nesmířila a mnoho dní a nocí chodila na most pozorovat vlaky, v nichž byli židé deportováni. Jednoho dne pak zmizela i ona.

Romeo, Julie a tma (TV film)

Česko, 1997, 75 min

Režie: Karel Smyczek

Scénář: Petr Zikmund

Kamera: Vladimír Holomek

Hudba: Zbyněk Matějů

Střih: Zdeněk Patočka

Hrají: Barbora Seidlová, Tomáš Masopust, Stanislav Zindulka, Oldřich Navrátil, Václav Postránecký, Jiří Strach, Oldřich Vlach, Emma Černá, Otmar Brancuzský, Adam Novák, Zdeněk Pecháček, Jitka Smutná ad.

Mladá židovka Ester úmyslně zmešká transport, který by ji odvezl do Terezína za její rodinou. Je zcela sama a neví, co dál. Spásu ji přinese mladík Pavel, který ji i za cenu obrovského rizika (děj se odehrává v době heydrichiády) ukryje v nepoužívaném skladu jejich rodinného krejčovského podniku. Chlapec a dívka se postupně sblíží natolik, že k sobě pocítí milostný cit, a sklad, v němž se měl Pavel připravovat na maturitu, se pro ně stane samostatným světem odtrženým od kruté válečné reality. Ta sem však nakonec i přes Pavlovu snahu Ester chránit pronikne. Ester náhodou přes stěnu vyslechne rozhovor mezi Pavlovým otcem a jeho spolupracovníkem a pochopí, že za přechovávání cizích nehlášených osob hrozí jistá smrt nejen jí, Pavlovi a jeho rodině, ale že v ohrožení jsou rovněž všichni obyvatelé domu. O Ester se dozví Pavlův otec a chce ji nechat odvézt na venkov, kde by byla v bezpečí, avšak o její přítomnosti ví i kolaborantský soused Rejsek, který chce v době, kdy v blízké ulici začnou probíhat domovní prohlídky, Ester odhalit. Přestože ji nenajde, Ester nakonec ze strachu o Pavla a v poblouznění smyslů uteče z domu a na ulici je zastřelena Němci.

Všichni moji blízcí

Česko / Slovensko / Polsko / Německo 1999, premiéra 21. 10. 1999, 91 min

Režie: Matej Mináč

Scénář: Jiří Hubač

Kamera: Dodo Šimončíč

Hudba: Janusz Stokłosa

Střih: Patrik Pašš, Alena Pätoprstá

Hrají: Josef Abrhám, Jiří Bartoška, Libuše Šafránková, Marián Labuda st., Agnieszka Wagnerová, Ondřej Vetchý, Tereza Brodská, Braňo Holíček, Jiří Lábus ad.

Snímek, jenž je ve svém rámci poctou a poděkováním Nicholasi G. Wintonovi (který před hrozbou nacismu zachránil 669 dětí, jejichž rodiče většinou válku nepřežili), zachycuje fiktivní osud rodiny desetiletého Davida Silbersteina, který má být jedním z židovských dětí, jež Winton zachránil. David je synem lékaře Jakuba Silbersteina, který má čtyři bratry, úspěšného houslového virtuosa Samuela, Lea, jenž je kantorem v synagoze, potrhleho vynálezce Marcela a Maxe, „cirkusáka“, který žil dříve v Americe. Před započítím války žije rodina spokojeným životem a dlouhou dobu si nechce připustit hrozbu, jež pro židovské obyvatelstvo představuje rozšiřující se nacismus. První represe se po okupaci Československa dotknou Jakuba (dostane výnos zakazující mu léčit pacienty na výdaje pojišťovny, což vede k odchodu poloviny jeho pacientů) a Samuela. Všechny Samuelovy koncerty jsou z rasových důvodů zrušeny a kvůli jeho původu a z něj vyplývajícího nebezpečí si jej pod tlakem svého otce odmítne vzít jeho snoubenka Alena. Samuelovi se skrze jeho agenta naskytne možnost emigrovat do Francie, je ovšem potřeba složit sto tisíc korun. Na dobročinném večeru se opětovně setkává s Nicholasem Wintonem, který jej seznámí se svou snahou odvézt židovské děti do Anglie. Společně se pokusí přesvědčit Davidovy rodiče, aby jej nechali odjet jedním z vlaků, avšak zatím neúspěšně. Peníze určené na cestu do Francie namísto Samuela použije jeho agent, a Samuel tak spáchá sebevraždu. Jakub nakonec Davida přihlásí k cestě do Anglie. Společně s Davidem má odjet i jeho nejlepší kamarádka Soša, nicméně kvůli administrativní chybě k tomu nakonec nedorazí. Vlak,

kterým David odjel, byl tím posledním, jelikož začala válka. Díky Wintonovi tak z rodiny Silbersteinů přežil alespoň David.

2000–2009

Musíme si pomáhat

Česko, 2000, premiéra 16. 3. 2000, 120 min

Režie: Jan Hřebejk

Scénář: Petr Jarchovský

Kamera: Jan Malíř

Hudba: Aleš Březina

Střih: Vladimír Barák

Hrají: Boleslav Polívka, Csongor Kassai, Jaroslav Dušek, Anna Šišková, Jiří Pecha, Martin Huba, Simona Stašová, Vladimír Marek, Jiří Kodet ad.

Osudy tří mužů, Josefa Čížka, Horsta Prohasky a Davida Wienera, se během okupace Československa proměňují. Zatímco český Němec Horst se dá do služeb okupační moci, Davidově židovské rodině je zabaven majetek a je určena k převozu do Terezína. Horst je jako vytrvalý nápadník Josefovy ženy Marie často u Čížků a zmíní se mu, že druhý den se mají do Davidovy vily nastěhovat noví obyvatelé – Horstův německý šéf Kepke. Josef se tam v noci navzdory nebezpečí vydá, aby odnesl ukryté cennosti původních majitelů. Uvnitř najde Davida, jemuž se podařilo utéct před transportem, a propašuje ho domů. Manželé mladíka ukryjí v tajné spíži za skříní. Josef si uvědomuje, že nejen jemu a manželce, nýbrž celé ulici hrozí nebezpečí, a přijme tedy jako jisté alibi Horstovu nabídku pracovat v úřadě a asistovat při exekucích. Když je Josef na vyšetření u lékaře, kde se dozví, že je neplodný, využije Horst situace a pokusí se intimně sblížit s Marií, jež se mu nakonec ubrání nepravdivým tvrzením, že je těhotná. Kepkeho, který je po mrtvici a kvůli dezerci syna se pro nacisty stává nepohodlný, chce Horst nastěhovat k Čížkům, což Marie odmítne s odůvodněním, že potřebují pokoj pro očekávané dítě. V zájmu všech tak Marie otěhotní s Davidem. Když se blíží konec války a Němci dělají důkladné domovní prohlídky v ulici, Horst díky svému postavení Čížkovi zachrání. Marie dostane během osvobozování porodní bolesti a Josef se vydá pro doktora. Ten je však s ostatními kolaboranty zajat armádou

a zavřen ve sklepě. Díky tomu, že Josef ukrýval Davida, je mu dovoleno vzít s sebou lékaře. Ve sklepě objeví mezi ostatními zadrženými zuboženého Horsta a tvrdí, že lékařem je on, čímž ho zachrání. Nakonec se Marii narodí syn.

Der Lebensborn – Pramen života

Česko, 2000, premiéra 3. 2. 2000, 107 min

Režie: Milan Cieslar

Scénář: Vladimír Körner, Milan Cieslar

Kamera: Marek Jícha

Hudba: Jan Černý

Střih: Miloslav Liška

Hrají: Monika Hilmerová, Michał Sieczkowski, Johanna Tesařová, Vilma Cibulková, Karel Dobrý, Bronisław Poloczek, Josef Somr, Božidara Turzonovová ad.

Sudety, 1939. Grétce před očima umírá matka (Češka) a otec (Němec) si záhy nachází novou životní družku. Grétka se tedy na radu učitele rozhodne odjet do sanatoria Isolde, aby se stala příští elitou, jelikož její rentgenový snímek ukáže, že splňuje všechny „árijské parametry“. V tu chvíli ještě netuší, že tím vstupuje do nacistického programu Lebensborn, který pod záminkou preventivního snímkování proti TBC hledá ideální představitele nordické rasy. Ještě před odjezdem jí neznámá Polka, kterou následně odvedou vojáci, svěří ve vlaku své dítě, jež Grétka nechá na opatrování starému hrobníkovi. V sanatoriu pak podstupuje pod vedením fanatické šéflékařky Waage výchovu v dokonalou Němku. Vše směřuje k tomu, aby s jedním z elitních mužů SS počala dítě, porodila ho a nedlouho poté ho odevzdala velké nacistické věci. Dítě však nakonec nepočne s důstojníkem SS Odillem, ale s polským židem Leem, synem původních majitelů sanatoria, který má druhý den nastoupit do transportu. Narodí se jí syn (paradoxně poloviční žid), který má být odvezen společně s ostatními „árijskými“ dětmi. Grétka si poznamená adresu, kde své dítě po válce najde. Poté se pokusí o útěk, ale je chycena a poslána do koncentračního tábora. Po osvobození se marně pokouší najít svého syna. Nakonec se vrací do rodného kraje, kde

nachází smíření se svým životem v péči o jiné židovské dítě, dívku, kterou jí dříve svěřila nešťastná Polka.

Krev zmizelého

Česko, 2005, premiéra 10. 3. 2005, 126 min

Režie: Milan Cieslar

Scénář: Vladimír Körner

Kamera: Jiří Macháně

Střih: Miloslav Liška, Milan Cieslar

Hrají: Vilma Cibulková, Martin Huba, Ester Geislerová, Igor Bareš, Václav Jiráček, Vladimír Dlouhý, Ondřej Vetchý, Jiří Lábus, Simona Stašová, Emma Černá ad.

Baltský šlechtic Arno se v roce 1939 účastní rusko-finské války, je zraněn a následně převezen do Sudet. Umírajícího Arna uzdraví Helga, která v německém lazaretu, jenž byl dříve soukromým sanatoriem židovského lékaře Blaua, pracuje jako pomocná síla. Mezi dvojicí vznikne milostný vztah, jenž však brzy skončí Arnovou sebevraždou, kterou se chtěl vyhnout boji na německé straně. V tu dobu je Helga již těhotná. Po válce má být Helga společně s ostatními Němci odsunuta, zatímco její dcera Dorli má zůstat v sanatoriu v Československu, a to na základě rozhodnutí Čevory, bývalého „politického vězně“ a nyní člena národních gard, který je současně Helžiným zhrzeným nápadníkem. Dorli objeví židovský doktor Blau, jenž se vrátil z koncentračního tábora a ví o Čevorovi jisté kompromitující informace. Díky tomu pak Dorli i Helgu, kterou miluje, zachrání. V roce 1956 je již dospívající Dorli společně s řeckým mladíkem Nikolasem zadržena pohraniční stráží, jejímž velitelem je Čevora, za pokus o přejití polských hranic. Helga jde k Čevorovi za dceru orodovat a dokonce mu přislíbí tělesné uspokojení, čehož nakonec není schopna a napadne ho. Přestože Dorli je propuštěna, Helgu zatknou, jelikož u ní Čevorovi muži najdou pistoli. V roce 1961 je studentka Dorli předvedena k výslechu a podepíše prohlášení o spolupráci s StB, aby se mohla setkat se svou matkou. Bezpečnost má stále zájem o její dědictví po otci, a tak je její nemocná matka, která však brzy poté umírá, propuštěna. Dorli a doktor Blau jedou po dohodě s StB do Rakouska za Arnovou matkou Uttou von Liewen kvůli dědictví. Ta si však

vnučku pouze prohlédne a přijme od ní rodinný prsten. Dorli, které se nepodaří získat dědictví, uteče Blauovi, jenž s ní chtěl odjet do zahraničí, a vstoupí do kláštera. Jako misionářka v Kongu pak odmítne nastoupit do vrtulníku, který má jeptišky zachránit před místními povstanci, a zůstává s nemocnými, o něž pečuje.

Obsluhoval jsem anglického krále

Česko, 2006, premiéra 19. 12. 2006, 120 min

Režie: Jiří Menzel

Předloha: Bohumil Hrabal (kniha)

Scénář: Jiří Menzel

Kamera: Jaromír Šofr

Střih: Jiří Brožek

Hrají: Ivan Barnev, Oldřich Kaiser, Julia Jentschová, Marián Labuda, Milan Lasica, Zuzana Fialová, Martin Huba, Josef Abrhám, Jiří Lábus ad.

Zestárlý Jan Dítě opouští vězení. Přichází do rozbité chalupy v pohraničí; byla to německá hospoda. Při úklidu vzpomíná na mládí, na dobu sexuálních a pracovních zkušeností, kdy byl pikolíkem v několika hotelech, zejména v honosném Hotelu Paříž, kde se vrchní Skřivánek mluvící několika jazyky pyšní tím, že obsluhoval anglického krále. Jan se od něj naučí mnohé taje řemesla a jeho kariéra nabere na obrátkách. Po Hitlerově projevu o právu na Sudety se Jan zastane sudeťáčky, která se soukmenovci provokovala Čechy. Později se s dívkou setká v kině, kde promítají týdeník o okleštění republiky. Pravověrná Němka se jmenuje Líza a je učitelkou tělocviku v Chebu. Jan Dítě si vzpomene na německé předky a Líza se mu oddá. Po okupaci se v restaurantu roztahují Němci. Gestapo odvede pana Skřivánka a Jan se podrobí potupnému vyšetření na plodnost. Po svatbě s Lízou se Dítě vrací do někdejšího působiště, hotelu Tichota, který dříve patřil židovskému majiteli. Z bývalého nóblu podniku je „stanice ušlechtilého chovu lidí“. Vybrané Němky tu mají plodit novou rasu s neméně vybranými vojáky. Jan tu dělá mezi nahými blondýnami číšníka a fanatická Líza dobrovolně odjede na frontu. Na nádraží se Jan s krajícem chleba marně honí za dobytčákem odvázejícím do koncentračního tábora pana Waldena, bývalého štamgasta židovské národnosti. Líza se z fronty vrátí s drahými poštovnými známkami,

kteřé patřily deportovaným židům, a později zahyne při bombardování. Jan Dítě, který celý život toužil po majetku, si za tyto známky po válce koupí hotel Tichota. Tapetuje bankovkami stěny a jeho splněný sen trvá pouhé tři roky, než je hotel znárodněn a Dítě uvězněn jako milionář, kterého ve vězení jiní, komunistickou mocí potrestaní milionáři nepřijmou mezi sebe. V závěru filmu starý Dítě vyhodí zbylé známky do vzduchu, řád, který mu byl udělen, navleče na kozu a natočí si pivo v opravené chalupě. Objeví se tu pan Walden, kterého majitel pohostí. Jan pro sebe konstatuje, že zde mají dobré pivo, kvůli kterému sem bude chodit.

Poslední vlak

Německo / Česko, 2006, premiéra 10. 10. 2007, 120 min

Režie: Joseph Vilsmaier, Dana Vávrová

Scénář: Stephen Glantz, Artur Brauner

Kamera: Joseph Vilsmaier, Helmfried Kober

Hudba: Christian Heyne

Střih: Uli Schön

Hrají: Gedeon Burkhard, Lale Yavas, Sibel Kekilli, Lena Beyerling, Juraj Kukura, Ludwig Blochberger, Stanislav Zindulka, Nina Divišková ad.

V dubnu 1943 má z Berlína odjet transport s posledními židy. Mezi deportovanými jsou i známý boxer Henry Neumann s manželkou Leou, dcerkou Ninou a s malým Davidem, dále kabaretiér Jakob Noschik se ženou, klavíristka Gabriela Hellmanová i mladí milenci Albert Rosen a Ruth Zilbermanová. Vlak se 688 lidmi odjíždí do Osvětimi. Ve vagoněch panují nelidské podmínky (nedostatek jídla, absence hygieny atd.), a Albert se tedy dohodne s Henrym, že je potřeba zorganizovat útěk. V kontrastu s cestou, kde mnoho lidí přichází zbytečně o život, hrdinové vzpomínají na nejšťastnější okamžiky svého života. Mužům se po nějaké době podaří přepilovat mříže u okénka vagonu. Oknem se protáhne mladý Izzi Perles, aby otevřel dveře vagonu, ale spadne. Pak se o totéž odvážně pokusí Ruth a podaří se jí to. Bratři Manny a Dory nechťejí čekat, až vlak zpomalí. Vyskočí z vagonu a jsou zastřeleni hlídkou na konci soupravy. Vězni tak musí čelit šetření ze strany německých vojáků a musí vymyslet nový způsob útěku. Díky náradí ukrytému mezi mrtvolami začnou muži dělat otvor v prknech podlahy. Otvor je

nakonec dostatečně velký, aby se jím protáhla Lea s Ninou. Jenže dívka odmítne vylézt. Vlak v noci zastaví na nádraží a po dohodě vyleze ven Ruth s Ninou. Naštěstí jim pomohou polští partyzáni, kteří zastřelí vojáka, jenž viděl jejich útek. Ještě před příjezdem do Osvětimi mnoho lidí ve vlaku umírá vyčerpáním či hladem nebo páchá sebevraždu. Další jsou pak při cestě zabiti vojáky anebo umírají ve spalovacích pecích. Jen Ruth a Nina jsou v bezpečí u partyzánů.

Sestra

Česko, 2008, premiéra 11. 12. 2008, 70 min

Režie: Vít Pancíř

Předloha: Jáchym Topol (kniha)

Scénář: Vít Pancíř

Kamera: Martin Čihák

Střih: Adam Brothánek

Hudba: Psí vojáci, Filip Topol

Hrají: Verica Nedeska, Jakub Zich, Perla Kotmelová, Ivana Stejskalová,

Přemysl Bureš, Jáchym Topol, Filip Topol ad.

Film na motivy románu Jáchyma Topola s hudbou Psích vojáků. Hlavní hrdina Potok pracuje v malém divadle jako výtvarník. Je mu kolem třiceti let a jeho život se neubírá v podstatě žádným směrem. Svoje okolí i sám sebe pozoruje s opovržením a často z reality uniká do světa svých snů a vzpomínek. Jeho bezcílný život se změní teprve v momentě, kdy potká Černou. Zamilovaná dvojice uniká z města. Nevyhnutelně však znovu naráží na lidskou vypočítavost, mělkost a nevkus. Potok se propadá do dřívější skepse, která vede až k totálnímu rozpadu jejich vztahu. Černá ho opouští a zoufalý Potok pomalu dochází ke smířlivějšímu postoji ke světu, kde už ale není místo pro velkou lásku a temnou romantiku. Oproti stejnojmenné literární předloze Jáchyma Topola, která se odehrává během tří let po roce 1989, film časové určení opomíjí. Soustředí se na vnitřní konflikty hrdiny, které jsou nadčasové. Z původního textu jsou využity jen básně a čtyři sny, které si navzájem vyprávějí Potokovi přátelé (Potokův sen o Osvětimi, Sen o Bohlerovi a bezprizorních dětech, Žralokův sen o Cikánech a Potokův Vlčí sen).

Nedodržení slib

Slovensko / Česko / USA, 2009, premiéra 3. 6. 2009, 129 min

Režie: Jiří Chlumský

Scénář: Jan Novák

Kamera: Ján Ďuriš

Hudba: Michal Novinski

Střih: Vasilis Skalenakis

Hrají: Samo Spišák, Ondřej Vetchý, Zuzana Porubjaková, Peter Oszlík, Dušan Kaprálik, Roman Luknár, Viera Topinková, Lukáš Latinák, Marián Slovák ad.

Jedná se o skutečný příběh židovského chlapce Martina Friedmanna-Petráška, na jehož pozadí se odvíjejí politicko-společenské změny ve válečném Slovensku. V době Martinovy bar micvy je vyhlášen Slovenský štát a u Friedmannových se koná poslední rodinná oslava. Otec prosí všechny členy rodiny, aby slíbili, že se tady za rok opět sejdou, avšak tento slib nakonec nikdo z nich nemůže kvůli společensko-politickým událostem dodržet. Martina krátce poté vyloučí z fotbalového klubu a všechny židovské obchody jsou „zarizované“. Když se rodině naskytne příležitost emigrovat do Palestiny, jejich otec nejistou budoucnost odmítne. Nicméně začnou transporty a Martinův bratr a sestra jsou do Polska odvezeni mezi prvními. Martin se vydá za svým spoluhráčem Fredem Mahlerem do „židovského tábora“ v Seredi, kde se stanou ozdobou táborového fotbalového mužstva, které poskytuje svým hráčům aspoň dočasné bezpečí. Nakonec se ale ocitá v pasti. Musí tvrdě pracovat a bojovat o život v brutálních zápasech proti strážcům. V roce 1942, těsně před transportem, se Martin dozví o Osvětimi. Snaží se uniknout, ale vysvobodí ho až velitel tábora, který je fotbalovým fanouškem. Martin se tak dostane do pracovní čety a odsud následně utíká domů. Rodný dům je však zapečetěný. Podvyživený Martin dostane dvojité zápal plic a odchází na léčení do sanatoria. Po vyléčení musí odejít a pracuje pod falešným jménem jako pomocný dělník v klášteře. V době Slovenského národního povstání se Martin přidá k antisemitským partyzánům. Poslední válečnou zimu žije v horách se skupinkou sovětských výsadkářů. Na konci vojny se vrací domů, ale v jeho rodném domě už čtyři roky žije jiná rodina. Dovolí mu prohledat půdu, kde najde staré rodinné fotky a žlutou hvězdu.

Protektor

Česko, 2009, premiéra 22. 9. 2009, 98 min

Režie: Marek Najbrt

Scénář: Benjamin Tuček, Robert Geisler, Marek Najbrt

Kamera: Miloslav Holman

Hudba: Midi Lidi, George Gershwin, Jaroslav Ježek

Střih: Pavel Hrdlička

Hrají: Jana Plodková, Marek Daniel, Richard Stanke, Jiří Ornest, Klára Melíšková, Tomáš Měcháček, Sandra Nováková, Martin Myšička, Simon Schwarz ad.

Okupace Československa v březnu 1939 obrátí naruby manželství rozhlasového reportéra Emila a jeho ženy Hany, filmové herečky, která stojí na počátku velké kariéry. Hana je nečekaně konfrontována se svým židovským původem a z výšin společenského postavení se propadá do zvláštního druhu samoty. Aby Emil svou ženu ochránil, dává se navzdory svému přesvědčení k dispozici německé propagandě, zatímco Hana hledá řešení v iluzivních převlecích a drobných únicích. Emilova hra s kolaborací a Hanin obklíčený způsob života však zoufalé manžele odcizují. Až ve chvíli atentátu na zastupujícího říšského protektora Heydricha Emil dojde k prozření, když ukradne bicykl, který shodou okolností vypadá stejně jako kolo jednoho z atentátníků. Hana si myslí, že je zapojen do odboje. O to víc je však Emil ponížen, když jí jeho milénka prozradí, že kolo ukradl z jejího domu. Emil však nakonec v přímém přenosu odmítne přecíst přísahu Německé říši a odejde z hlasatelný. Hana se mezitím vydá ke sběrnému místu. Poté, co ji nenalezne doma, se Emil postaví do cesty průvodu židů směřujícímu k nádraží, ale dva strážní ho surově srazí. Hana pak vidí, jak ho vojáci odvlékají.

2010–2019

Nickyho rodina

Slovensko / Česko / USA / Velká Británie / Izrael / Kambodža, 2011, premiéra 3. 2. 2011, 97 min

Režie: Matej Mináč

Scénář: Matej Mináč, Patrik Pašš

Kamera: Dodo Šimončíč, Ferdinand Mazurek, Antonín Daňhel

Hudba: Janusz Stokłosa

Střih: Patrik Pašš, Alena Spustová, Róbert Cuprík

Hrají: Nicholas Winton, Jana Kepková, Klára Issová, Emma Taragellová, Michal Slaný, Aneta Faitová, Samo Spišák, Dávid Mináč, Marek Dobeš ad.

Film je zčásti volnou dramatizací skutečných válečných událostí. Do roku 1988 skoro nikdo nevěděl, že Brit Nicholas Winton zachránil stovky životů. V tomto roce jeho žena Greta našla na půdě knihu výstřižků a fotek dětí a Nicholas jí celý příběh vyprávěl. Bankovní úředník Winton navštívil v zimě 1938 tábory utečenců ze Sudet. Dostal se k mapě Hitlerových dobytých plánů a pochopil, že Sudeťtý německému kancléři stačit nebudou. Čeští rodiče začali za Wintonem chodit s prosbami, zda může odvézt jejich děti do bezpečí. Mladý muž se rozhodl jim vyhovět. Poslal mnoho dopisů různým vládám a žádal je o povolení vstupu pro utečence, avšak prozatím neúspěšně. Začal alespoň sestavovat seznam dětí, na němž bylo posláze přes 2 000 jmen. Tím na sebe upoutal pozornost Němců, kteří na něj nasadili švédskou špiónku. Winton se s ní přes varování přátel scházel, díky čemuž nakonec žena převezla do své země dvacet pět dětí. Jedinou zemí, která nakonec byla ochotná přijmout utečence, byla Británie. Odjel tedy do Londýna a z domu organizoval byrokraticky náročný projekt, hledal náhradní rodiny a sháněl finance. Dal v britském tisku otisknout fotky a údaje o dětech, aby si potenciální noví rodiče mohli rychle vybrat. Již v době okupace tak do Británie odjížděly první vlaky. Dne 1. září 1939 měl odjet Wintonův největší transport, ale vypukla válka a vlak neodjel. Dramatizovaná část je komentována buď samotným Wintonem, nebo zpověďmi „Wintonových dětí“, celým filmem provází kanadský televizní žurnalista Joe Schlesinger pocházející z Bratislavy, který je rovněž jedním z nich. Pamětníci vyprávějí o počátcích okupace, o vyhnání z domovů a útisku židů, o osudu jejich rodičů, cestě do Británie i o jejich válečném a poválečném životě. Jejich slova provázejí dobové záběry.

Ve stínu

Česko / Slovensko / Polsko, 2012, premiéra 13. 9. 2012, 106 min

Režie: David Ondříček

Scénář: Marek Epstein, David Ondříček, Misha Votruba

Kamera: Adam Sikora

Hudba: Jan P. Muchow, Michal Novinski

Střih: Michal Lánský

Hrají: Ivan Trojan, Sebastian Koch, Soňa Norisová, Jiří Štěpnička, Marek Taclík, Filip Antonio, Norbert Lichý, David Švehlík, Martin Myšička ad.

Koprodukční snímek Davida Ondříčka *Ve stínu* je dobovou politickou detektivkou, natočenou jako film noir. Děj se odehrává v Československu v roce 1953 v období před měnovou reformou. Zkušený kapitán pražské kriminálky Hakl se při vyšetřování vloupačky do klenotnictví zaplete do operace Státní bezpečnosti, jejímž cílem je kompromitovat Židovskou obec a odsoudit její představitele jako sionistické kontrarevolucionáře. Odvolaný Hakl dál pátrá po pachatelích, kteří mají na svědomí i krvavé přepadení pošty. Ostře se staví proti východoněmeckému kriminalistovi Zenkemu, vyslanému do Prahy na výpomoc, zvláště když náhodou zjistí, že je to bývalý esesák. Nakonec pochopí, že za zločiny je odpovědný jeho nadřízený, plukovník Pánek. S pomocí Zenkeho však dokáže zabránit vynesení rozsudku. Zaplatí za to životem, ale jeho syn možná jednou pomůže zničit brutální režim...

Colette

Česko / Slovensko / Nizozemsko, 2013, premiéra 12. 9. 2013, 126 min

Režie: Milan Cieslar

Scénář: Arnošt Lustig, Milan Cieslar, Ladislava Chateau

Kamera: Marek Jícha

Hudba: Atli Örvarsson

Střih: Alena Spustová, Patrik Pašš (supervize)

Hrají: Clémence Thiolyová, Jiří Mádl, Eric Bouwer, Ondřej Vetchý, Petr Vaněk, Michal Dlouhý, Andy Hryc, Helena Dvořáková, Ivan Franěk, Pavel Rímský ad.

Padesátiletý spisovatel Vili se roku 1973 v New Yorku díky svému dospívajícímu synovi poznává se ženou, která mu připomíná jeho osudovou lásku, krásnou belgickou židovku Colette, s níž se seznámil před třiceti lety v koncentračním táboře v Osvětimi. Vili nebyl jediný, komu se Colette zalíbila. Neurvalý zájem o ni projevil i velitel přidruženého osvětimského tábora zvaného Kanada, bezohledný a cynický Weissacker. Colette podvědomě cítí, že je vystavena jeho zvůli, a že pokud chce přežít, musí se mu podvolit. Weissacker zařídí, aby Colette nebyla na rozdíl od ostatních vězenkyň sterilizována. Vili i Colette se tajně setkávají v nemocničním baráku a zamilují se do sebe. Vili začne plánovat jejich útěk v nákladáku vyvážejícím pravidelně z lágru dřevo, dívka se však obává, že nacistický milenec, který je stále surovější, ji dříve zabije. Protože Colette musí na mimořádnou noční směnu, nedostaví se včas k nákladáku. Vili kvůli ní přenechá své místo jinému. Řidič však uprchlíky nakonec zradí: shrábne od nich diamanty a zastřelí je. Těhotné Colette se podaří utéct do Sachsenhausenu, ale její vzkaz s adresou, kde bude po válce čekat, se k Vilimu nedostane. Vili se probíjí sněhem v pochodu smrti. Když se před kolonou objeví skupinka kozáků, Weissacker začne prchající vězně střílet. Ti se na něj vrhnou a ubijí ho. Po válce Vili marně pátrá po Colette. Doma v Praze dostane později zprávu, že dívka byla oficiálně prohlášena za mrtvou. Žena, která mu Colette připomínala, se ukáže být tou dívkou, již téměř třicet let pokládal za mrtvou. Dcera, kterou porodila, byla Weissackerova. Na svatbě jejich dětí se zestárlí Vili a Colette obejmou.

V tichu

Slovensko / Česko, 2014, premiéra 16. 10. 2014, 84 min

Režie: Zdeněk Jiráský

Scénář: Zdeněk Jiráský

Kamera: Michal Černý

Hudba: Martin Hasák

Střih: Hedvika Hansalová

Hrají: Judit Bárdos, Ján Gallovič, Jan Čtvrtník, Kristína Svarinská, Laco Hrušovský, Dana Košická, Ondřej Rychlý, Jan Komínek, Evženie Pfeifferová ad.

V polovině 30. let byla v Mnichově vydána publikace *Židovství a hudba* s připojeným soupisem židovských a neárijských hudebníků. Muzikanti a interpreti, jejichž jména byla v tomto seznamu otisknuta, měli být z rasových důvodů odstraněni z hudebního života. Film tak mapuje fragmenty osudu čtyř židovských hudebníků a umělců – klavíristky Edith Kraus, Karola Elberta, studenta Hudební a dramatické akademie v Bratislavě, Dr. Arthura Chitze, hudebního historika, klavíristy, dirigenta, hudebního ředitele činohry v Drážďanech, a Alice Flachové, žačky baletní školy. Život všech umělců je dříve nebo později poznamenán vlivem sílícího nacismu. Edith se musí nejprve vzdát svého milovaného psa, a nakonec ona sama a později i její manžel odjíždí v transportu. Přestože se v táboře tajně setkávají, Edith při pohledu na manžela pochopí, že on nepřežije. Ji samotnou zachrání záliba jedné starší důstojnice v hudbě. Čerstvě ženatý Karol zpočátku věří, že se jemu a ženě Elišce nic nestane, protože je „chrání“ jeho klavír. Nakonec je však on i Eliška deportován do koncentračního tábora, kde se jeho mysl upíná ke šťastnějším vzpomínkám a k víře, že se opět setká se svou ženou. Ta se však na rozdíl od Karola osvobození nedožije. Obdobně je tomu v případě Arthura Chitze a jeho ženy Gertrud, která je jeho múzou. Zatímco jejich dospělé děti včas emigrují, oni se rozhodli zůstat a skončí v internačním táboře, z něhož se po válce do rozbořené vily vrátí jen Gertrud. Rovněž Alice se stane obětí rasových zákonů a je s celou svou rodinou deportována do tábora, od jehož hrůz se odpoutává stejně jako ostatní postavy vzpomínkami na šťastnější minulost a představami spojenými s tancem. Přestože zde těžce onemocní, i ona přežije. Po válce je tak život všech přeživších narušen ztrátou jejich nejbližších, po nichž zbyly jen fotografie.

Poslední cyklista (TV film)

Česko, 2014, 2 × 83 min

Režie: Jiří Svoboda

Scénář: Tomáš Töpfer, Jiří Svoboda

Kamera: Ivo Popek

Hudba: Jiří Chlumecký

Střih: Jan Matlach

Hrají: Markéta Hrubešová, Marta Vančurová, Agi Gubiková, Petr Štěpán, Sabina Rojková, Vincent Navrátil, Luboš Veselý, Vilma Frantová, Petr Vaněk, Lenka Vlasáková, Hana Frejková, Václav Helšus ad.

Hlavní hrdinka Klárka byla jako nechtěné dítě hned po narození odložena do sirotčince. Manželé Orensteinovi, kteří po vlastním dítěti marně toužili, se shodou náhod setkali s dítětem v klášterním sirotčinci, a Klárka se tak ocitla v rodině dobře situovaného úspěšného advokáta, která ji zahrnula láskyplnou rodičovskou péčí. Orensteinovi nechali malou křesťanku zapsat do matriky jako svou dceru, jako židovku, aby ji co nejlépe zajistili do budoucna. Chtěli, aby byla šťastná a aby ji nikdy znovu nepotkal tragický osud odloženého dítěte. Netušili, co všechno se změní po nástupu fanatického vůdce k moci v sousedním Německu a jeho expanzi do dalších zemí Evropy. Orensteinovi začínají brzy pociťovat důsledky protizidovských opatření. Když pochopí zoufalost situace, uvažují, jak Klárku zachránit. Jako jedna z možností se jim jeví návrat k její biologické matce, křesťance. Orensteinovi však ještě před jeho uskutečněním společně odjíždějí do Terezína. Klárka je ráda, že je tu také její kamarád Herbert a život v táboře jim ulehčuje příprava dětské opery *Brundibár*. V Terezíně už všichni vědí, že je to jen přestupní stanice a že transporty do táborů smrti odjíždějí s neúprosnou pravidelností. Orensteinovi jsou zděšeni zjištěním, jaký osud Klárce nechtěně připravili. Při nečekané příležitosti dostat Klárku z tábora pryč jí ukážou její křestní list se jménem biologické matky a přemlouvají ji k útěku z Terezína. Klárka kategoricky odmítá jakoukoli jinou identitu. Na seznamu židů, kteří mají nastoupit do transportu právě v den premiéry, je i Klárka. Ona sama nic netuší a po premiéře se zlobí, že se na ni tatínek nepřišel podívat, netuší, že odjel s transportem do Osvětimi místo ní. Transport do Osvětimi ji ale stejně nemine a tam se vidí také naposledy s milovanou maminkou. Další transport z Osvětimi míří s Klárkou a kamarádem Herbertem do říše. Ve vlaku je však zastihne konec války. Přišli o všechno a o všechny blízké. Zůstala jim bolest a smutek, ale také život a naděje.

Tlumočník

Slovensko / Česko / Rakousko, 2018, premiéra 27. 2. 2018, 113 min
Režie: Martin Šulík

Scénář: Martin Šulík, Marek Leščák

Kamera: Martin Štrba

Hudba: Vladimír Godár

Střih: Olina Kaufmanová

Hrají: Peter Simonischek, Jiří Menzel, Zuzana Mauréry, Anita Szvrcsek, Anna Jakab Rakovská, Evelyn, Réka Derzsiová, Anikó Vargová ad.

Osmdesátiletému tlumočnickovi Alimu Ungárovi se dostane do ruky kniha bývalého důstojníka SS, ve které popisuje svoje působení na Slovensku. Ali si uvědomí, že v jedné části pravděpodobně zaznamenal popravu jeho rodičů. Vydá se za bývalým esesákem do Vídně. Místo vraha svých rodičů však najde jen jeho sedmdesátiletého syna. Georg je bývalý učitel, který má problémy s alkoholem a od minulosti svého otce se celý život distancoval. Tlumočnickova návštěva však vzbudí jeho zájem, a tak se před smrtí rozhodne zjistit, kdo byl vlastně jeho otec. Oba starci, asketa Ali a bonviván Georg, se vydají na společnou cestu a pokoušejí se najít svědky válečné tragédie. Společně poznávají krajinu, která chce zapomenout na svou minulost. Potkávají lidi různých generací, rozmanitých profesí, různorodých názorů: masérky v lázních, které minulost nezajímá, pozůstalé válečných obětí, kteří se na tragédii snaží zapomenout, ale i vnoučata válečných zločinců, která se snaží činy svých předků ospravedlnit. Postupně si skládají mozaikovitý obraz krajiny v srdci Evropy, která se dynamicky mění, ale někde v hloubce ukrývá nevyřešené konflikty, jež doba vyplavuje v nové podobě. Ali a Georg si uvědomují, že i přes absolutní odlišnosti – kulturní, sociální i psychické – je tragické události války poznamenaly stejně bolestně. Oba svým způsobem ztratili rodiče, oba se pokoušeli odpoutat od minulosti, oba si vytvořili falešný obraz sebe sama. V závěru pátrání zjišťují, že i okolnosti smrti Aliho rodičů byly ve skutečnosti trochu jiné. Na konci cesty si začínají navzájem tiše rozumět a respektovat jeden druhého. Každý z nich si vnitřně znovu definuje vlastní identitu.

Nabarvené ptáče

Česko / Slovensko / Ukrajina, 2019, premiéra 12. 9. 2019, 170 min

Režie: Václav Marhoul

Předloha: Jerzy Kosiński (kniha)

Scénář: Václav Marhoul

Kamera: Vladimír Smutný

Střih: Luděk Hudec

Hrají: Petr Kotlár, Udo Kier, Michaela Doležalová, Zdeněk Pecha, Lech Dyblik, Jitka Čadek Čvančarová, Stellan Skarsgård, Harvey Keitel ad.

Film se odvíjí v devíti kapitolách, v nichž se protagonista, asi desetiletý chlapec (jehož jméno se divák dozví až na samém konci filmu), setkává s různými lidmi a prožívá dramatické epizody. Na počátku se ocitá na venkově u tety, k níž ho před hrozícím nebezpečím poslali rodiče. Žena však zemře a on se musí vydat na cestu domů, aniž ví kam. Před vesničany, kteří ho považují za prokletého, se ho ujme místní vědma a léčitelka, pak se ocitne ve mlýně žárlivého násilnického mlynáře. Po útěku od něj se setkává s opičským ptáčníkem, po jehož sebevraždě se dostává přímo do koloběhu dějin. Jako židovského zajatce partyzánů ho chce dát nacistický velitel zastřelit, jenže dobrovolník Hans chlapce nechá uprchnout. Dítě se znovu ocitá u Němců, avšak ujme se ho kněz a svěří je bohabojnému Garbosovi. Jenže ze zdánlivě vlídného muže se vyklube zločinec, který svěcence znásilňuje a sadisticky trestá. Oběť se mu však v sebezáchraně nelítostně pomstí, protože zlo už v ní zapustilo kořeny. Po další pouti nalezne chlapec dočasný azyl v rybářské chatrči u smyslné dívky Labiny, jejíž touhy však vzhledem k věku nedokáže naplnit, a navíc zažije další ponížení. Zlobu si vybije na starém vesničanovi, kterého přepadne v lese a okrade ho. Je svědkem dalších válečných hrůz a stane se „vojáčkem“ v Rudé armádě. Vidí, jak důstojník Mitka odstřelovačskou puškou pomstí smrt několika vojáků, na níž se zjevně podíleli vesničané. Skončí v sirotčinci a bez váhání z pomsty zastřelí trhovce, který ho nespravedlivě nařkl. Konečně si ho vyzvedne otec. Dítě je však už bez citů. Když ho muž, který byl v koncentračním táboře, odváží domů autobusem, chlapec napíše na zamlžené okno své jméno „Joska“...

LITERATURA

- Adamec, Oldřich. „Vojtěch Jasný o svých filmech“. *Film a doba*. 1961, roč. 7, č. 11, s. 84–87.
- Adamec, Oldřich. „Na okraj filmu, ve kterém je smrt“. *Kino*. 15. 12. 1960, roč. 15, č. 26, s. 407.
- Adamec, Oldřich. „Režisér Jiří Weiss o svém novém filmu Romeo, Julie a tma“. *Film a doba*. 1960, roč. 6, č. 4, s. 272.
- Adamec, Oldřich. „Rozhovor se Zbyňkem Brynychem o filmu Já, spravedlnost“. *Záběr*. 10. 2. 1968, roč. 1, č. 3, s. 8.
- Adler, Hans Günther. *Terezín 1941–1945: tvář nuceného společenství. I., Dějiny*. Brno: Barrister & Principal, 2003.
- Adler, Hans Günther. *Svoboda a bezmoc*. Praha: Prostor, 1998.
- Adorno, Theodor Wiesengrund – Horkheimer, Max. *Dialektika osvícenství: filosofické fragmenty*. Praha: OIKOYMENH, 2009.
- Adorno, Theodor Wiesengrund. „Kulturkritik und Gesellschaft“. In: Týž. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1955.
- Améry, Jean. *Bez viny a bez trestu. Pokus o zvládnutí nezvládnutelného*. Praha: Mladá fronta, 1999.
- Anger, Jiří. „Falešný archivní efekt Daleké cesty“. *Filmový přehled*. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/falesny-archivni-efekt-daleke-cesty>.
- Ankersmit, Frank. „Šest téz o naratívnej filozofii histórie“. In: Kožiak, Rastislav – Šuch, Juraj – Zeleňák Eugen (eds.). *Kapitoly zo súčasnej filozofie dejín*. Bratislava: Chronos, 2009, s. 171–181.
- Ankersmit, Frank. *Narrative Logic. A Semantic Analysis of Historian's Language*. Hague: Martinus Nijhoff Publisher, 1983.

- Arbeit, Marcel – Christie, Ian. *Where Is History Today?* Olomouc: Palacký University Press, 2015.
- Arendtová, Hannah. *Eichmann v Jeruzalémě. Zpráva o banalitě zla*. Praha: Mladá fronta, 1995.
- Arendtová, Hannah. *Původ totalitarismu I–III*. Praha: OIKOYMENH, 1996.
- Aumont, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2005.
- Avisar, Ilan. *Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Banaji, François. *France, Film and the Holocaust: From génocide to Shoah*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Belpoliti, Marco (ed.). *Hovory s Primo Levim 1963–1987*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2003.
- Berenbaum, Michael. *The World Must Know: The History of the Holocaust as Told in the United States Holocaust Memorial Museum*. Boston: Little, Brown and Company, 1993.
- Barša, Pavel. *Paměť a genocida (Úvahy o politice holokaustu)*. Praha: Argo, 2011.
- Barta, Tony. „Film Nazis: The Great Escape“. In: Týž (ed.). *Screening the Past. Film and Representation of History*, Westport, Connecticut, London: Praeger, 1998, s. 127–148.
- Barthes, Roland. „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“. In: *Znak, struktura, vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 9–43.
- Barthes, Roland. „The Discourse of History“. In: Týž. *Rustle of Language*. New York: Hill and Wang, 1989, s. 127–140.
- Baudrillard, Jean. *Dokonalý zločin*. Praha: Periplum, 2001.
- Baudrillard, Jean. *O svádění*. Olomouc: Votobia, 1996.
- Bauer, Jehuda. *Úvahy o holokaustu*. Praha: Academia, 2009.
- Bauman, Zygmund. *Modernita a holocaust*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2003.
- Bazin, André. „Koncentračnické ghetto“. *Iluminace*. 2003, roč 15, č. 2, s. 107–110.

- Becker, Carl L. „What are Historical Facts?“. *The Western Political Quarterly*. 1955, roč. 9, č. 3, s. 327–340. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/442890>
- Bechtoldová, Alena. „Na téma: filmová reflexe. Rozhovor s režisérem Jiřím Svobodou“. *Film a doba*. 1983, roč. 29, č. 5, s. 248–253.
- Bechtoldová, Alena. „Schůzka se stíny“. *Film a doba*. 1983, roč. 29, č. 10, s. 588–589.
- Bechtoldová, Alena. „Schůzka se stíny“. *Kino*. 25. 1. 1983, roč. 38, č. 2, s. 6.
- Bednařík, Petr. „Jews in Czech Film and Television Production During Normalization“. In: Holý, Jiří (ed.). *The Representation of the Shoah in Literature and Film in Central Europe 1970 s and 1980 s*. Praha: Akropolis, 2012, s. 207–216.
- Bednařík, Petr. „Tematika holocaustu v československé filmové a televizní tvorbě v letech 1963–1967“. In: Petráš, Jiří – Svoboda, Libor (eds.). *Předjaří. Československo 1963–1967*. Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích, ÚSTR Praha, 2016, s. 78–89.
- Bělohradský, Václav. „Kritika banálního zla“. In: Týž. *Přirozený svět jako politický problém*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 28–38.
- Benjamin, Walter. „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“. In: Týž. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 39–40.
- Berenbaum, Michael. *A Mosaic of Victims: Non-Jews Persecuted and Murdered by the Nazis*. New York: New York University Press, 1990.
- Berger, Stefan – Feldner, Heiko – Passmore, Kevin (eds.). *Jak se píšou dějiny*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2016.
- Bergsteinová, Veronika. „S Jaromilem Jirešem o science fiction nebo o fantasknu?“. *Záběr*. 29. 7. 1977, roč. 10, č. 16, s. 7.
- Bernard, Jan. *Jan Němec: enfant terrible české nové vlny. Díl 1. 1954–1974*. Praha: Akademie múzických umění, 2014.
- Bernard, Jan. „Zrcadla Jiřího Svobody“. *Scéna*. 29. 7. 1983, roč. 8, č. 17, s. 5.
- Besançon, Alain. *Nemoc století. Komunismus, nacismus a holocaust*. Praha: Themis, 2000.
- Branko, Pavol. *Mikrodraturgia dokumentarizmu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1991.

Bettelheim, Bruno. „Osvobození se od myšlení Ghetta“. *Střední Evropa*. 1994, roč. 10, č. 4, s. 100–117.

Bláha, František. *Medicina na scestí*. Praha: Orbis, 1946.

Bloch, Marc. *Obrana historie, aneb historik a jeho řemeslo*. Praha: Svoboda, 1967.

Boček, Jaroslav. *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis, 1968.

Boček, Jaroslav. „Démanty noci“. *Kulturní tvorba*. 1. 10. 1964, roč. 2, č. 40, s. 12.

Boček, Jaroslav. „... a pátý jezdec je Strach“. *Kulturní tvorba*. 25. 2. 1965, roč. 3, č. 8, s. 12.

Boček, Jaroslav. „Tragédie mravní slabosti“. *Kulturní tvorba*. 2. 9. 1966, roč. 4, č. 35, s. 12.

Boček, Jaroslav. „Nová vlna z odstupu“. *Film a doba*. 1966, roč. 12, č. 12, s. 622–635.

Boček, Jaroslav. „Zralé dílo“. *Kulturní tvorba*. 14. 3. 1963, roč. 1, č. 11, s. 13.

Boček, Jaroslav. „Mezi záměrem, scénářem a režii“. *Kultura*. 1960, roč. 4, č. 48, s. 5.

Bor, Vladimír. „O práci Klose a Kadára (Na okraj uvedení ‚Obchodu na korze‘)“. *Práce*. 30. 9. 1965, roč. 21, č. 234, s. 5.

Borowski, Tadeusz. *Rozloučení s Marií*. Praha: Odeon, 1987.

Brdečka, Jiří. „Raději strach než STRACH“. *Divadlo*. 1965, roč. 16, č. 6, s. 68–69.

Browning, Christopher. *Obyčejní muži. 101. záložní prapor a konečné řešení v Polsku*. Praha: Argo, 2002.

Brownstein, Rich. *Holocaust Cinema Complete. A History and Analysis 400 Films, with a Teaching Guide*. North Carolina: McFarland and Company, 2021.

Brycht, Andrzej. „Výlet Auschwitz-Birkenau. Každému to, co vůbec nepotřebuje“. *Světová literatura*. 1967, roč. 12, č. 4, s. 3–40.

Brynych, Zbyněk. „Transport z ráje“. *Kino*. 1963, roč. 18, č. 5, s. 8–9.

- Bříza, Tomáš. „Boxerský zápas se smrtí (P. Solan, *Boxer a smrt*)“ [online]. 25fps. 25. 12. 2011 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/boxersky-zapas-se-smrti/>.
- Bubeníček, Petr. „Tematizace bestiality ve Fuksově Spalovači mrtvol“. In: *Sborník prací FF brněnské univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, 2002, s. 125–131.
- Bubeníčková, Růžena – Kubátová, Ludmila – Malá, Irena. *Tábory utrpení a smrti*. Praha: Svoboda, 1967.
- Bukiet, Melvin Jules. „Of Heroes and the Holocaust: My ‚Schindler‘ Problem“ [online]. *The Washington Post*. 1. 9. 1994 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1994/01/09/of-heroes-and-the-holocaust-my-schindler-problem/e49bf117-5a40-4432-a1a6-f770f1b153bb/>.
- Burton, Graeme – Jiráček, Jan. *Úvod do studia médií*. Brno: Barrister & Principal, 2001.
- Burzlauff, Werner. „Filmové dějiny jako hledání symbolů“. *Iluminace*. 1998, roč. 10, č. 4 (příloha), s. 5–15.
- Butterfield, Herbert. *History and Human Relations*. London: Collins, 1951.
- Bystrov, Vladimír. „Mluvil jsem s Alfrédem Radokem“. *Film a doba*. 1958, roč. 4, č. 7, s. 458.
- Camino, Mercedes. *Memories of Resistance and the Holocaust on Film*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Carr, Edward Hallet. *Co je historie?*. Praha: Svoboda, 1967.
- Cassirer, Ernst. *Esej o člověku*. Bratislava: Pravda, 1977.
- Caute, David. *Joseph Losey. A Revenge on Life*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Cieslar, Jiří. „Daleká cesta (Distant Journey)“. In: Hames, Peter. *The Cinema of Central Europe*. New York: Wallflower Press, 2004, s. 45–54.
- Cieslar, Jiří. „Daleká cesta Alfréda Radoka“. In: *Filmové zápisky 90–93*. Praha: Gryf, 1993, s. 83–94.

Cieslar, Jiří. „Daleká cesta Alfréda Radoka ve světle Hry o lásce a smrti (část druhá)“. In: *Filmové zápisky 90–93*. Praha: Gryf, 1993, s. 95–103.

Cieslar, Jiří. „Když si film o něco začne říkat. Rozhovor s Janem Němcem“. *Film a doba*. 2000, roč. 45, č. 2, s. 77–85.

Cieslar, Jiří. *Kočky na Atalantě*. Praha: NAMU, 2003.

Cieslar, Jiří. „Living with the Long Journey: Alfréd Radok's Daleká cesta“. In: Haggith, Toby – Newmann, Joanna (eds.). *Holocaust and the Moving Image. Representations in the Film and Television since 1933*. London, New York: Wallflower Press, 2005, s. 217–224.

Cieslar, Jiří. „Meditace nad jedním monologem“. *Illuminace*. 2001, roč. 13, č. 3, s. 35–49.

Cieslar, Jiří. „O Alfrédu Radokovi s jeho bratrem Emilem“. *Illuminace*. 1991, roč. 3, č. 2, s. 72–74.

Cieslar, Jiří. „Snové tělo Démantů noci“. *Film a doba*. 2000, roč. 45, č. 2, s. 77–79.

Cinger, František. *Arnošt Lustig zadním vchodem*. Praha: Mladá fronta, 2009.

Ciment, Michel. *Loseyho kniha*. Praha: Čs. filmový ústav, 1990.

Cohen, Boaz. „Jews, Jewish Studies and Holocaust Historiography“. In: Dreyfus, Jean-Marc – Langton, Daniel (eds.). *Writing the Holocaust*. London: Bloomsbury Academic, 2011, s. 100–115.

Cohen, Elie A. *Human Behavior in the Concentration Camp*. New York: W. W. Norton and Company, 1953.

Cole, Michael – Scribner, Sylvia. *Culture and Thought. A Psychological Introduction*. New York: John Wiley and Sons, 1974.

Cole, Tim. *Images of the Holocaust: The Myth of the „Shoa Business“*. London: Duckworth, 1999.

Collingwood, Robin George. *The Idea of History*. New York: Oxford University Press, 1961.

Colombat, André Pierre. *The Holocaust in French Film*. Metuchen: Scarecrow Press, 1993.

- Coyne, Ana Carden. „The Ethics of Representations in Holocaust Museum“. In: Dreyfus, Jean-Marc – Langton, Daniel (eds.). *Writing the Holocaust*. London: Bloomsbury Academic, 2011, s. 167–184.
- Cyroň, Milan. „... a pozdravuji vlaštoky (zlomky ideologie s pozoruhodnými perutěmi)“ [online]. *25fps*. 25. 12. 2011 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/a-pozdravuji-vlastovky2/>.
- Cyroň, Milan. „Příliš upovídáné ticho“ [online]. *25fps*. 30. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2014/prilis-upovidane-ticho/>.
- Custen, George F. „Making History“. In: Landy, Marcia (ed.). *Historical Film. History and Memory in Media*. London: The Athlone Press, 2001, s. 67–97.
- Čechurová, Jana – Randák, Jan. *Základní problémy studia moderních a soudobých dějin*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014.
- Černý, Dušan. „Natáčejí se Démanty noci. Rozhovor s režisérem Janem Němcem“. *Práce*. 12. 1. 1964, roč. 20, č. 11, s. 5.
- Československo a Norimberský proces. Praha: Ministerstvo informací, 1946.
- Činátl, Kamil et al. *Dějiny ve filmu. Film ve výuce dějepisu*. Praha: ÚSTR, 2014.
- Davis, Nathalie Zemon. *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- Dawidowicz, Lucy. *The War Against the Jews 1933–1945*. New York: Bantam, 1986.
- Des Pres, Terrence. *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*. New York: Oxford University Press, 1976.
- Doneson, Judith E. *Holocaust in American Film*. New York: Syracuse University Press, 2002.
- Doležel, Lubomír. „Fikční a historický narativ. Setkání s postmoderní výzvou“. In: Týž. *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst, 2008, s. 301–335.
- Doležel, Lubomír. *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha: Academia, 2008.

- Dreyfus, Jean-Marc – Langton, Daniel (eds.). *Writing the Holocaust*. London: Bloomsbury Academic, 2011.
- Duncan, Dalziel Hugh. *Communication and Social Order*. New York: Oxford University Press, 1970.
- Dvořák, Ivan. „Přežil jsem svou smrt“. *Film a doba*. 1961, roč. 7, č. 1, s. 58–60.
- Dvořák, Stanislav. „Nabarvené ptáče je jako výstava brutálních obrazů“ [online]. *Novinky.cz*. 12. 9. 2013 [cit. 26. 3 2022]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-recenze-nabarvene-ptace-je-jako-vystava-brutalnich-obrazu-40296251>.
- Eaglestone, Robert – Langford, Barry (eds.). *Teaching Holocaust Literature and Film*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Eaglestone, Robert. *Postmodernismus a popírání holocaustu*. Praha: Triton, 2005.
- „Elmar Klos a Ján Kadár hovoří s Julesem Cohenem o filmu Obchod na korze“. *Film a doba*. 2000, roč. 45, č. 4, s. 191–194.
- Elsaesser, Thomas. *Fassbinder's Germany. History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Fantlova-Ehrlich, Zdenka. „Terezín: the Town Hitler Gave to the Jews“. In: Haggith, Toby – Newman, Joanna (eds.). *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*. London: Wallflower Press, 2005, s. 102–103.
- Felman, Shoshana. „The Return of the Voice: Claude Lanzmann's Shoah“. In: Felman, Shoshana – Laub, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992, s. 204–283.
- Ferenčuhová, Mária. *Odložený čas. Filmové pramene, historiografia, dokumentárny film*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2009.
- Ferenčuhová, Mária. „Historici a film. Filmári a história. Hranice a prieniky dvoch disciplín“. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 1, s. 6–19.
- Fiala, Miloš. „Boxer a smrt. Rozhodně nejen o sportu v koncentráku“. *Kino*. 1963, roč. 18, č. 8, s. 13.
- Fiala, Miloš. „Setkání na Dunaji“. *Kino*. 19. 11. 1964, roč. 19, č. 23, s. 12.

Fiala, Miloš. „Obchod na korze“. *Kino*. 21. 10. 1965, roč. 20, č. 21, s. 5.

Fila, Kamil – Baťa, Blahoslav. „Brutalitu Nabarveného ptáče halí poetika. Marhoul se neměl tolik bát“ [online]. *Aktuálně.cz*. 13. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/zabijak-kamila-fily/nabarvene-ptace-je-okazale-krasne-umelecky-zazitek-mozna-z-n/r-44cc387ed56311e98776ac1f6b220ee8/.l>

Fila, Kamil. „S Nabarveným ptáčetem na Českých lvech vyhrál pustý akademismus“ [online]. *Aktuálně.cz*. 8. 3. 2020 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/cesky-lev-nabarvene-ptace-marhoul-komentar-fila/r-26807688612b11ea9d74ac1f6b220ee8/>.

„Film režisérů J. Kadára a E. Klose Obchod na korze v ohlasu amerického tisku“. *Filmové informace*. 23. 2. 1966, roč. 17, č. 8, s. 17–18.

„Filmové role Miroslava Macháčka“. *Filmové informace*. 18. 3. 1964, roč. 15, č. 12, s. 12–13.

„Film o terezínském ghettu“. *Filmové noviny*. 17. 9. 1948, roč. 2, č. 38, s. 3. (signatura ot.)

Finkelstein, Norman G. *Průmysl holocaustu. Úvahy o zneužívání židovského utrpení*. Praha: Dokořán, 2006.

Francel, Gustav. „Ve jménu života a lepší budoucnosti. K novému českému filmu režiséra Vojtěcha Jasného ‚Přežil jsem svou smrt‘“. *Lidová demokracie*. 20. 11. 1960, roč. 16, č. 281, s. 5. (signatura: an)

Francel, Gustav. „Otažník nad Ditou Saxovou“. *Kino*. 7. 3. 1968, roč. 23, č. 5, s. 7.

Frankl, Viktor E... *A přesto říci životu ano. Psycholog prožívá koncentrační tábor*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1996.

Friedländer, Saul (ed.). *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Friedländer, Saul. *Nazi Germans and the Jews: The Years of Persecution, 1933–1939*. New York: Harper Perrenial, 1998.

Friedländer, Saul. *Reflection of Nazism: An Essay on Kitsch and Death*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

- Friedman, Saul (ed.). *Holocaust Literature: A Collection of Critical, Historical, and Literary Writings*. Westport: Greenwood Press, 1993.
- Fritz Bauer Institut. *Cinematography of the Holocaust* [online]. Frankfurt am Main: Fritz Bauer Institut, c2000–2006 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://www.cine-holocaust.de/>
- Fromm, Erich. *Lidské srdce. Jeho nadání k dobru a zlu*. Praha: Mladá fronta, 1969.
- Frühau, Jiří. *Jaroslav Balík*. Praha: Československý filmový ústav, 1984.
- Fuka, František. „V tichu je profesionálně a zručně natočený film, ale... [online].“ *Kinobox*. 16. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/9603-recenze-v-tichu-je-profesionalne-a-zrucne-natoceny-film-ale>.
- Fuchs, Aleš. „Radokův filmový svět“. *Divadelní a filmové noviny*. 1965, roč. 9, č. 21–22, s. 11.
- Gane, Mike – Arnaudová, Monique – Lotringer, Sylvere. *Rozhovory s Baudrillardem*. Olomouc: Votobia, 1997.
- Geisler, Micheal E. „The Disposal of Memory. Fascism and the Holocaust on Western German Television“. In: Murray, Bruce A. – Wickham, Christopher J. *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1992, s. 220–260.
- Gelbin, Cathy S. „Cinematic Representations of the Holocaust“. In: Dreyfus, Jean-Marc – Langton, Daniel (eds.). *Writing the Holocaust*. London: Bloomsbury Academic, 2011, s. 26–40.
- Geuens, Jean-Pierre. „Pornography and the Holocaust: The Last Transgression“. *Film Criticism*. Podzim/zima 1995, roč. 20, č. 1/2, s. 114–130.
- Gilbert, Martin. *Atlas of the Holocaust*. New York: William Morrow & Co, 1993.
- Gilbert, Martin. *The Holocaust: A History of the Jews in Europe During Second World War*. New York: Holt Paperbacks, 1987.
- Gilman, Sander L. „‘Smart Jews’. From the Caine Mutiny to Schindler’s List and Beyond“. In: Barta, Tony (ed.). *Screening the Past. Film and Representation of History*. Westport, Connecticut, London: Praeger, 1998, s. 63–81.

- Ginsberg, Terri. *Holocaust Film. The Political Aesthetic and Ideology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Ginsparg, Sylvia Levine. *Never Again. Echoes of the Holocaust As Understood Through Film*. Bloomington: Xlibris Corporation, 2010.
- Glazar, Richard. „Systém a krátká historie nacistických táborů – koncentračních a vyhlazovacích“. In: Veber, Václav (ed). *Židé v novodobých dějinách*. Praha: Karolinum, 1997, s. 59–76.
- Goldhagen, Daniel Jonah. *Hitlerovi ochotní katani. Obyčejní Němci a holocaust*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1997.
- Gregor, Jan. „Colette je nevkusná love story z lágru“ [online]. *Aktuálně. cz*. 17. 9. 2013 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://zpravy.aktualne.cz/domaci/kultura/recenze-filmu-colette/r-b75af6861f5811e3ae99002590604f2e/>.
- Grossová, Lída. „Dita Saxová“. *Kulturní noviny*. 15. 3. 1968, roč. 1, č. 11, s. 6.
- Gulich, Jan (Boris Jachnin). *Rainer Werner Fassbinder*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987.
- Gruntová, Jitka. *Oskar Schindler: Legenda a fakta*. Praha: Naše vojsko, 2014.
- Gruntová, Jitka. „Žid nebo žid?“ [online]. *Gruntova.cz* [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: http://www.gruntova.cz/dejiny-a-soucasnost/zid-nebo-zid_.
- Gutman, Israel (ed.). *Encyclopedia of the Holocaust*. New York: Macmillan Pub. Co., 1990.
- Habřina, Raimund. *Vězeň za dráty. K. L. Mauthausen*. Praha: Jaroslav Zita, 1945.
- Haggith, Toby – Newman, Joanna (eds.). *Holocaust and the Moving Image. Representation in Film and Television since 1933*. London: Wallflower Press, 2005.
- Haltorf, Marek. *Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory*. New York: Berghahn Books, 2012.
- Hames, Peter. *Československá nová vlna*. Praha: KMa, 2008.
- Hartman, Geoffrey (ed.). *Holocaust Remembrance: The Shapes of the Past*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1994.

- Havlíček, Dušan. „Dílo, režisér a herec“. *Kulturní tvorba*. 21. 10. 1965, roč. 3, č. 42, s. 13.
- Hedvábný, Zdeněk. *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Divadelní ústav a Národní divadlo, 1994.
- Heim, Michael. *Metaphysics of Virtual Reality*. New York: Oxford University Press, 1993.
- Hejčová, Helena. „Balada o hořkém štěstí“. *Kino*. 12. 11. 1985, roč. 40, č. 23, s. 8.
- Herz, Juraj – Drbohlav, Jan. *Autopsie (pitva režiséra)*. Praha: Mladá fronta, 2015.
- Hiemer, Elisa Maria et al. (eds.). *Handbook of Polish, Czech, and Slovak Holocaust Fiction*. De Gruyter, 2021.
- Hilberg, Raul. *The Destruction of European Jews*. Chicago: Quadrangle Books, 1961.
- Hirsh, Joshua. *After Image. Film, Trauma and the Holocaust*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- Hofer, Hans. „The Film about Terezín: A Belated Reportage“. In: Ehrmann, František – Heitlinger, Otta – Ilits, Rudolf (eds.). *Terezín*. Prague: The Council of Jewish Communities in the Czech Lands, 1965, s. 180–184.
- Hofmanová, Libuše. „Lustigova a Moskalykova Dita Saxová. Velká humanistická myšlenka“. *Záběr*. 27. 1. 1968, roč. 1, č. 2, s. 3.
- Holý, Jiří. „Spalovač mrtvol (The Cremator) as a Novel and as a Film“. In: Týž (ed.). *The Representation of the Shoah in Literature, Theatre and Film in Central Europe: 1950s and 1960s*. Praha: Akropolis, 2012, s. 143–151.
- Holý, Jiří. „Ladislav Fuks: Spalovač mrtvol“. In: Týž (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.* Praha: Akropolis, 2016, s. 841–854.
- Holý, Jiří. „Šoa očima viníka“. In: Holý, Jiří et al. (eds.). *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Akropolis, 2011, s. 152–165.
- Holý, Karel. „Dita Saxová“. *Pravda*. 22. 2. 1968, roč. 49, č. 45, s. 4.
- Horský, Jan. *Dějepisectví mezi vědou a vyprávěním*. Praha: Argo, 2009.
- Horský, Jan. *Teorie a narace*. Praha: Argo, 2015.

- Horský, Jan. „Co si dnes počít s narativními kritikami dějepiscectví? Historicko-vědní kritika narativních teorií dějepisu versus postnarativistický non-reprezentacionalismus“. *Dějiny – teorie – kritika*. 2017, roč. 13, č. 2, s. 335–353. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.dejinyteoriekritika.cz/Modules/ViewDocument.aspx?Did=4643>.
- Hořejší, Jan. „Dita Saxová – s rozpaky i výhradami“. *Rudé právo*. 7. 3. 1968, roč. 48, č. 66, s. 5.
- Höss, Rudolf. *Wzpomnienia komendanta obozu oświęcimskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Prawnicze, 1956.
- Howe, Irving. „Writing and the Holocaust“. In: Týž. *Selected Writings 1950–1990*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1991.
- Hrbas, Jiří. „Jaroslav Balík – Lidské osudy a společnost II“. *Film a doba*. 1976, roč. 22, č. 3, s. 128–141.
- Hrivňáková, Olga. „... a pozdravuji vlaštovky“. *Kino*. 25. 11. 1971, roč. 26, č. 24, s. 8–9.
- Hruban, Antonín. *Mauthausen. Z pobytu a života v německém koncentračním táboře třetího stupně*. Prostějov: Vydavatelský spolek v Prostějově, 1945.
- Hubač, Jiří. *Nezralé maliny*. Praha: Panorama, 1985.
- Hudec, Zdeněk. „‘Asi jsem cynik’: Rozhovor s Jurajem Herzem o filmech a koncentračním táboře“. *Cinepur*. 2007, roč. 16, č. 50, s. 6–9.
- Hudec, Zdeněk. *Historické poznání holocaustu ve filmu*. Disertační práce. Olomouc, Univerzita Palackého 2003.
- Hudec, Zdeněk. „Estetický historismus. Historické poznání holocaustu ve filmu“. *Iluminace*. 2004, roč. 16, č. 1, s. 5–37.
- Hudec, Zdeněk. „Zobrazení bolesti a smrti ve filmech o holocaustu.“ *Cinepur*. 2003, roč. 12, č. 28, s. 35–37.
- Hughes, Stuart. *Historie jako umění a jako věda*. Praha: Svoboda, 1970.
- Huizinga, Johan. *Geschichte und Kultur*. Stuttgart: Kröner, 1954.
- Huizinga, Johan. *Kultúrnohistorické eseje*. Bratislava: Európa, 2016.

- Hulík, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2012.
- Humplík, Alois. „Dita Saxová na širokém plátně“. *Práce*. 22. 2. 1968, roč. 24, č. 52, s. 7.
- Hušek, Vít. *Symbol ve filosofii Paula Ricoeura*. Svitavy: Trinitas, 2004.
- Iggers, Georg. *Dějepisectví ve 20. století. Od vědecké objektivy k postmoderní výzvě*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002.
- Insdorf, Annette. *Indelible Shadows Film and Holocaust*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2003.
- „Italské premiéry čs. filmů v zrcadle italského tisku“. *Filmové informace*. 21. 6. 1967, roč. 18, č. 25, s. 13–15.
- „Jak nás vidí“. *Film a doba*. 1965, roč. 11, č. 6, s. 312–320.
- „Jaký je význam slova holocaust/ holokaust“ [online]. *ResearchWriter.cz*. 14. 1. 2015 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.researchwriter.cz/2015/01/14/jaky-je-vyznam-slova-holocaust-holokaust/>.
- Jaroš, Jan. „Objevny pohled na staré téma“. *Scéna*. 3. 2. 1986, roč. 11, č. 2, s. 5.
- Jasný, Vojtěch – Lukeš, Jan. *Život a film*. Národní filmový archiv, 1999.
- Jasný, Vojtěch. „Ikarské lety. Paměti pro československé vysílání Rádia Svobodná Evropa“. In: Voráč, Jiří. *Vojtěch Jasný. Filmový básník exilu*. Brno: Host, 2020, s. 261–485.
- Jaspers, Karl. „Vom Ursprung und Ziel der Geschichte“. In: Týž. *Gesamtausgabe*. Basel: Schwabe Verlag, 2017, s. 1–253. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglitData/pdfOrig/kjg1_10.pdf
- Jaspers, Karl. *Otázka viny: Příspěvek k německé otázce*. Praha: Academia, 2006.
- Jedličková, Jana. „Holocaust ukrytý v chaosu“ [online]. *25fps*. 25. 12. 2011 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/holocaust-ukryty-v-chaosu/>.
- Jennings, Jeremy (ed.). *Georges Sorel, Reflections of Violence*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1999.

Jireš, Jaromil. „Maruška. Úryvky z literárního scénáře“. *Film a doba*. 1971, roč. 17, č. 8, s. 414–423.

Jost, François. *Realita/Fikce – říše klamu*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.

„K filmu Daleká cesta“. *Kino*. 26. 4. 1956, roč. 11, č. 9, s. 140.

Kaes, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return History as Film*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

Kaňuch, Martin. „Podoby zvieraťa, stopy ľudskosti“. Textová příloha DVD *Boxer a smrť* [DVD]. Bratislava: Slovenský filmový ústav, SME, 2008.

Kapralov, Georgij. „Co zůstává. Poznámky o československých filmech“. *Film a doba*. 1965, roč. 11, č. 4, s. 212.

Kárný, Miroslav. *Konečné řešení – genocida českých židů v německé protektorátní politice*. Praha: Academia, 1991.

Kerner, Aaron. *Film and the Holocaust. New Perspectives on Dramas, Documentaries, and Experimentals Films*. London: The Continuum International Publishing Group, 2011.

Kesner, Ladislav. „Muzeum umění v digitální době“. In: Týž. *Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: Argo, 2000, s. 43–44.

Kielar, Wiesław. *Anus Mundi. 1,500 Days in Auschwitz / Birkenau*. New York: New York Times Book 1980.

Kift, Roy. „Reality and Illusion in Theresienstadt“. Textová příloha DVD *Transport from Paradise* [DVD]. Second Run DVD, 2014, s. 3–17.

Kladivová, Vlasta. *Konečná stanice. Auschwitz-Birkenau*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1994.

Klügerová, Ruth. *Poslední stanice život*. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1997.

Kogon, Eugen. *The Theory and Practice of Hell: The German Concentrations Camps and the System Behind Them*. New York: Berkley Books, nedatováno.

Kolár, Erik. „Daleká cesta. Zpověď autora“. *Kino*. 15. 10. 1948, roč. 3, č. 32, s. 598.

- Kopaněvová, Galina. „Jan Němec. Dialog“. *Film a doba*. 1966, roč. 12, č. 4, s. 180–183.
- Kopaněvová, Galina. „Metamorfóza pana Kopfrkingla“. *Film a doba*. 1969, roč. 15, č. 5, s. 230–236.
- Kopaněvová, Galina. „Zásah do času“. *Film a doba*. 1965, roč. 11, č. 3, s. 136–139.
- Kopaněvová, Galina. „Sdělovat smysl skrze krásu“. *Film a doba*. 1967, roč. 13, č. 11, s. 599–603.
- Kornatowska, Maria. *Eros i film*. Łódź: KAW, 1986.
- Kosinová, Věra. „Režisér Brynych připravuje nový film Transport z ráje“. *Práce*. 19. 4. 1962, roč. 18, č. 93, s. 5.
- Koura, Petr. „Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945–1989“. In: Kopal, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2005, s. 219–242.
- Koutesh, Marek. „V tichu, ladění bez koncertu“ [online]. *Movie Screen*. 16. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.moviescreen.cz/filmove-recenze/v-tichu/>
- Kraus, Ota – Kulka, Erich. *Noc a mlha*. Praha: Naše vojsko, 1957.
- Kraus, Ota – Kulka, Erich. *Továrna na smrt. Dokument o Osvětimi*. Praha: Orbis, 1956.
- Krejča, Otomar. „Národní muzeum holocaustu ve Washingtonu“. *Dějiny a současnost*. 1994, č. 5, s. 2–15.
- Krejča, Otomar. „Nelidskost a umění. Poučení z *Žida Süsse*“. *Illuminace*. 1993, roč. 5, č. 3, s. 99–112.
- Krejčová, Helena. „Theresienstadt: Film o „vzorném ghettu““. *Illuminace*. 1992, roč. 4, č. 1, s. 37–54.
- Krejčová, Helena. „Jsem nevinný: Süß, Harlan, Čáp a jiní“. *Illuminace*. 1993, roč. 5, č. 3, s. 65–97.
- Krywów, Tereza. „Schůzka se stíny“. *Filmové aktuality*. 1984, č. 23, s. 11–13.
- Kudeříková, Marie. *Zlomky života*. Praha: Mladá fronta, 1975.

Kuška, Vratislav. „Mnohem více než svědectví. Rozhovor se spisovatelem Arnoštem Lustigem“. *Kino*. 1963, roč. 18, č. 5, s. 9.

„Květnové premiéry“. *Záběr*. 27. 4. 1972, roč. 5, č. 9, s. 7.

Landy, Marcia (ed.). *Historical Film. History and Memory in Media*. London: The Athlone Press, 2001.

Lang, Berel (ed.). *Writing and the Holocaust*. New York: Holmes & Meier, 1988.

Lang, Berel. *Act and Idea of the Nazi Genocide*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1990.

Lang, Berel. *Holocaust Representation. Art Within the Limits of History and Ethics*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 2000.

Lang, Berel. *Heideggerovo mlčení*. Praha: Prostor, 1998.

Langer, Lawrence. *The Holocaust and the Literary Imagination. The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Laub, Gabriel. „Obchod na korze“. *Kino*. 17. 12. 1964, roč. 19, č. 25, s. 4–5.

Lanzmann, Claude. *Šóá, šóá, šóá. Zpráva o velikém neštěstí*. Praha: Svoboda, 1991.

Lennon, John – Foley, Malcolm. *The Dark Tourism. The Attraction Death and Disaster*. London, New York: Continuum, 2000.

Levi, Primo. *Potopení a zachránění*. Praha: Mladá fronta, 1993.

Levi, Primo. *Je-li toto člověk*. Praha: Sefer, 1995.

Levy, Alan. *Simon Wiesenthal a jeho případy*. Praha: Mladá fronta, 1996.

Lifton, Robert, Jay. *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*. New York: Basic Books, 1986.

Liehm, A. J. „Hovoří Kadár – Klos“. *Film a doba*. 1965, roč. 11, č. 7, s. 376–378.

Liehm, A. J. *Closely Watched Films*. New York: International Arts and Science, 1974.

- Liehm, A. J. (bez názvu) *Literární noviny*. 20. 2. 1965, roč. 14, č. 8, s. 9.
- Liehm, A. J. (bez názvu) *Literární noviny*. 11. 12. 1965, roč. 14, č. 50, s. 8.
- Lippmann, Walter. „The World Outside and the Picture in Our Heads“. In: *Public Opinion*. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://wps.pearsoncustom.com/wps/media/objects/2429/2487430/pdfs/lippmann.pdf>.
- Lipset, Seymour Martin. *The Socialism of Fools. The Left, the Jews and Israel*. New York: Anti-Defamation League, 1969.
- Lipstadtová, Deborah. *Popírání holocaustu. Silící útok na pravdu a paměť*. Praha: Paseka, 2001.
- Literární noviny* 10. 10. 1964, č. 41, s. 9.
- Loshitzky, Yosefa (ed.). *Spielberg's Holocaust. Critical Perspective on Schindler's List*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Lumet, Sidney. *Making Movies*. New York: Vintage Books, 1995.
- Lustig, Arnošt. *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
- Lustig, Arnošt. *Dita Saxová*. Praha: Československý spisovatel, 1962.
- Lustig, Arnošt. *Vybrané rozhovory 1979–2002*. Praha: Akropolis, 2002.
- Lyotard, Jean François. *Rozepře*. Praha: Filosofia, 1998.
- Macek, Václav – Paštéková, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997.
- Magilow, Daniel H. – Silverman, Lisa. *Holocaust Representations in History. An Introduction*. London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, 2020.
- Majtán, Marian. „V tichu: Celý film vypráví pouze voiceover“ [online]. *Fandíme filmu*. 18. 9. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.fandimefilmu.cz/clanek/5327-v-tichu-cely-film-vypravi-pouze-voiceover>.
- Malá, Irena – Kubátová, Ludmila. *Pochody smrti*. Praha: NPL, 1965.

- Málek, Petr. „Holocaust a kulturní pamět: obrazy – figury – jazyk“. In: Holý, Jiří et al. (eds.). *Šoa v české literatuře a kulturní paměti*. Praha: Akropolis, 2011, s. 67–136.
- Marek, Ivan. „Obchod na korze. Tragédie kompromisu“. *Film a doba*. 1967, roč. 13, č. 7, s. 370–376.
- Millicent, Marcus. *Italian Film in the Shadow of Auschwitz*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- Marcuse, Herbert. *Jednorozměrný člověk*. Praha: Naše vojsko, 1990.
- Margry, Karel. „Filmové týdeníky v okupovaném Československu: Karel Pečený a jeho společnost Aktualita“. *Iluminace*. 2009, roč. 21, č. 2, s. 83–134.
- Margry, Karel. „Nacistický propagandistický film o Terezíně“. In: Kárný, Miroslav – Blodig, Vojtěch (eds.). *Terezín v konečném řešení židovské otázky: mezinárodní konference historiků k 50. výročí vzniku terezínského gheta 1941–1945*. Praha: Logos, 1992, s. 208–224.
- Margry, Karel. „Zajímavý předchůdce – první terezínský film (1942)“. In: *Terezínské studie a dokumenty*. Praha: Nadace Terezínská iniciativa, 1998, s. 205–231.
- Margry, Karel. „A False Start. The Filming at Theresienstadt of January 20, 1944“. In: Kofroň, Václav (ed.). Elektronická textová příloha DVD *Pravda a lež. Filmování v Terezíně 1942–1945* [DVD]. Praha: Národní filmový archiv a Židovské muzeum, 2013.
- Margry, Karel. „The First Theresienstadt Film (1942)“. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 1999, roč. 19, č. 3, s. 309–337.
- Marhoul, Václav. „Českým divákům se omlouvám, nečekal jsem, že na Ptáče přijdou, řekl Václav Marhoul“ [online]. *iDNES.cz*. 22. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/poutani-rozstrel-nabarvene-ptace-vaclav-marhoul.A190919_155328_filmvideo_spm.
- Marša, Vít. „Historie jako literatura, literatura jako věda“. *Sacra*. 2018, roč. 16, č. 2, s. 47–52 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://hdl.handle.net/11222.digilib/141637>.
- Melounek, Pavel. „Cizelovaná tvrdošijnost statečné ženy“. *Scéna*. 3. 2. 1986, roč. 11, č. 2, s. 5.
- Merle, Robert. *Smrt je mým řemeslem*. Praha: Melantrich, 1990.

„Mezní situace Zbyňka Brynychy“. *Filmové a televizní noviny*. 1968, roč. 2, č. 22, s. 3.
(signatura: sw)

Michalík, Ivo. „Necítím se být součástí něčeho“ Rozhovor s režisérem Zdeňkem Jiráským“. *25fps*. 28. 9. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2014/rozhovor-jirasky/>.

„Milenci v roce jedna“. *Kino*. 30. 7. 1974, roč. 29, č. 15, s. 4. (signatura: an)

Mills, David. „The Last Butterfly“ [online]. *The Washington Post*. 21. 1. 1994 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thelastbutterflynmills_a09e21.htm.

Mohyla, Karel. „Autorský záměr Alfréda Radoka a funkce vyprávěčů ve filmech Daleká cesta a Občan Kane“. In: Schnapková, Andrea – Hudec, Zdeněk. *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2018, s. 25–53.

Mohyla, Karel. „Formování, vzestup a pád Karla Kopřivky v prezentaci diegeze filmu Spalovač mrtvol Juraje Herze“. In: Týž (ed.). *Spalovač mrtvol. Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2021, s. 94–119.

Mohylová, Lea. „Vývoj filmové idey snímku Daleká cesta v intencích autorského záměru Alfréda Radoka“. In: Schnapková, Andrea – Hudec, Zdeněk. *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2018, s. 54–126.

Mohylová, Lea. „Umělecká spolupráce Ladislava Fukse a Juraje Herze na filmu Spalovač mrtvol“. In: Mohyla, Karel (ed.). *Spalovač mrtvol. Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2021, s. 31–77.

Moldovan, Raluca. *Reel Trauma: The Representation of the Holocaust on Film*. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012.

Moldovan, Raluca. „Different Voices, Different Ages: The Holocaust in Czech Cinema“. *Transylvanian Review*. 2011, roč. 20, příloha 1, s. 107–117.

Monjo, Armand. „Objev mladého československého filmu“. *Filmové informace*. 3. 3. 1965, roč. 16, č. 9, s. 14.

Moulis, Miloslav. *To byl Buchenwald*. Praha: Naše vojsko, 1959.

Moskalyk, Antonín et al. *Kukačka v tmavém lese* [1. verze]. Praha: Filmové studio Barrandov, listopad 1983.

„Na návštěvě u jedné tvůrčí skupiny. Filmy ze včerejška pro dnešek“. *Práce*. 22. 11. 1964, roč. 20, č. 280, s. 5. (signatura: re)

„Na otázky FI odpovídá režisér Zbyněk Brynych“. *Filmové informace*. 2. 4. 1964, roč. 15, č. 14, s. 9–10.

Newell, Waller. „Arendtovej Eichmann v Jeruzaleme“. *Kritika a kontext*. 1996, roč. 1, č. 1, s. 44–47.

„Noční host“. In: Urbanová, Eva. *Český hraný film IV (1961–1970)*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 313–315.

„Noční host. Film odhalující západoněmecký revanšismus“. *Jihočeská pravda*. 28. 9. 1961, roč. 17, č. 232, s. 5.

Novotná, Drahomíra. „Transport z ráje“. *Film a doba*. 1963, roč. 9, č. 4, s. 213–214.

Nyklová, Milena. „Milenci v roce jedna“. *Záběr*. 25. 5. 1973, roč. 6, č. 11, s. 6.

„Obchod na korze na festivalu v Cannes“. *Kino*. 15. 7. 1965, roč. 20, č. 14, s. 15.

Ofsky, Wolfgang. *Řád teroru: koncentrační tábor*. Praha: Argo, 2006.

„Ohlas uvedení filmu ‚Obchod na korze‘ na festivalu v Cannes a západním filmovém tisku“. *Filmové informace*. 9. 6. 1965, roč. 16, č. 23, s. 21.

„Ohlas filmů XVI. FFP u diváků a místních porot“. *Filmové informace*. 28. 5. 1965, roč. 16, č. 34, s. 21.

Owen, Jonathan. „Fear and Attractions: Selling Zbyněk Brynych’s The Fifth Horseman is Fear in the USA“ [online]. *Filmový přehled*. 22. 9. 2020 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/en/revue/detail/fear-and-attraction-selling-zbynek-brynnychs-the-fifth-horseman-is-fear-in-the-usa>.

Petana, Miloš. „Filmový divák ani peklo, ani ráj. Rozhovor s Jiřím Svobodou“. *Scéna*. 12. 8. 1985, roč. 10, č. 16, s. 8.

Petrůjová, Karolína. *Obraz terezínského ghetta v českém hraném filmu*. Diplomová práce. Opava: Slezská univerzita, 2020.

Picard, Max. *Hitler v nás*. Praha: Erm, 1998.

Picart, Caroline Joan S. – Frank, David A. *Frames of the Evil: The Holocaust a Horror Film in American Film*. Carbondale: Southern Illinois Press, 2006.

Pilát, Jan. „Jde o koncentrák, nebo o člověka. K novému filmu režiséra Vojtěcha Jasného“. *Mladá fronta*. 17. 11. 1960, roč. 16, č. 278, s. 5.

Pilátová, Agáta. „Nad Démanty noci“. *Film a doba*. 1964, roč. 10, č. 9, s. 482–483.

Pilátová, Agáta. „Nad prvním filmem. S režisérem Janem Němcem o osamění, nutnosti zápasu a Démantech noci“. *Kino*. 13. 2. 1964, roč. 19, č. 3, s. 2–3.

Pilátová, Agáta. „Pátý jezdec zkázy. Rozhovor a úvahy nad filmem ‚... a pátý jezdec je Strach‘“. *Kino*. 4. 6. 1964, roč. 19, č. 11, s. 2–3.

Pittermann, Jiří. „Démanty noci“. *Kino*. 24. 9. 1964, roč. 19, č. 19, s. 5.

Pittermann, Jiří. „Transport z ráje“. *Kino*. 28. 3. 1963, roč. 18, č. 7, s. 11.

Pittermann, Jiří. „Boxer a smrt“. *Rudé právo*. 18. 4. 1963, roč. 43, č. 107, s. 3.

Pittermann, Jiří. „... a pátý jezdec je Strach“. *Kino*. 1. 3. 1965, roč. 20, č. 5, s. 7.

Podskalská, Jana. „Zdeněk Jiráský o filmu V tichu: Na place to byl tak trochu punk“ [online]. *Deník.cz*. 14. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/film-a-televize/zdenek-jirasky-o-filmu-v-tichu-na-place-to-byl-tak-trochu-punk-20141014.html>.

Popper, Karl Raimund. „O psaní dějin a jejich smyslu“. In: Týž. *Život je řešení problémů. O poznání, dějinách a politice*. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 146–172.

Pošová, Kateřina. „Jaromil Jireš: Smrt neznamená vždy konec...“. *Záběr*. 14. 10. 1971, roč. 4, č. 21, s. 6.

Preisner, Rio. *Česká existence*. Praha: Rozmluvy, 1992.

Procházka, Lubomír. „Přežil jsem svou smrt“. *Hlas revoluce*. 17. 11. 1960, roč. 13, č. 22, s. 5.

- Prosincová, Alexandra. „Vítězství ‚Dity‘ v San Sebastianu“. *Kino*. 22. 8. 1968, roč. 23, č. 17, s. 6.
- Přádná, Stanislava – Škapová, Zdena – Cieslar, Jiří. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna, 2002.
- Přádná, Stanislava. „Moc strachu versus síla člověka. Nad filmem Zbyňka Brynycha ... a pátý jezdec je Strach“. *Illuminace*. 1998, roč. 10, č. 4, s. 61–74.
- Přádná, Stanislava. „Obchod na korze po letech“. *Illuminace*. 1997, roč. 9, č. 4, s. 91–112.
- Přádná, Stanislava. „Démanty noci“. *Scéna*. 11. 7. 1990, roč. 15, č. 14, s. 5.
- „Přežil jsem svou smrt“. *Kino*. 17. 11. 1960, roč. 15, č. 24, s. 384.
- Přivřelová, Iva. „Ušlechtilý artový kýč o holokaustu“ [online]. *E15.cz*. 17. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/magazin/uslechtily-artovy-kyc-o-holokaustu-1129012>
- Přivřelová, Iva. „Příliš mnoho utrpení *Nabarveného ptáče*“ [online]. *E15.cz*. 4. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/magazin/kultura/recenze-prilis-mnogo-utrpeni-nabarveneho-ptace-1362063>.
- Pudilová, Sandra. „Balada o Dítě Saxové“. *Kino*. 5. 10. 1967, roč. 22, č. 20, s. 8–9.
- Reichel, Peter. *Svůdný klam třetí říše: fascinující a násilná tvář fašismu*. Praha: Argo, 2004.
- Rejžek, Jan. „Špatně nabarvené ptáče“ [online]. *E15.cz*. 26. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/nazory/z-rejkova-denicku-spatne-nabarvene-ptace-1362707>.
- Reitlinger, Gerald. *The Final Solution*. London: Entelechy Books, 1953.
- Ricoeur, Paul. *Myslet a věřit* (rozhovor s Francisem Azouvim a Markem de Launayem). Praha: Kalich, 2000.
- Ricoeur, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2001.
- Rittner, Carol – Roth, John (eds.). *Different Voices: Women and the Holocaust*. New York: Paragon House, 1998.

- Roháčková, Kristina. „*Nabarvené ptáče* je úkazem české tvorby. Emočně vás vyždímá, přistoupíte-li na nekompromisní formu“ [online]. *iRozhlas*. 12. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/film/recenze-nabarvene-ptace-film-vaclav-marhoul-premiera-benatky_1909120745_kro.
- Roháčková, Kristina. „Krásně natočené zlo. Násilí v *Nabarveném ptáčeti* není přehnané, ale vidět ho znova nechci, říká kritička“ [online]. *mujRozhlas*. 16. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.mujrozhlas.cz/podcast-vinohradska-12/krasne-natocene-zlo-nasili-v-nabarvenem-ptaceti-neni-prehnane-ale-znovu-ho>
- Rosenfeld, Alvin (ed.). *Thinking About the Holocaust: After Half a Century*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Rosenstone, Robert A. *History on Film. Film on History*. London, New York: Routledge, 2018.
- Rosenstone, Robert A. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, Massachusetts, London, New York: Harvard University Press, 1995.
- Rosenstone, Robert A. *Revisoning History*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Rosenstone, Robert A. „History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History Onto Film“. In: *The American Historical Review*. Vol. 93, No. 5. Chicago, London: University of Chicago Press, 1988, s. 1173–1185.
- „Rozhovor s Ladislavem Grosmanem (Obchod na korze)“. *Filmové informace*. 10. 2. 1965, roč. 16, č. 6, s. 7–8.
- „Rozhovor týdne. Na otázky odpovídá režisér Zbyněk Brynych“. *Filmové informace*. 2. 4. 1964, roč. 15, č. 14, s. 9.
- „Rozhovor s tvůrcem filmu *Démanty noci*, režisérem Janem Němcem“. *Filmové informace*. 1. 7. 1964, roč. 15, č. 27, s. 12–13.
- „Rozhovor s režiséry Jánem Kadárem a Elmarem Klosem o filmu *Obchod na korze*“. *Filmové informace*. 26. 8. 1964, roč. 15, č. 35, s. 13.
- Řídký, Josef. „The Narrativism Quarrel Revisited: Can Inquiry Revive Narrative?“. *Dějiny – teorie – kritika*. 2019, roč. 15, č. 1. s. 7–33. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://dejinyteoriekritika.cz/Modules/ViewDocument.aspx?Did=4708>

Řídký, Josef. *Styl a historie: Vliv literarity jazyka na podobu historické temporality*.

Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky, 2021.

Santner, Eric. *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Sartre, Jean Paul. *Marxismus a existencialismus*. Praha: Svoboda, 1966.

Semprún, Jorge. *Psaní nebo život*. Praha: G plus G, 1997.

Servadio, Gaia. *Luchino Visconti. A Biography*. New York: Franklin Watts, 1983.

Shirer, William L. *Vzestup a pád třetí říše*. Praha: Tomáš Krsek, 2019.

Schnapková, Andrea – Hudec, Zdeněk (eds.). *Daleká cesta. Kritické a analytické studie*. Praha: Casablanca, 2018.

Sladovníková, Šárka. *The Holocaust in Czechoslovak and Czech Feature Films*. Stuttgart: ibidem Press, 2018.

Sladovníková, Šárka. „Holokaust v československém a českém hraném filmu“. In: Holý, Jiří (ed.). *Cizí i blízcí. Židé, literatura, kultura v českých zemích ve 20. stol.* Praha: Akropolis, 2016, s. 601–661.

Slezáková, Barbora. „Terezínské ghetto jako mozaika příběhů a osudů (Z. Brynych, *Transport z ráje*)“ [online]. *25fps*. 25. 12. 2015 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2011/transport-z-raje/>.

Sontagová, Susan. *Ve znamení Saturna*. Praha–Litomyšl: Paseka, 2011.

Sorlin, Pierre. „How to Look at an ‚Historical‘ Film“. In: Landy, Marcia (ed.). *Historical Film. History and Memory in Media*. London: The Athlone Press, 2001, s. 25–49.

Soukup, Václav. „Tři rozhovory o jednom filmu“. *Kino*. 16. 7. 1973, roč. 28, č. 14, s. 8.

Spáčilová, Mirka. „*Nabarvené ptáče* je pásmo obrazů. I když nádherných“ [online]. *iDNES.cz*. 13. 9. 2019 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/recenze-nabarvene-ptace-vaclav-marhoul.A190913_501494_filmvideo_spm.

„Spalovač mrtvol v tisku francouzském“. *ČsKZT*. 1969, č. 10–11, s. 19.

„Spalovač mrtvol v tisku americkém“. *ČsKZT*. 1969, č. 11, s. 44.

Spiegelmann, Art. *Maus I. Příběh očitého svědka. Otcova krvavá pouť dějinami*. Praha: Torst, 1997.

Stehlíková, Eva (ed.). *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: NAMU, 2007.

Steiner, George. *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum, 1967.

Stjohn, Ian – Oakeshot, Michael. *Theory of History* [online]. Březen 2016 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://resources.finalsite.net/images/v1581066554/habsboysorguk/wa62bhgxgoztwnho2axk/OP-3-St-John-Oakeshots-theory-of-History2.pdf>.

Stibor, Tomáš. „Tlumočník – když film nemá co sdělit a tlumočník neumí mluvit“ [online]. *Kinobox.cz*. 20. 3. 2018 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.kinobox.cz/clanek/14014-recenze-2-tlumocnik-kdyz-film-nema-co-sdelit-a-tlumocnik-neumi-mluvit>.

Stone, Dan. *Constructing the Holocaust. A Study in Historiography*. London: Vallentine Mitchell, 2003.

Stránský, Pavel. „Sdělení nesdělitelného“. In: Veber, Václav (ed.). *Židé v novodobých dějinách*. Praha: Karolinum, 1997, s. 171–180.

Storchová, Michaela. „Zastihla mě noc“. *Film a doba*. 1985, roč. 31, č. 5, s. 284–285.

Strusková, Eva. „Tereziánská léta Ireny Dodalové a příběh zcizených filmových výstřižků“. In: *Táž. Dodalovi: průkopníci českého animovaného filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Národní filmový archiv, 2013, s. 244–282.

Strusková, Eva. „Film Ghetto Theresienstadt 1942: poselství filmových výstřižků“. *Iluminace*. 2009, roč. 21, č. 1, s. 5–36.

Suk, Tomáš. „Od fikce k hyperfikci v narativní reprezentaci“. *Usta ad Albim Bohemica*. 2017, roč. 17, č. 1, s. 45–49. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: https://www.pf.ujep.cz/wp-content/uploads/2018/08/KBO_casopis2017-1.pdf.

- Svoboda, Jiří. „Schůzka se stíny. Ukázky z literárního scénáře“. *Film a doba*. 1982, roč. 28, č. 12, s. 670–679.
- Šašek, Václav. „Premiéry našich kin. Dita Saxová“. *Zemědělské noviny*. 15. 2. 1968, roč. 24, č. 39, s. 2.
- Šefraná, Věra Adina. *Dvoji tvář holocaustu ve filmech Romeo, Julie a tma a Transport z ráje*. Oborová práce. [Olomouc] Univerzita Palackého, 2005.
- Šklovskij, Viktor. „Umenie ako postup“. In: Bakoš, Mikuláš (ed.). *Teória literatúry. Výbor z „formálnej metódy“*. Trnava: Fr. Urbánek a spol., 1941, s. 48–62.
- Škvorecký, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont, 1991.
- Šrajcr, Martin. „Lhostejnost odpustit nedovedu – Ester Krumbachová“. [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/lhostejnost-odpustit-nedovedu-ester-krumbachova>.
- Tarantová, Lydie. „Točí se drama života a smrti“. *Kino*. 10. 3. 1960, roč. 15, č. 6, s. 88 a 92.
- „Terezín těchto dnů“. *Záběr*. 25. 7. 1962, roč. 12, č. 13, s. 4. (signatura: HERZ)
- Ternon, Yves. *Genocidy XX. století. Zločinný stát*. Praha: Themis, 1997.
- Thiele, Vladimír – Reneš, Karel (eds.). *Žaluji! I. Pankrácká kalvárie*. Praha: Orbis, 1946.
- Thompsonová, Kristin – Bordwell, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007.
- Toplin, Robert Brent. „The Filmmaker as Historian“. In: *The American Historical Review*. Vol. 93, No. 5. Chicago, London: University of Chicago Press, 1988, s. 1210–1227.
- Tóthová, Roberta. „V tichu“ [online]. *Kinema*. 21. 9. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <https://www.kinema.sk/filmova-recenzia/34530/v-tichu.htm>.
- Toynbee, Arnold. *A Study of History, vol.12*. London, New York, Toronto: Oxford University Press, 1964.
- „Týden čs. filmu v Lausanne v ohlase švýcarského tisku“. *Filmové informace*. 18. 11. 1964, roč. 15, č. 47, s. 18–19.

- Uhde, Jan. „Film's Illusion: Kuleshov Revisited“ [online]. *Kinema*. 20. 11. 1995, roč. 2, č. 2. Dostupné z: <https://openjournals.uwaterloo.ca/index.php/kinema/article/view/764/618>.
- Urbanová, Helena. *České divadlo. O současné české režii 2*. Praha: Divadelní ústav, 1983.
- Utitz, Emil. *Psychologie života v terezínském koncentračním táboře*. Praha: Dělnické knihkupectví a nakladatelství, 1947.
- Vacíková, Eva. „Dita Saxová“. *Večerní Praha*. 21. 2. 1968, roč. 14, č. 44, s. 3.
- Vahala, Tomáš. *Válečná trilogie Zbyňka Brynycha (Transport z ráje, A pátý jezdec je Strach, Já spravedlnost): Komparativní stylová analýza*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2017.
- Vašíček, Zdeněk. *Obrazy (minulosti)*. Praha: Prostor, 1996.
- Varga, Honza. „V tichu“ [online]. *Filmspot*. 3. 10. 2014 [cit. 26. 3. 2022]. Dostupné z: <http://www.filmspot.cz/2014/10/recenze-filmu-v-tichu.html>.
- Veber, Václav (ed.). *Židé v novodobých dějinách*. Praha: Karolinum, 1997.
- Veyne, Paul. *Jak se píšou dějiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010.
- Vice, Sue. *Holocaust Fiction*. London, New York: Routledge, 2000.
- Vidal-Naquet, Pierre. *Assassins of Memory: Essays on the Denial of the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 1993.
- Voegelin, Eric. *Kouzlo extrému. Revolta proti rozumu a skutečnosti*. Praha: Mladá fronta, 2000.
- Vohryzek, Josef. „Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou“. *Literární noviny*. 27. 6. 1964, roč. 13, č. 26, s. 5.
- Volf, Petr. „Mám hrůzu rád. Rozhovor s Jurajem Herzem“. *Reflex*. 1998, roč. 8, č. 8, s. 18–23.
- Vondra, Václav. „Nevtíravá záře Démantů“. *Práce*. 5. 11. 1964, roč. 20, č. 265, s. 5.
- Vondra, Václav. „Nový film Zbyňka Brynycha ... a pátý jezdec je Strach“. *Práce*, 25. 2. 1965, roč. 21, č. 48, s. 5.

- Vrabec, Vlastimil. „Síla kolektivu v boji proti smrti“. *Svobodné slovo*. 3. 11. 1960, roč. 16, č. 266, s. 3.
- Vrba, František. „Transport z ráje“. *Literární noviny*. 30. 3. 1963, roč. 12, č. 13, s. 8.
- Vrba, Rudolf. *Utekl jsem z Osvětimi*. Praha: Sefer, 1998.
- Walsh, William Henry. *An Introduction to Philosophy of History*. London: Praeger, 1961.
- Ward, Elizabeth. *East German Film and the Holocaust*. New York–Oxford: Berghahn Books, 2021.
- Waxman, Zoe (ed.). *Women in the Holocaust: A Feminist History*. New York: Oxford University Press, 2017.
- Weber, Max. *Autorita, etika a společnost. Pohled do sociologie dějin*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- Weiss, Jiří. *Bílý mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- White, Hayden. „Modernistická událost“. *Illuminace*. 1999, roč. 11, č. 4, s. 5–21.
- White, Hayden. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, 1990.
- White, Hayden. „Historiography and Historiophoty“. In: *The American Historical Review*. Vol. 93, No. 5. Chicago, London: University of Chicago Press, 1988, s. 1193–1199.
- White, Hayden. „Historický text jako literární artefakt“. In: *Tropika diskursu*. Praha: Karolinum, 2010, s. 105–127.
- White, Hayden. *Metahistorie: historická představivost v Evropě devatenáctého století*. Brno: Host, 2011.
- Wiesel, Elie. *Noc*. Brno: Kartuziánské nakladatelství, 2014.
- Wiesel, Elie. *Paměti. Všechny řeky spějí do moře*. Praha: Pragma, 1997.
- Wiesel, Elie. „Svody fanatismu“. In: Veber, Václav (ed.). *Židé v novodobých dějinách*. Praha: Karolinum, 1997, s. 201–211.
- Wiesenthal, Simon. *Paměti. Spravedlnost, nikoli pomstu*. Ostrava: Sfinga, 1994.

Wright, Georg Henrik von. *Vysvětlování a rozumění*. Praha: Filosofia, 2013.

Yegar, Mosche. *Československo, sionismus, Izrael*. Praha: Victoria Publishing, 1996.

Young, James E. *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

Zadražilová, Milica. „Zastihl nás výjimečný film“. *Kino*. 29. 4. 1986, roč. 41, č. 9, s. 15.

REJSTŘÍK

- Abrahám, Josef 115, 196, 229, 236, 240
 Adamíra, Jiří 69, 214, 217, 221
 Adenauer, Konrad 85, 142,
 Adler, Hans Günther 120, 157
 Adorno, Theodor Wiesengrund 21
 Altmannová, Jana 234
 Andresíková, Jana 222, 227
 Aischylos 62
 Albersteinová, Chava 126
 Aly, Götz 21, 165
 Améry, Jean 28, 74, 120
 Amortová, Světlá 211
 Ankersmit, Frank 16, 40, 49, 55–57
 Antonio, Filip 246
 Arendtová, Hannah 36–37, 68, 74–75, 77
 Asič, Ivan 213
 Aškenazy, Ludvík 84, 210
 Avisar, Ilan 14, 109, 153, 155

 Bahna, Vladimír 62, 215
 Bach, Johann Sebastian 126
 Baldová, Zdenka 166, 207
 Balík, Jaroslav 23, 87, 104, 115, 193–196, 222
 Balzerová, Eliška 225, 227
 Barák, Vladimír 237
 Bárdos, Judit 247
 Barraclough, Geoffrey 40
 Bareš, Igor 117, 239
 Barnev, Ivan 240
 Barša, Pavel 30, 97
 Barthes, Roland 16, 35, 48–49, 55
 Bartoška, Jiří 95, 196, 231, 236
 Bartůšek, Jan 210
 Bassani, Giorgio 144
 Baudrillard, Jean 32–33
 Bauer, Jehuda 21, 28–29
 Bayerling, Lena 198
 Bauman, Zygmund 21, 72
 Bazin, André 31, 149

 Becker, Carl 41
 Becker, Jurek 122
 Bek, Josef 84, 189
 Bělohradská, Hana 214
 Bělohradský, Karel 227
 Beethoven, Ludwig van 69
 Beneš, Edvard 76
 Benigni, Roberto 122–123
 Benjamin, Walter 153
 Berger, Helmut 110, 144
 Berger, Stefan 51, 138
 Bernard, Jan 178, 183, 185–186
 Berndt, Paul 209
 Besser, Vilém 227
 Bettelheim, Bruno 90
 Beyerling, Lena 241
 Bezděk, Vladimír 223
 Biath, Tibor 212
 Bischof, August 213
 Bischofová, Ilse 213
 Bláha, František 115
 Bláha, Oldřich 210
 Bláhová, Dagmar 222
 Bloch, Marc 24, 39
 Blochberger, Ludwig 241
 Bobek, Pavel 232
 Bočanová, Mahulena 229
 Boček, Jaroslav 70, 78, 101, 119, 132, 134,
 139, 159, 169, 172–173
 Bogarde, Dirk 110
 Bohdanová, Blanka 102, 208
 Bor, Vladimír 163–164
 Borowski, Tadeusz 26–28
 Bosch, Hieronymus 174–175
 Bottoms, Joseph 90
 Bouwer, Eric 118, 246
 Božinová, Zora 219
 Brabec, Vladimír 211, 234
 Brancuzský, Otmar 235

- Branko, Pavol 133, 184
 Braun, Armin 112, 134–135
 Brauner, Artur 241
 Braunová, Eva 110
 Brecht, Bertolt 35, 63, 122, 154, 184
 Brejchová, Hana 228
 Brejchová, Jana 115, 226, 228
 Bresson, Robert 178
 Breux, Felix le 217
 Březina, Aleš 237
 Brodská, Tereza 117, 236
 Brodský, Vlastimil 97, 122, 21, 233
 Brothánek, Adam 242
 Brožek, Jiří 225, 230–232, 240
 Brožová, Marie 208
 Brtoun, Antonín 227
 Brzková, Terezie 146
 Bruder, Jiří 91, 217
 Bruegel, Pieter 27
 Brycht, Andrzej 10
 Brynych, Zbyněk 11–12, 68, 70–71, 78, 90–91, 106, 112, 114–115, 120, 133–135, 159–161, 167–173, 181, 194, 196, 211, 214
 Brzobohatý, Radoslav 115, 221, 225–226
 Brzozowski, Jaroslaw 184
 Bukový, Wiliam 162, 212
 Buñuel, Luis 178
 Burkhard, Gedeon 188, 241
 Burzlaff, Werner 141

 Caesar, Gaius Iulius 41
 Carr, David 55
 Carr, Edward Hallet 40, 46
 Cassirer, Ernst 36, 62
 Cavaniová, Liliana 108, 110–11
 Chadimová, Karla 208
 Chaloupek, Jan 209, 217
 Chalupa, Václav 234
 Chagall, Marc 124
 Chaplin, Charlie 119, 122–123
 Chateau, Ladislava 246
 Chitz, Arthur 23, 200, 248
 Chlumecký, Jiří 231, 248
 Chlumský, Jiří 243
 Chudík, Ladislav 188, 221
 Chvalina, Josef 207
 Cibulková, Vilma 117, 238–239
 Cieslar, Jiří 20, 70–71, 78, 101, 136, 148–152, 169, 173, 178–179
 Cieslar, Milan 96, 113, 117–118, 162–163, 205, 238–239, 246
 Cikán, Miroslav 189
 Cirkva, Čestmír 223
 Cmíral, Ilja 223
 Chomsky, Marvin J. 27, 89, 92
 Chramostová, Vlasta 219
 Chýlková, Ivana 233
 Cocteau, Jean 144
 Cohen, Elie Aron 121
 Cole, Michael 25
 Collingwood, Robin George 44–46, 48, 53
 Courtenay, Tom 106, 232
 Cupřík, Róbert 245

 Čech, Vladimír 72–73
 Čechle, Jaromír 224
 Černá, Emma 235, 239
 Černá, Zdeňka 208
 Černý, Dušan 180
 Černý, Jan 238
 Černý, Michal 247
 Čihák, Martin 199, 242
 Čočkova, Helga 115
 Čtvrtník, Jan 201, 247
 Čuřík, Jan 71, 169, 181–182, 193, 211, 220–222, 225
 Čvančarová, Jitka Čadek 251

 Daniel, Marek 244
 Daňhel, Antonín 245
 Davidowiczová, Lucy 92

- Davisová, Natalie Zemon 52
 Dejl, Pavel 85, 221
 Delmare, Fred 209
 Delon, Alain 143
 Demeter, Jan 99
 Derzsiová, Réka 250
 De Sica, Vittorio 14, 145
 Desny, Ivan 142
 Dietl, Jaroslav 229
 Dietrich, Josef 153
 Divišková, Nina 241
 Dlouhý, Michal 246
 Dlouhý, Vladimír 239
 Dobeš, Marek 245
 Dobřichovský, Josef 210
 Dolanská, Jana 228
 Doležalová, Michaela 251
 Dobrý, Karel 117, 238
 Donutil, Miroslav 186
 Dostál, Zeno 97, 114, 183, 233
 Drda, Jan 23, 100
 Drahokoupilová, Marie 91, 220
 Drapiňská, Barbara 100
 Drvota, Mojmír 151, 207
 Dudek, Jaroslav 192, 229
 Duncan, Hugh Dalziel 49, 121
 Düren Fred 209
 Dušek, Jaroslav 83, 237
 Dvořáková, Helena 246
 Dyblik, Lech 251

 Ďuriš, Ján 243

 Eichmann, Adolf 74–77
 Eisenmann, Peter 198
 Elbert, Karol 200–201, 248
 Endal, Marek 100
 Epstein, Marek 246
 Erbenová, Eva 196–197
 Erhard, Ludwig 142
 Evelyn (vl. jm. Eva Kramerová) 250

 Fackenheim, Emil 121
 Fassbinder, Rainer Werner 14, 67, 85,
 141–142
 Fellini, Federico 124
 Faitová, Aneta 245
 Fiala, Karel 223
 Fiala, Miloš 131, 164, 178
 Fialová, Zuzana 240
 Filčík, Ctibor 215
 Finkelstein, Norman 13, 97
 Fišar, Vlastimil 226
 Fišer, Luboš 181, 217–218, 220–221, 225,
 230, 233
 Fišerová, Lenka 166, 217
 Flachová-Pastorová, Alice 200, 248
 Fosseyová, Brigitte 232
 Franěk, Ivan 246
 Frank, Hans 153
 Frankl, Viktor E. 121
 Frantová, Vilma 249
 Frejková, Hana 249
 Frič, Martin 146
 Friedländer, Saul 21–22, 35, 51, 99
 Friedmann, Martin 198, 243
 Fromm, Erich 75–76, 113
 Fuks, Ladislav 77, 174–175, 218–219

 Gajer, Václav 91, 220
 Gallovič, Ján 247
 Gavras, Costa 190
 Geisler, Robert 244
 Geislerová, Ester 239
 Gelbinová, Cathy S. 204
 Gerron, Kurt 82, 154–155, 168
 Gershwin, George 244
 Geuens, Jean-Pierre 67
 Giancarlo, Giannini 125
 Glantz, Stephen 241
 Globke, Hans 70
 Godard, Jean-Luc 178, 184

- Godár, Vladimír 124, 250
 Goebbels, Joseph 70, 153
 Goethe, Johann Wolfgang von 68–69, 79, 177
 Green, Gerald 92
 Gregor, Martin 215–216
 Griem, Helmut 110
 Grosman, Ladislav 83, 119, 131–132, 216
 Grundig, Max 85
 Gubiková, Agi 249

 Habřina, Rajmund 25–26
 Hábl, Karel 223
 Hácha, Emil 117
 Hájek, Miroslav 208, 211, 213–214, 221
 Haller, Gisela 234
 Hamšarí, Mahmú 144
 Hamšík, Dušan 230
 Hansalová, Hedviga 247
 Hanuš, Václav 208
 Hanzlík, Jaromír 231
 Hasák, Martin 247
 Hasse, Hannjo 68
 Havelka, Miloš 62
 Havelka, Svatopluk 209
 Havlová, Dagmar 228
 Hegewald, Hans-Joachim 209
 Hejčman, Pavel 85
 Helšus, Václav 222, 249
 Hen, Józef 212
 Herlin, Hans 229
 Herz, Juraj 24, 68, 70–71, 75–76, 85–86, 88, 95, 112–115, 121, 161, 170–171, 174–175, 184–187, 218–219, 228
 Heřmánek, Karel 68, 230
 Hesse, Rudolf 153
 Heydrich, Reinhard 73, 158, 183, 209, 244
 Heyne, Christian 241
 Hilberg, Raul 36, 72, 92
 Hilmerová, Monika 92, 238
 Himmler, Heinrich 35, 70, 90, 112, 154

 Hippokrates 173
 Hitler, Adolf 21, 35, 67, 70, 75, 109–110, 118–119, 121–122–123, 132, 141–142, 153–155, 160, 165, 186, 195, 199, 240, 245
 Hlína, Jan 224
 Höger, Karel 146, 160, 218
 Holiček, Branislav (Braňo) 195, 236
 Hlavatý, Vladimír 208, 217
 Hlaváčová, Jana 84, 211
 Hluchý, Jan 224
 Hoffman, Kurt 85
 Hofman, Ota 232
 Hoffmeister, Adolf 170
 Höger, Karel 146, 160, 218
 Hollandová, Agnieszka 70
 Hollý, Martin st. 75, 216, 227
 Holm, Ian 90
 Holman, Miloslav 244
 Holomek, Vladimír 235
 Hošek, Jiří 223
 Hošková-Weissová, Helga 196
 Hösse, Rudolf 27
 Hozová, Slávka 225
 Howe, Irving 36
 Hrabal, Bohumil 240
 Hrdlička, Pavel 244
 Hřebejk, Jan 118, 126, 237
 Hruban, Antonín 28
 Hrubešová, Markéta 249
 Hrubý, Vladimír 227
 Hrušínský, Rudolf 75, 84, 211, 219, 225, 228, 230–231
 Hrušovský, Laco 247
 Hryc, Andy 246
 Huba, Martin 117, 187, 237, 239–240
 Hubač, Jiří 85, 236
 Hubeňáková, Svatava 233
 Hudec, Luděk 251
 Hudec, Zdeněk 12, 16, 66, 77, 112, 121, 146, 150–152, 157, 179

- Hughes, H. Stuart 33, 37, 39, 60
 Huizinga, Johan 30–31, 48, 50

 Insdorfová, Annette 14, 122
 Ionesco, Eugene 120
 Issová, Klára 245

 Jabůrková, Jožka 86, 88, 185, 228
 Jachiewicz, Alicja 87, 227
 Jakoubková, Eva 226
 Jakubowska, Wanda 79, 133
 Janáček, Jaromír 216, 219, 228
 Jandl, Ivan 105
 Janský, Ladislav 213
 Jarchovský, Petr 237
 Jariš, Milan 88, 209
 Jasný, Vojtěch 81–82, 88–89, 112, 161, 163, 197, 209
 Jaspers, Karl 30–31, 61, 129
 Jašík, Rudolf 215
 Jelínek, Rudolf 86
 Jelínek, Zdeněk 229
 Jentschová, Julia 118, 240
 Jesenská, Milena 86
 Ježek, Jaroslav 224, 244
 Jícha, Marek 238, 246
 Jiráček, Václav 239
 Jirásková, Jiřina 220, 229
 Jiráský, Zdeněk 199–202, 205, 247
 Jireš, Jaromil 104–106, 180–183, 185, 194, 196, 221
 Jirotková, Ilona 233
 Jones, Freddie 232

 Kačer, Jan 69, 92, 220, 226
 Kačírková, Ivana 227
 Kadár, Ján 14, 83, 119, 131–132, 164, 216
 Kadaňka, Jiří 217
 Kafka, Franz 32, 86, 143–144, 172
 Kachyňa, Karel 66, 105–107, 170–171, 224–225, 230, 232

 Kaes, Anton 35
 Kaiser, Oldřich 240
 Kališ, Jan 214, 221
 Kamińska, Ida 216
 Kaprálik, Dušan 243
 Kassai, Csongor 83, 237
 Kassovitz, Peter 122
 Kaufmanová, Oľina 250
 Keitel, Harvey 251
 Kekilli, Sibel 241
 Kemr, Josef 232
 Kepková, Jana 245
 Kerner, Aaron 12, 14, 153
 Kielar, Wiesław 122, 175
 Kier, Udo 251
 Kiesinger, Kurt Georg 142
 King, Martin Luther 95
 Klein, Dušan 24, 73, 85
 Klos, Elmar 14, 83, 119, 131–132, 164, 216
 Klügerová, Ruth 32, 100
 Kňazko, Milan 95, 227, 231–232
 Kober, Helmfried 241
 Koblic, Michal 66
 Koblížek, Josef 213
 Kocáb, Michael 185, 228
 Kodet, Jiří 222, 237
 Koch, Sebastian 246
 Koch-Hooge, Wilhelm 69
 Koggel, Josef 213
 Kogon, Eugen 122
 Kohout, Eduard 149, 166, 207, 219
 Kolár, Erik 148, 151, 207
 Kolárová, Jaromíra 228, 231
 Komínek, Jan 247
 Kondrat, Józef 212
 Konzal, Josef 224
 Kopaněvová, Galina 78, 103, 113, 160, 172, 178
 Kopřiva, Luděk 232
 Körner, Vladimír 117, 226, 238, 239
 Kosiński, Jerzy 22, 118, 202, 251

- Košická, Dana 247
 Koška, Bohumil 223
 Košťová, Jarmila 85, 221
 Kotlár, Petr 251
 Kotrbová, Jorga 220
 Kováčik, Ján 212
 Koza, Josef 224
 Kramer, Stanley 81, 190
 Krampol, Jiří 230
 Krása, Hans 170
 Kraus, Ota B. 23
 Krausová, Edith 200
 Krejča, Otomar st. 149, 207
 Krejčík, Jiří 68, 85, 100, 188, 190, 220, 232
 Križan, Bronislav 215
 Krobot, Miroslav 94
 Kroner, Jozef 82, 216
 Krug, Manfred 69, 212
 Krumbachová, Ester 70
 Krystlík, Lubomír 223
 Kubánková, Věra 224
 Kubát, Josef 213
 Kučera, Jaroslav 209, 213, 218
 Kudeříková, Marie 104, 180, 183, 185, 222
 Kuchařová, Eliška 233
 Kukura, Juraj 241
 Kumbera, Antonín 213
 Kurosawa, Akira 178
 Kurz, Ivan 226
 Kvietik, Štefan 82, 212

 Labuda, Marián st. 236, 240
 Lábus, Jiří 196, 236, 239, 240
 Ladižinský, Mikuláš 216
 Landovský, Pavel 220
 Lang, Berel 36, 51
 Lang, Fritz 149
 Langer, Lawrence 34–35
 Langmiller, Josef 233
 Landisch, Eduard 208
 Lang-Willarová, Suzanne 232

 Lánský, Michal 246
 Lanzmann, Claude 22, 29–30, 36, 47, 99
 Lasica, Ian 240
 Latinák, Lukáš 243
 Laufer, Josef 232
 Leichnerová, Barbora 97, 233
 Lenin, Vladimír Iljič 73
 Leone, Sergio 176
 Lessing, Theodor 43
 Levi, Primo 22, 111–112, 120
 Leščák, Marek 250
 Libera, Zbigniew 25
 Lichý, Norbert 246
 Lidi, Midi 244
 Lincoln, Abraham 41
 Lippmann, Walter 65
 Lír, Jiří 219
 Liška, Miloslav 238–239
 Liška, Zdeněk 113, 175, 216, 219, 221
 Lohniský, Václav 209
 Losey, Joseph 143–144
 Löwenbach, Ernst 170
 Löwitsch, Klaus 142
 Lubitsch, Ernst 122–123
 Lucas, George 67
 Lucký, Štěpán 69
 Lukášek, Rudolf 213
 Lukavský, Radovan 226, 229
 Lukeš, František 215
 Lukešová, Jiřina 207, 222
 Luknár, Roman 243
 Lumet, Sidney 186–187
 Lustig, Arnošt 58, 69–71, 78, 90–91,
 94, 103, 114–115, 117, 137–138, 162,
 166–167, 169, 178, 210–211, 213,
 217–218, 246
 Lyotard, Jean François 21–22, 51

 Macák, Jiří 233
 Macháně, Jiří 239
 Maciuchová, Hana 222

- Macourek, Harry 227
Mádl, Jiří 100, 246
Mahler, Zdeněk 220
Malick, Terrence 200
Malovec, Jozef 215
Mann, Thomas 69, 110
Macháček, Miroslav 134, 172, 214, 221
Mácha, Richard 28
Malíř, Jan 237
Marcuse, Herbert 113
Marek, Vladimír 237
Mareš, Karel 222
Mareš, Petr 224
Marhoul, Václav 118, 202–203, 205, 250–251
Marian, Edwin 212
Martin, J. O. 207
Masaryk, Tomáš Garrigue 76, 199
Masopust, Tomáš 235
Matějů, Zbyněk 235
Mattlach, Jan 248
Mauréry, Zuzana 250
Mazurek, Ferdinand 245
McFarlane, Brian 59
McLuhan, Marshall 32
Měcháček, Tomáš 244
Melíšková, Klára 244
Menšík, Vladimír 225
Menzel, Jiří 14, 118, 190, 240, 250
Merle, Robert 27–28, 115
Merta, Vladimír 224
Metz, Christian 179
Mihaileanu, Radu 122
Mikołajewska, Krystyna 102–103, 218
Mikuláš, Martin 225
Mills, David 171
Milota, Stanislav 219
Mináč, Dávid 245
Mináč, Matej 195–197, 236, 245
Mink, Louis O. 16, 49
Mistrík, Ivan 80, 208
Molčík, Antonín 217
Moldovanová, Raluka 15
Moreau, Antoine 106–107, 159, 171, 232
Moriarty, Michael 90
Mórová, Diana 243
Moskalyk, Antonín 12, 69, 78, 87, 91,
102–103, 138, 161, 163, 165–167,
217–218, 226
Moučka, Jaroslav 211
Mrázová, Eva 102, 208
Mrkvička, Ladislav 192, 229
Muchka, Tomáš 223
Muchow, Jan P. 246
Munzar, Luděk 208
Murdych, Tomáš 225
Myslíková, Míla 227
Myšička, Martin 244, 246

Najbrt, Marek 244
Narenta, Jindřich 70, 211–212
Navrátil, Oldřich 235
Navrátil, Vincent 249
Nedbal, Miloš 165, 208, 217
Němec, Jan 69–70, 100, 133, 136–138,
178–179 210, 213
Němeček, Jiří 208
Neurath, Konstantin von 70
Nora, Pierre 30
Norisová, Soňa 246
North, Alex 232
Novák, Adam 235
Novák, Jan 243
Nováková, Sandra 244
Novick, Peter 97
Novinski, Michal 243, 246
Novotný, Josef 97, 233
Novotný, Vladimír 216

Obermaierová, Jaroslava 218
Očásek, Viktor 166, 207
Ondříček, David 94, 246
Ondříček, Miroslav 213

- Orlová, Jarmila 221
Ornest, Jiří 244
Oszlák, Peter 243
Otčenášek, Jan 80, 172, 208, 222
Örvarsson, Atli 163, 246
Ozábal, Ludovít 212
- Pancíř, Vít 199, 242
Pastejříková, Hana 222, 227
Pašš, Patrik 236, 245–246
Patočka, Zdeněk 235
Pätoprstá, Alena 236
Pavel, Ota 223–224, 230
Pecha, Jiří 237
Pecha, Zdeněk 251
Pecháček, Zdeněk 235
Pergner, Eduard 226
Pellar, Rudolf 232
Petrášek, Martin (vl. j. Martin Friedmann)
198
Pfeifferová, Evženie 247
Picasso, Pablo 34
Plachý, Jiří 101, 149, 151
Platón 26, 153
Pešek, Ladislav 85, 91, 211
Peterka, František 88, 209
Piccoli, Michel 234
Pittermann, Jiří 137, 169, 172, 180
Pivec, Jan 100
Pixa, Kamil 227
Plesný, Pavel 224
Plodková, Jana 63, 244
Poláková, Eva 215
Polívka, Boleslav 83, 126, 237
Pollack, Martin 190
Poloczek, Bronislav 238
Popek, Ivo 248
Popper, Karl Raimund 43
Porubjaková, Zuzana 243
Poslušná, Marie 211
Postránecký, Václav 224, 235
- Potměšil, Ladislav 230–231
Prachař, Ilja 70–71, 90–91, 113, 211, 214,
217, 219–220
Prachařová, Jana 214
Preiss, Viktor 23, 87, 115, 222
Procházková, Zdenka 214, 220
Prokoš, Bedřich 222
Přádná, Stanislava 20, 71, 78, 82–83, 119,
124, 131, 134, 161, 164, 172
Přenosilová, Yvonne 218
- Racek, Ilja 116, 226
Radok, Alfréd 12, 14, 17–18, 24, 31,
77–78, 80, 83, 89–90, 106, 108, 112,
134–135, 145–158, 166, 168–171,
176–178, 189, 191, 194, 196, 207
Rachold, Gerhard 212
Rak, Štěpán 224
Rakovská, Anna Jakab 250
Ramplingová, Charlotte 110
Ranke, Leopold 39
Rašilov, Saša 151
Ratlinger, Gerald 92
Raušer, Jaroslav 211
Ravel, Maurice 152
Ráž, Vladimír 208, 217
Reifová, Magdalena 183, 231
Reich, Wilhelm 108–109, 113
Reinhardt, Fritz 153, 155
Renč, Ivan 210
Resnaix, Alain 147, 151, 182, 184
Revallo, Jozef 226
Rickert, Heinrich 62
Ricoeur, Paul 21, 50, 55, 61
Riefenstahlová, Leni 102, 110, 153
Rímský, Pavel 246
Rivoová, Lisa 29
Roden, Karel 231
Rojková, Sabina 196, 249
Rosenstone, Robert A. 52, 55, 57–58,
129, 145

- Rousset, David 111
Růžek, Martin 85, 166, 189, 211, 217–218
Růžicka, Viktor 185, 228, 234
Rychlý, Ondřej 247

Řanda, Čestmír st. 120, 211, 217
Řehoř, Zdeněk 220, 224

Sadková, Eva 208
Sägebrecttová, Marianne 234
Sajfertová, Zdeňka 228, 233
Salem, Murray 90
Seidlová, Barbora 235
Semprún, Jorge 9
Sequens, Jiří 86
Serra, Richard 198
Scribnerová, Sylvia 25
Shakespeare, William 79, 110
Shirer, William L. 109
Scheinpflugová, Olga 173, 214
Schlesinger, Joe 196, 245
Schmid, Jan 226
Schmidt, Helmut 142
Schindlerová, Agáta 199
Schön, Uli 241
Schulhoff, Petr 24
Schygullová, Hana 141
Schwarz, Simon 244
Sieczkowski, Michał 238
Siemion, Wojciech 209
Sikora, Adam 246
Simonischek, Peter 190, 250
Sixtová, Noemi 218
Skalenakis, Vasilis 243
Skalka, Miloš 232
Skarsgård, Stellan 251
Sklenčka, Ota 222
Slabý, Zdeněk Karel 226
Sladovnicková, Šárka 10, 20, 80, 91, 95,
150, 183, 187, 195
Slaný, Michal 196, 245

Slánský, Rudolf 94–95
Slivková, Hana 114, 216
Slovák, Marián 243
Smetanová, Věra 224
Smolík, František 208
Smrčková, Jana 223
Smutná, Dana 80, 102, 208
Smutná, Jitka 235
Smutný, Jiří 223
Smutný, Vladimír 226, 230, 251
Smyczek, Karel 101, 225, 237
Sobota, Miroslav 74
Sokol, Štefan 215
Solan, Peter 12, 68–69, 81, 89, 102, 133,
161–163, 212
Somr, Josef 223, 238
Sorel, Georges 33
Součková, Miroslava 87, 227
Sovák, Jiří 82, 209
Spielberg, Steven 30, 32, 67, 187
Spišák, Samo 243, 245
Spustová, Alena 245–246
Srňka, Jiří 208, 210
Srstka, Zdeněk 227
Stanke, Richard 244
Stašová, Simona 237, 239
Stehlík, Zdeněk 218, 220
Stehnová-Čechová, Jana 219
Steiger, Rod 186
Steiner, George 22
Sternwald, Jiří 152, 166, 207, 211, 214
Stivín, Jiří 234
Stokłosa, Janusz 232, 245
Strach, Jiří 235
Streepová, Meryl 90
Streicher, Julius 153
Strnisková, Viera 215, 222
Střecha, Josef 207
Svarinská, Kristína 247
Svěrák, Zdeněk 99
Svoboda, Jan 233

- Svoboda, Jiří 196, 225, 231, 248
Svoboda, Milan 232
Svojtka, Petr 222
Syberberg, Hans-Jürgen 35–36
Sýkorová, Olga 215
Synková, Jana 226
Syslová, Dana 138, 218
Szvrcsek, Anita 250
- Šafránková, Libuše 196, 236
Šámal, Jiří 210, 226
Šašek, Václav 103, 231
Šebelka, Jiří 229
Šedová, Jana 233
Šefraná, Věra Adina 11, 71, 90, 102, 174
Šejbalová, Jiřina 74, 80, 208
Šimánek, Otto 217
Šimončíč, Dodo 236, 245
Šišková, Anna 83, 237
Šklovskij, Viktor 60, 63–64
Škvor, Jan 195
Škvorecký, Josef 112, 131, 220
Šmeral, Vladimír 221
Šofr, Jaromír 240
Štěpán, Petr 249
Štěpánek, Zdeněk 120, 170, 211
Štěpánková, Jana 229
Štěpnička, Jiří 246
Štíbr, Jiří 211
Štrba, Martin 250
Šulcová, Jana 229
Šulík, Martin 249–250
Švandová, Jana 222
Švehlík, David 246
Švormová, Libuše 23, 222
- Tabakov, Oleg 68, 227
Taclík, Marek 246
Talmon, Jacob 155–156
Taragelová, Emma 245
Taub, Valtr 208
- Tausinger, Jan 208
Teplý, Jan st. 222
Tesařová, Johanna 238
Thanouliová, Elefteria 204
Thielová, Valentina 102, 212
Thiolyová, Clémence 118, 246
Tichánková, Věra 224
Tiso, Jozef 198
Tokoš, Lubor 230
Töpfer, Tomáš 248
Topinková, Viera 243
Toplin, Robert Brent 52
Topol, Jáchym 199, 242
Topol, Filip 242
Toynbee, Arnold 40
Trojan, Ivan 246
Truffaut, François 178
Tříška, Jan 99
Tuček, Benjamin 244
Turbová, Sylvia 68, 186, 228
Turzonová, Božidara 234, 238
Tuzar, Jaroslav 210
- Ťapák, Martin 209
- Uldrich, František 227
- Václav, Jiří 229
Vágner, Jan 227
Vala, Jiří 84, 211
Valušiak, Josef 221, 226
Vančurová, Marta 87, 115, 222, 230–231, 249
Vaněk, Petr 246, 249
Vaňková, Anna 112, 207
Vargová, Anikó 250
Vášáryová, Emília 215
Vášáryová, Magda 104, 222
Vašek, Július 75, 215, 222
Vašíček, Zdeněk 55–57
Vašut, Marek 233
Vávra, Otakar 84, 100, 176–178, 196, 210

- Vávrová, Dana 241
Vejrosteck, Michal 225
Velen, Oldřich 73
Verhoeven, Paul 67
Veselý, Jiří 231
Veselý, Luboš 249
Vetchý, Ondřej 234, 236, 239, 243, 246
Veyne, Paul 40, 49, 50, 61
Vicena, František 73
Vichta, Tibor 212
Vilsmaier, Joseph 241
Vinklář, Josef 114, 214
Visconti, Luchino 108–110, 112
Vlach, Oldřich 230–231, 235
Vláčil, František 203
Vlasáková, Lenka 249
Vlčková, Věra 227
Vlková, Dana 230
Vnouček, František 208
Voděrka, Bedřich 212, 215
Vognič, Miroslav 219
Voska, Václav 155, 188, 221
Votruba, Misha 246
Vozková, Bára 196
Vrbenský, Bohuslav 76
Vrchota, Robert 84, 229
Vršťala, Jiří 70–71, 211, 214

Wagner, Richard 69, 110
Wagnerová, Agnieszka 236
Waleská, Blanka 149, 207
Walter, Miroslav 230
Warner, David 90
Weiss, Jiří 79–80, 83, 101, 158, 172, 208, 234
Welles, Orson 146, 193
Wertmüllerová, Lina 108, 124
Wiene, Robert 149
Wright, Georg Henrik von 65
William Henry Walsh 48
Williams, Robin 123
Winton, Nicholas 195–196, 236–237, 245

White, Hayden 16, 40, 42, 49–53, 55–56, 139–140, 157
Wiesel, Elie 22–23, 25, 29, 36, 92
Woods, James 90

Yavas, Lale 241

Zahajský, Jiří 224, 227
Záhorský, Bohuš 218
Záhorský, Richard 73
Zawadská, Valérie 228
Zahrynowská, Milena 220
Zelenka, Antonín 211
Zika, Jan 73
Zikmund, Petr 235
Zindulka, Stanislav 235, 241
Zinnemann, Fred 105
Zounar, Martin 182, 227
Zvarík, František 216
Zvaríková-Pappová, Elena 216

Žalman, Jan 124, 133, 168, 175
Žižek, Slavoj 123–125

HISTORICAL AESTHETICISM

The representation of the Holocaust in Czechoslovak and Czech fiction film, 1948–2019

On the example of Czechoslovak and Czech films about the Holocaust released between 1948 and 2019, this monograph establishes the function of “historical aestheticism”, which follows from a relation between a narrative construction of the past in historiography and the same technique as applied to narrative cinematography. “Historical aestheticism” presents a narrative cinematic historical representation, a generalised image of the past that is capable of containing only a particular number of narrative levels and individual character histories. A defining feature of this reductive synthesis are repeating stereotypes of both content and style, referred to as stereotypes of iteration and stereotypes of prominence. The monograph is arranged into four thematic chapters. The first, “Testimony, Film, and Communicating the Incommunicable”, sketches out a general perspective on problems related to the aesthetic representation of the Holocaust in relation to memory and the past. Chapter two, “The Historian and the Filmmaker, or, Narrative Historiography vs. Historical Cinematography”, considers the issues drawn out in the opening chapter through a theoretical lens, considering the relationships between the narrative methods of written historiography and cinematography. It mostly considers the mediation of history through the formal strategies of the medium in question. The third chapter, “Iterations of Historical Aestheticism”, fills the role of a brief historical overview of Czechoslovak and Czech films focusing on the topic of the Holocaust. It defines the stereotypes of iteration in relation to the ideological background of the

times in which the films were made and schemas on the visual level regarding the concentration-camp environment, costumes, and the physiognomy and behaviour of the individual characters (both the Nazis and their victims). The final, analytical chapter, “The Prominence of Historical Aestheticism”, fulfils the framework of the case study. It explores “stereotypes of prominence” as repeating methods at the level of the stylisation of the cinematic image. These stereotypes form an atypical level of “historicising aestheticism”. They differ from “stereotypes of iteration” through a greater presence of metaphors and symbols, mostly focused on non-narrative sequences that stand out from the traditional narrative construction, making the historical meaning of that which is represented more concentrated or effective. The chapter effects a cross-sectional analysis of this metaphorical and symbolic production of generalising historical content in relation to the relevant stylistic and narrative techniques that were principally established by the first Czechoslovak film about the Holocaust, director Alfréd Radok’s 1949 film *Daleká cesta* (*Distant Journey*). These techniques are: 1) “prominence in narrative realism”; 2) “subjectivity and retrospective subjectivity”; and 3) “the inclusion of documentary material among fictional material”. These three themes are also the titles of the three sub-chapters.

ZDENĚK HUDEC HISTORICKÝ ESTETISMUS: REPREZENTACE HOLOKAUSTU V ČESKOSLOVENSKÉM A ČESKÉM HRANÉM FILMU 1948–2019

Vydala Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU
Odborná redakce Martin Šrajer
Překlad resumé Ian Mikyska
Rejstřík sestavila Miroslava Košťálová

Obálka a grafická úprava Markéta Jelenová
Sazba Vladimír Lán

Praha 2023, 2026

ISBN 978-80-7331-802-4 (iPDF)

www.namu.cz

www.amu.cz