

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 svírání 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 vylíčit, 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 píše „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 Petrujová. *Obraz terezínského ghetta 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 holokaustu 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 vlaštoky (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 neznámější 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 věnují 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 Aarona 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 *Zabrada Finzi Continiiù* (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 činnostmi 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 *Ostré 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 promyšlení vztahu mezi narativním filmem a dějepiscem, respektive vztahu mezi historiografickým a filmovým narativem, relace mezi příběhovým konstruováním minulosti v dějepiscetví 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 holocaustu 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 dějepiscetví a filmu tvoří vlastní, teoretičtější pojatý předmět této publikace. Jejím cílem je na příkladu tuzemských filmů o holocaustu 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 holocaustu. Začaly se objevovat brzy po druhé světové válce a soustředily se zejména na obtíže s literárními výpověďmi svědků holocaustu, 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 holokaust 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 objektivitivy 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 vypraví 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 pojmout 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 holokaustu ve filmu*. Disertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2003; Zdeněk Hudec. „Estetický historismus. Historické poznání holokaustu ve filmu“. 2004, č. 1 s. 5–37; Zdeněk Hudec. „Zobrazení bolesti a smrti ve filmech o holokaustu“. *Cinepur*. 2003, č. 28, s. 35–37.

bere břemeno minulosti tím, že ji vyjadřuje zvenčí jako audiovizuální historickou syntézu – zobecnující 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 zobecnující 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, kostymování, 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 ozvláštňení, které není lokalizováno toliko v rovině zápletek, ale spíše v dimenzi nenarativních sekvencí, které vystupují z tradiční stavby narace a historický smysl reprezentovaného činí koncentrovanějším a působivějším. Nežrídka 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 mívám 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 nejeví 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. Nemalou 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 nestejnorodé 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 pojímám 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 Příkladná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně.* Praha: Pražská scéna, 2002, s. 238.