

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra sociologie

Sociologie

Mgr. Irena Řehořová

Film jako médium kulturní paměti:

Proměny reflexe poválečného odsunu Němců v české filmové tvorbě

Film as a Medium of Cultural Memory:

Cinematic Representations of the Post - War Expulsion of Germans and its
Changes

Disertační práce

Vedoucí práce – Doc.PhDr. Jiří Šubrt, CSc.

2016

Poděkování

Ráda bych poděkovala svému školiteli Jiřímu Šubrtovi za jeho odborné vedení, kritické připomínky a postřehy. Dále bych ráda vyjádřila dík Miroslavu Petříčkovi, který mě upozornil na významné zdroje literatury v oblasti filmu.

“Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.”

V Praze dne

.....

Abstrakt

V důsledku rozvoje vizuálních médií, a s tím související tendence společenských věd, popisované jako „obrat k obrazu“, začlenila řada disciplín do okruhu svého bádání také studium fenoménů, které zůstávaly dlouhou dobu mimo hlavní pozornost. Reakcí na tento trend je také rozvoj nové sociologické subdisciplíny, která je označována jako sociologie obrazu či vizuální sociologie. K této oblasti se svým zaměřením obrací i tato práce: v centru jejího zájmu stojí filmy, které v současné době představují jedno z vlivných médií kulturní paměti. Cílem projektu je popsat specifika vzpomínání, která vyplývají z povahy tohoto média a dále prozkoumat možnosti využití filmu jako zdroje sociologického poznání. V první části práce je film nahlížen jako kulturní/sociální fenomén, za jehož vznikem nestojí pouze individuální tvůrci, ale také řada institucí a dalších subjektů (dohromady utvářejících kinematografické pole), které vymezují možnosti tvorby a v důsledku ovlivňují způsob filmového zpracování konkrétních témat. Ve druhé části jsou představeny koncepce, které různými způsoby mapují podobu vztahu mezi filmovou reprezentací a skutečností - popisují postupy, pomocí kterých je skutečnost přepisována do filmové reality, zobrazující (historické) události. Další části práce jsou zaměřeny na sociální faktory, které v tomto procesu sehrávají klíčovou roli a také na dispozitiv filmového média, který umožňuje generovat, uchovávat a šířit sdílené paměťové obsahy. Případová studie zahrnuje analýzu čtyř filmových děl z různých období vývoje české (resp. československé) společnosti, která zobrazují události související s poválečným odsunem sudetských Němců. Cílem je jednak prověřit teoretická východiska zformulovaná v první části textu, ale také prozkoumat metodologické možnosti sociologické analýzy filmů.

Klíčová slova: film, společnost, sociologie obrazu, reprezentace, kulturní paměť, viditelné, ideologie, poválečný odsun.

Abstract

As a result of the development of visual media and the related tendency in social sciences described as „pictorial turn“, many disciplines have incorporated in the field of their research also the study of phenomena that used to stay out of their attention. In sociology, this tendency resulted in the emergence of a new sub-discipline, referred to as *sociology of the image* or *visual sociology*. The subject of this dissertation falls within this sub-field: the attention is focused on movies, which today stand as a powerful media of cultural memory. The main goal of this project is to describe the specific practices of cultural remembering following from the nature of the film medium, and to explore the significance of the film as a source of sociological cognition. In the first part, film is recognized as a cultural/social phenomenon, which shouldn't be understood only as a product of individual authors, as there are many institutions and other subjects (which together form a cinematographic field) who also contribute to the making of a film by defining its possibilities and thus influence the way how particular events are represented. The second part of the work presents different theoretical approaches that map the nature of relation between film representation and reality – they describe the processes by which real (historical) events are transcribed into the film form. The following parts deal with social factors that play crucial role in this process, as well as with the dispositive of the medium, that enables to generate, store and transmit shared contents of memory. The case study comprises an analysis of four films made in different periods of history of the Czech (or Czechoslovak) society that depict the events connected with post-war expulsion of Sudeten Germans. The goal of this part is to examine the theoretical recourses used in precedent chapters and to explore methodological possibilities of sociological analysis of films.

Key words: film, society, sociology of image, representation, cultural memory, visible, ideology, post-war expulsion.

1 Úvod.....	6
2 Film jako sociální fenomén.....	9
2.1 Koncept „kinematografického pole“	11
2.2 Mentalita společnosti a její projevy ve filmové tvorbě.....	14
3 Povaha filmové reality	18
3.1 Kracauer: film jako odraz skutečnosti	19
3.2 Ferro: film jako kontra-analýza společnosti	22
3.3 Sorlin: film jako inscenace skutečnosti	24
3.4 Co znamená reprezentovat?	26
4 Vizuální reprezentace společnosti a její legitimita	29
4.1 Úhel pohledu.....	31
4.2 Viditelné/neviditelné.....	33
4.3 Filmový obraz a (politická) moc.....	36
4.4 Film a ideologie	42
5 Film jako médium kulturní paměti	45
5.1 Obrazy minulosti v kulturní a individuální paměti.....	48
5.2 Vliv přítomnosti na podobu minulosti.....	51
5.3 Specifika filmového vytváření minulosti: základní postupy filmové reprezentace.....	53
5.3.1 Vizualizace a narace.....	53
5.3.2 Narativní struktura a žánr.....	56
5.4 Shrnutí a formulace výzkumných otázek	58
6 Případová studie.....	61
6.1 Cíl a forma výzkumu	61
6.2 Metoda	62
6.3 Výběr vzorku	64
6.4 Analýza	67
6.4.1 Filmová forma.....	67
6.4.2 Témata a příběhy: ohniska zájmu	73
6.4.3 Sociální svět filmu: postavy a jejich vzájemné vztahy	81
6.4.4 Kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce	92
6.4.5 Ideologie a politické konotace	101
6.4.6 Viditelné/neviditelné.....	112
6.4.7 Recepce filmu v době uvedení i v současnosti	119
6.4.8 Shrnutí a diskuse	131
7 Závěr	135
Bibliografie	138

1 Úvod

Filmová tvorba zůstávala dlouhou dobu mimo pozornost sociologicky zaměřených bádání, k různým „setkáním“ sociologie a filmu nicméně čas od času docházelo. Od třicátých let 20. století vznikla řada vědeckých prací, které se o propojení obou oblastí pokoušely: předmětem výzkumu však ve většině případů nebyly filmy samy o sobě, ale spíše podmínky jejich produkce či recepce (Edgar Morin), případně se na film nahlíželo jako na jedno z masových médií, jež je součástí širšího rámce kulturního průmyslu (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer). Výjimečně se objevily studie zaměřené také na jiná témata, například vliv filmů na sociální jednání (Herbert Blumer) či zobrazení společenské reality ve filmu (Siegfried Kracauer). Tyto studie však zpravidla zůstávaly ojedinělými projekty, rozhodně nelze hovořit o tom, že by se okolo sociologického výzkumu filmu zformovala výrazná badatelská tradice.

V posledních dvaceti letech se však situace mění: filmy, fotografie a další vizuální obsahy se staly předmětem rostoucího zájmu sociálních věd (nejen sociologie, ale například také antropologie, historie, či nově etablovaného interdisciplinárního oboru vizuálních studií), které nyní usilují o nalezení vhodných metod, jež by umožnily začlenit do již zavedených badatelských postupů také analýzu vizuálních reprezentací, jež jsou významnou složkou kulturní produkce každé společnosti. V sociologickém myšlení postupně získala své místo „sociologie obrazu“ (Bruno Péquignot) či „vizuální sociologie“ (Piotr Sztompka), která zahrnuje jednak teoretické úvahy o významu vizuálních reprezentací pro společnost, její součástí jsou však také sociologické analýzy obrazových materiálů či empirická zkoumání, v nichž jsou různé typy obrazů (nejčastěji fotografie) využívány nikoli jako předměty výzkumu, ale jeho nástroje („sociologie obrazem“).

Tato práce svým zaměřením propojuje více oblastí a usiluje o prozkoumání několika sociálních aspektů filmové tvorby: zabývá se jednak vztahem sociální reality a filmové reprezentace (film jako *prostředek* zobrazení reality), zároveň však na film pohlíží jako na specifický kulturní fenomén (film jako *objekt* bádání), který se podílí na utváření individuálního i sdíleného obrazu světa a konstituování významů, jež připisujeme (uplynulým) jevům a událostem. Díky této dvojí perspektivě, podle níž ve filmovém díle zůstávají „zakonzervovány“ výrazné rysy společenství, z něhož vzniká, a zároveň se jím prezentovaný obraz skutečnosti stává součástí osobních i kolektivních zkušeností daného společenství, pak vyvstává ještě třetí hledisko, reflektující film jako vlivné médium kulturní paměti.

Potřeba zkoumání filmových děl vychází ze skutečnosti, že obrazy, jež film uchovává, nikdy nejsou neutrálním či objektivním předvedením toho, jak se věci skutečně odehrály. Do jejich tvorby a s ní souvisejícího způsobu interpretace okolního světa vstupuje řada faktorů, které ovlivňují podobu výsledného obrazu a tedy i to, jakou si o zobrazené realitě vytvoříme představu. Jak v příspěvku uveřejněném ve sborníku *Film a kulturní paměť* píše Peter Michalovič, je třeba mít na paměti, že „jsme vždy ovlivněni určitými ideologiemi, že jsme závislí na různých režimech pravdy, systémech estetických norem anebo systémech morálních hodnot. (...) i my jsme výtvoři určitých praktik, které z nás udělaly to, čím jsme, a to nejhorší, co se nám může stát je, že tyto praktiky budeme považovat za přirozené (...).“ (Michalovič 2014: 17).

Filmová tvorba byla v sociologii dlouho opomíjena především z toho důvodu, že jí byla vymezována role artefaktu, jehož hlavní smysl spočívá v pobavení publika. Filmy

znázorňující společensky závažná témata, o nichž pojednává tato práce, tuto roli bezesporu také naplňovaly a naplňují, potenciál jejich působení se tím ovšem rozhodně nevyčerpává. Pozornost si zasluhují především proto, že představují stopy po skutečných událostech: jejich prostřednictvím se pro nás minulost stává viditelnou, navíc se v nich odrážejí hodnoty, které vypovídají o konstituci společnosti a jejích tendencích v určitém období. „Ve hře“ přitom zdaleka není jen minulost, ale také současnost, neboť vyřešení vztahu k problematické minulosti je nezbytnou podmínkou pro utváření vědomí vlastní identity. Jiří Šubrt hlavní předpoklady pro její ustavení shrnuje do dvou otázek, na něž je třeba hledat odpověď: „kým jsme“ a „kam patříme.“ Jak dále uvádí, „paměť“ je v obou případech klíčová a funguje vzhledem k identitě jako jakási její 'výstuž'. Zachování paměti je v tomto kontextu nahlíženo jako předpoklad totožnosti, zatímco zapominání jako synonymum její ztráty.“ (Šubrt, Pfeiferová 2010a: 26).

Cílem této práce je jednak předložit argumentaci, podle níž film není izolovaným uměleckým dílem, ale je třeba nahlížet jej jako součást sítě vztahů, které jej propojují s množstvím jedinců, institucí i oblastí sociálního života a nelze jej tedy zcela „vypreparovat“ ze společenského prostředí, v němž vznikl. Cílem je alespoň částečně tuto síť rozplést a definovat vztah, který je dle mého názoru zásadní: vztah mezi filmovou reprezentací a sociální skutečností, k níž referuje. Pokud o filmu uvažujeme jako o významném faktoru ovlivňujícím vývoj historického vědomí, pak je zřejmé, že pochopení povahy relace mezi skutečností a filmovými obrazy, jejichž prizmatem na určité fenomény a události nahlížíme, má zásadní důsledky pro možnost porozumění způsobu, jakým vzpomínáme na minulost.

Smyslem tohoto projektu není představit výše uvedenou problematiku pouze v rovině teoretických úvah, ale prověřit možnosti sociologického výzkumu filmu také prostřednictvím studie, zaměřené na filmové zobrazení konkrétní etapy vývoje české společnosti: událostí spojených s poválečným odsunem německých obyvatel. Jedná se o téma, které bylo především z kolektivní paměti po dlouhá období vytěšňováno, neboť představovalo jednu z temných kapitol naší minulosti. Nemnohé pokusy o výklad či zobrazení těchto událostí – například právě ve *filmu* – podléhaly mocenské manipulaci, jejímž cílem bylo zachovat takový obraz společnosti, který by nezpochybňoval principy, z nichž byla odvozována její identita, a na níž zakládala svou legitimitu vládnoucí strana.

Je zřejmé, že vnímání a interpretace odsunu prošlo od konce války do současnosti zásadní proměnou – cílem následujícího textu bude na základě analýzy několika hraných filmových děl zachytit důležité rysy této proměny. Jelikož filmová tvorba byla od roku 1945 do konce 80. let podřízena státnímu aparátu, představuje vhodný terén pro zkoumání dominantního výkladu odsunu a postojů, které k této problematice v různých etapách vývoje české (resp. československé) společnosti zaujímal veřejnost i politické elity. Vzhledem k těsné provázanosti filmové reprezentace se sociálním prostředím lze předpokládat, že filmy budou cennou výpovědí nejen o samotném odsunu, ale také o hodnotách, dominantních postojích a relacích společnosti, v níž vznikly.

Struktura práce odpovídá postupnému sledování výše uvedených cílů. V první části se pokusím shrnout argumenty, na jejichž základě lze opustit představu filmu jako uměleckého díla, které odráží specifické vidění svého „tvůrce“ či úzké skupiny tvůrců a nahradit ji ideou filmu jako kulturního produktu, jehož prostřednictvím lze získat informace o schématech myšlení a vnímání, vlastních širšímu sociálnímu prostředí. Ve druhé části představím vývoj teoretických úvah o vztahu filmu k sociální skutečnosti, metodou komparativní analýzy koncepcí tří autorů: Siegfrieda Kracauera, Marca Ferra a Pierra Sorlina. Ve třetí části se zaměřím na několik sociálních faktorů, které vstupují do procesu filmové tvorby a nastavují podmínky pro konstrukci určitého typu zobrazení. Ve čtvrté části film vystoupí do popředí

jako symbolický obsah, který se podílí na formování historického vědomí společnosti. Zde se pokusím popsat, proč právě hrané filmy mohou představovat cenné paměťové médium a v čem spočívají jejich specifika, která je odlišují od jiných typů vzpomínání. Součástí poslední kapitoly bude formulace výzkumných otázek, jejichž řešení bude předmětem případové studie.

2 Film jako sociální fenomén

Film lze nahlížet z mnoha různých perspektiv: můžeme jej studovat jako uměleckou formu, jako zdroj zábavy či komoditu, jejímž účelem je generovat zisk. V této práci k filmu přistupujeme primárně jako ke specifickému kulturnímu produktu, který je prvkem sociální skutečnosti, do níž je „zasazen“ trojím způsobem: je výtvorem širší skupiny lidí (i), zobrazuje sociální skutečnost (ii) a je předmětem recepce početného publika (iii). Na jedné straně se v něm projevují hodnoty, postoje, každodenní zkušenosti, obavy či touhy společenství, z něhož vzniká, zároveň však divákům nabízí možné návody, jak porozumět sobě i okolnímu světu a prostřednictvím poutavých obrazů předkládá nové (či potvrzuje stávající) ideje, vzorce chování a interpretace událostí, čímž vývoj a směřování dané společnosti ovlivňuje.

Jednou z možností, jak postihnout princip fungování kinematografie a její společenský význam, je nahlížet na film jako na instituci s vlastní strukturou (zahrnující pravidla produkce i recepce, ekonomické a politické aspekty, ale například i specifická mentální schémata), která má vliv na postoje a chování jednotlivců, podílí se na vytváření hodnot společnosti či na proměně kritérií, na jejichž základě jedinci posuzují události a procesy, jež danou společnost utvářejí. Kinematografii pak můžeme označit za sociální fenomén, jenž *na jedné straně jednotlivé účastníky vtahuje a poskytuje jim pocit sounáležitosti, na straně druhé diktuje pravidla chování*. (Casetti 2008: 139).

Schopnost filmu formovat určité aspekty sociálního života přesvědčivě dokládají například empirické výzkumy Herberta Blumera ze 30. let, v nichž najdeme nespočet příkladů přímého (a dotazovanými jedinci překvapivě reflektovaného) vlivu filmů na postoje, životní orientaci i způsoby chování mladých diváků.¹ V závěru studie *Filmy a jednání* Blumer výsledky svého výzkumu shrnuje takto: „Filmy divákům poskytují životní schémata, ustálené obrazy a stereotypní představy o různých postavách a způsobech chování, (...) vybavují je představami o tom, jak by měli jednat, jaká jsou jejich práva a privilegia. (...) Také jsme ukázali, jak filmy mohou vštěpovat určité postoje.“ (Blumer 1933: 194).

Institucionální rámec v tomto případě zajišťuje základní soulad modu vidění světa mezi těmi, kdo filmy tvoří, a těmi, kdo se na ně dívají. (Casetti 2008: 294) Díky existenci jistých pravidel a postupů obrazy na plátně bereme jako pokračování naší běžné zkušenosti a celkem přirozeně je přijímáme za své. Instituci tak můžeme chápat jako nezbytný kontext, sdílený komunikační rámec, jež kinematografii ovlivňuje jak v rovině produkce, tak i recepce: „Instituce je společenský prostor, jenž diktuje pravidla chování: říká, jaké postupy mají být použity a jaký druh významu si z filmu vzít.“ (Casetti 2008: 295).

Film tedy v této práci vystupuje do popředí jako specifická *kulturní praktika*, která je důležitou součástí společenského života. Její jedinečnost spočívá nejen v technických možnostech samotného média, ale také ve schopnosti propojit lépe než jiné umělecké formy

¹ Kvalitativního výzkumu, na němž se kromě Blumera podílelo 18 dalších sociálních vědců, se účastnilo více než 1500 studentů, kteří byli vyzváni, aby popsali své zkušenosti a zážitky týkající se filmů. Jeden ze studentů (21 let) například uvedl: „Když jsem se dostal na střední školu a bylo mi kolem šestnácti, sedmnácti let, začal jsem filmy využívat jako školu etikety. Začal jsem pozorovat stolovací zvyky herců ve scénách, kdy jedli. Pátral jsem po správném způsobu, jak se chovat v nočním klubu, protože jsem o tom tehdy začal přemýšlet. Skutečnost, zda kabát vůdčího muže byl jednoduše či dvojitě prošíváný, kolik na něm bylo knoflíků a jak měl střižené klopky, to vše mě ovlivnilo ve výběru vlastních obleků.“ (Blumer 1933: 38-39).

individuální prožitek s kolektivní zkušeností. Filmová tvorba je tradičně svázána s kolektivní *recepí*, která se odehrává v rámci veřejného prostoru² - sdílení společného prostoru dává divákovi možnost sledovat, jak na film reagují ostatní a konfrontovat své dojmy s jejich reakcemi. To, že se určitým scénám smějí či nad nimi vyjadřují pohoršení, zaujatě sledují, co se děje na plátně anebo naopak zívají, může ovlivnit jeho vlastní recepci. Navíc tento zážitek zakládá pocit sounáležitosti, vyplývající ze sdílené zkušenosti a případně i shodného vnímání zobrazených jevů.

Film je jednou z mála vyjadřovacích forem, které lze označit za sociální fenomén i pokud uvažujeme o jeho autorství a způsobu *produkce*. V současné kinematografii je role „autora“ obvykle připisována režisérovi, který je vnímán jako hlavní tvůrce díla.³ Filmy některých režisérů se někdy skutečně vyznačují osobitým stylem a způsobem zpracování, v němž je rukopis dané osobnosti na základě určitých znaků rozpoznatelný, minimálně pro filmové znalce.⁴ Ani to však není argument, který by zcela ospravedlňoval individualizované pojetí autorství, s nímž se v diskursu o filmu mnohdy setkáme.

Základní námitkou proti tomuto přístupu je skutečnost, že hraný film je vždy výsledkem spolupráce mnoha jedinců, jejichž přesný podíl na výsledné podobě díla lze jen stěží přesně určit. Téměř na každém stadiu vzniku filmu pracuje více osob a není možné jednoznačně říci, kdo z nich proces tvorby ovlivňuje nejvíce. Vedle režiséra neméně podstatnou roli zastává scénárista (případně scénaristický tým), vizuální stránku do značné míry určuje kameraman, zásadní může být také přínos herců, autorů hudby, producenta a v dnešní době nesmíme opomenout také tým zajišťující postprodukcí a řadu dalších profesí, jež se procesu výroby účastní.

Zejména role scénáristy a kameramana je v tomto ohledu často podceňována: přestože o obsahu jednotlivých záběrů rozhoduje převážně režisér, tím, kdo určí, o čem se v dané scéně bude mluvit je scénárista a naopak vizuální stránce (i když její popis je obvykle také součástí scénáře) dává finální podobu teprve kameraman, jehož pohled na požadovaný výsek reality dodá zobrazovaným objektům a vztahům mezi nimi specifickou formu.⁵ Poměr významnosti jednotlivých profesí se u různých filmů samozřejmě může lišit, podstatné však je, že film není individuálním dílem, odrážejícím specifické vidění jednoho autora, ale vytvořením početné skupiny lidí. Díky tomu jej lze považovat za médium, v němž se odrážejí tendence a výrazné rysy sociálního prostředí, z něhož vzniká. V kontextu vývoje české společnosti navíc filmy po

² Dnešní recepce má mnoho různých podob: film můžeme sledovat na počítači, v televizi, dokonce v telefonu. Klasický filmový zážitek je ovšem spojen s návštěvou kina, kde film sledujeme s ostatními.

³ Zavedení mýtu „autorského filmu“ bývá připisováno filmovým festivalům, které v 50.-60. letech záměrně vytvářely kult režiséřských osobností, jejichž jména pak sloužila jako značka zvyšující atraktivitu filmů na zahraničních trzích. (srov. např. Bordwell 2007: 428-429).

⁴ Je však třeba říci, že i v těchto případech je málokdy tvůrcem „stylu“ pouze režisér. Často je výsledkem opakované spolupráce několika osobností, obvykle režiséra s kameramanem, případně režiséra a scénáristy. Jako příklad můžeme uvést spolupráci F. Vlácil s kameramanem F. Uldrichem (a scénaristou V. Körnerem), M. Formana s M. Ondříčkem (a v několika případech také se scénaristou J.-C. Carrière), P.P. Passoliniho s T. Delli Colim, atd. Stejně výrazné „stylotvorné“ spojení může vzniknout například i mezi režisérem a autorem hudby, jako v případě S. Leoneho a E. Morriconeho.

⁵ Význam této profese je patrný pokud srovnáme díla jednoho režiséra vytvořená ve spolupráci s různými kameramany. Například filmy výrazného italského režiséra M. Antonioniho, jehož filmový styl ovlivnil řadu filmových tvůrců, vykazují značně odlišný vizuální rukopis v závislosti na tom, s jakým kameramanem zrovna pracoval (srov. například *Výkřik* a *Noc vs. Zvěšena*).

dlouhá desetiletí reprezentovaly pouze takový pohled na události, který byl uznán za legitimní státními institucemi.

2.1 Koncept „kinematografického pole“

V předchozí kapitole jsme uvedli, že film je výsledkem spolupráce mnoha jedinců různých profesí, kteří se v různých etapách tvorby podílejí na jeho výsledné podobě. Ani to však ještě zcela nevystihuje princip vzniku filmového díla, jak jej chceme nahlížet v tomto textu – nemáme na mysli pouze samotnou *výrobu* filmového materiálu (zahrnující natáčení, střih, postprodukcí a další, převážně „technické“ kinematografické postupy), ale rozumíme jí *komplexní proces*, do něhož vstupuje řada sociálních faktorů, jež ovlivňují počáteční výběr tématu, způsob jeho zpracování, podmínky distribuce hotového díla i jeho recepce veřejností.

Základním rámcem pro tyto úvahy je přesvědčení o existenci určitého sociálního celku, který ovlivňuje přístup k filmové tvorbě i její společenský dopad. V každé společnosti v dané době existuje specifický okruh institucí a jedinců, kteří se svou činností k filmové tvorbě vztahují a určují tak podobu toho, co můžeme označit jako „kinematografické prostředí“⁶. Obecně lze říci, že toto prostředí do značné míry formuje podmínky vzniku převážné většiny filmů (vyjma např. různých amatérských projektů) a v každé době ovlivňuje například i orientaci kinematografie na specifická témata či volbu vyjadřovacích prostředků. Jinými slovy, podílí se na formování základních tendencí, které ve filmové tvorbě v určité době převládají.

Podobně lze uvažovat také o jiných oblastech kulturní produkce, ať již se jedná o literární tvorbu, výtvarné umění, divadlo či projekty z mediální oblasti. Podle Pierra Sorlina lze i v těchto případech hovořit nejen o individuálních tvůrcích, ale také o širším sociálním prostředí, které jejich tvorbu (a také její recepci) formuje, zejména tím, že pro ni nastavuje specifické podmínky a cíle. (Sorlin 1977: 100-101). V případě filmu lze do tohoto rámce zahrnout filmové školy, produkční a distribuční společnosti, státní instituce mající za cíl podporu (a zejména v dřívějších dobách také kontrolu) kinematografické tvorby, filmové tvůrce (režiséry, scénáristy, kameramany, herce, atd.), ale například i filmové publicisty a recenzenty, kteří filmová díla činí objektem veřejných debat a ovlivňují způsob jejich recepce.

Filmová tvorba je kulturní činností, jejímž smyslem je produkce symbolických obsahů, jež specifickým způsobem interpretují realitu. Aby dílo plnilo svůj účel, jeho materiální výroba (natáčení filmu) se neobejde bez náležitého „zhodnocení“, jež zajišťují aktéři a činitelé, kteří jsou součástí daného prostředí a podílejí se na vytváření dominantního diskursu, který je s ním svázán: „diskurs o díle není jen pouhý pomocník mající podpořit pochopení a ocenění díla, nýbrž součást produkce díla, jeho smyslu a hodnoty“ (Bourdieu 2012: 228).

Existence filmového prostředí je založena na sdílení určitých (obvykle nepsaných) norem, zvyků, postupů, či dominantních tendencí, příznačných pro konkrétní epochu. Pochopitelně jej netvoří homogenní sociální skupina, spíše lze hovořit o sociální *formaci*, která se proměňuje v čase, je vnitřně diferencovaná a neustále reaguje na podněty z jiných oblastí sociálního života. Podle Sorlina samotný vznik filmového díla, zejména pokud jde o náměty a způsob zpracování, ovlivňují dokonce tři sociální prostředí, jež se všechna k filmu

⁶ Srov. také Sorlin 1977: 95.

vztahují, ale každé poněkud odlišným způsobem: hlavní směr udává samotné *filmové prostředí* (osoby a instituce přímo spojené se vznikem kinematografických děl), důležité jsou však i preference a očekávání osob zajímavých se o film, které tvoří *potenciální publikum*. Třetí, nejpočetnější skupinou je *globální společnost*, jež vytváří základní rámec jakékoli kulturní produkce. (Sorlin 1977: 105).

Tři sociální formace, jež v různé míře participují na utváření podoby filmové tvorby daných období, lze rozlišit i v případě oblasti, kterou se zde zabýváme: první skupinou jsou profesionální filmaři, kteří se přímo podíleli na vzniku filmu, druhou jsou recipienti, třetí skupinou je pak česká společnost jako celek (v několika svých historických etapách), jejíž vliv je patrný ve více ohledech: jednak v institucionální formě (vliv politiky, ekonomického systému, ostatních médií, atd.), ale například i v projevech aktuálního „společenského klimatu“, které tvorbu i přijetí jednotlivých děl podstatně ovlivnily.

Odlišení těchto „prostředí“ je samozřejmě spíše teoretické, neboť všechna tři se vzájemně prostupují a zároveň žádné z nich není zcela homogenní - například i v nejužší a nejvíce specializované skupině filmařů se můžeme setkat se zastánci odlišných hodnot, idejí či postojů a z toho vyplývajícími různými způsoby vidění světa. Jako vhodnější pojmový nástroj se proto v této souvislosti nabízí koncept „pole“, jak jej definuje Pierre Bourdieu. Vymezuje totiž oblast, kterou bychom mohli chápat jako průsečík tří výše zmíněných prostředí, které rozlišuje Sorlin a určuje několik základních rysů, jež vykazuje každé pole kulturní produkce.⁷

Pole je tvořeno „vzájemně propojenými činnostmi a lidmi, kteří jsou zapojeni do procesů symbolické alchymie“ (Szaló in Bourdieu 2010: 448). Jak již bylo řečeno, v případě filmu se jedná o filmové tvůrce, producenty, publikum, recenzenty, distributory, filmové školy a festivaly, atd. Jedním z hlavních rysů pole je právě to, že je *strukturovaným prostorem*, přičemž struktura vymezuje formu vzájemných působení mezi jednotlivými aktéry. Strukturu vytvářejí „objektivní vztahy mezi relativními pozicemi, které jedni i druhí zastávají v rámci pole“ (Bourdieu 2010: 240-241). Pole chápe jako prostor pozic, jehož struktura „není ničím jiným než strukturou distribuce kapitálu specifických vlastností, který určuje úspěch v poli a výhru externích či specifických zisků, o které v daném poli jde.“ (Bourdieu 1993: 30). Strukturovanost filmového pole se tak projevuje například v odlišných možnostech tvůrců (zejména pokud jde o přístup k finančním zdrojům, jež úzce souvisí s jejich reputací), či v různých přístupech k tvorbě: dvěma extrémními póly jsou na jedné straně tzv. „komerční filmy“ na druhé pak „umělecké projekty“.

Pole, jak jej chápe Bourdieu, je primárně *prostorem vztahů*, jež vznikají na základě společných zájmů: „sdílení zájmů tvořících základ příslušnosti k poli (jež tyto zájmy předpokládá a současně je svým působením vytváří) zahrnuje nutnost přijmout soubor předpokladů a postulátů, které zůstávají z definice mimo diskusi, neboť představují

⁷ V centru Bourdieuova zájmu stojí především francouzské *literární pole*, jehož popisu věnoval několik statí a publikací (v češtině je dostupný například text *Pravidla umění*). Principy zkoumání, které používá, lze však převést i na ostatní pole kulturní produkce, tedy také na oblast kinematografie. Sám Bourdieu byl přesvědčen, že „existují strukturální a funkční homologie mezi všemi poli“, přitom je ovšem třeba vždy „stanovit specifické vlastnosti každého pole“ (Bourdieu 2010: 242-243). Každá oblast kulturní produkce je svým způsobem jedinečná, odlišnosti samozřejmě najdeme například i mezi literárním a kinematografickým polem: týkají se zejména již zmíněného autorství/způsobu produkce, ale i podmínek recepce a veřejného dopadu. Filmová tvorba je také ekonomicky mnohem náročnější než literární, což pro tvůrce přináší řadu důsledků, například nemožnost realizovat svá díla bez podpory státních institucí.

nediskutovatelnou podmínku vzniku diskusí.“ (Bourdieu 2010: 224). Důležitým aspektem každého pole jsou určité předpoklady a pravidla, jimiž se řídí jednání a praxe zúčastněných aktérů. Nelze z toho však odvozovat, že pole je založeno na jejich automatickém konsenzu – sociální vztahy, jež zde vznikají, mají naopak mnohdy konfliktní charakter.

Stejně jako jiné oblasti totiž kinematografické pole zahrnuje vnitřní „silová působení“, v jejichž rámci mezi sebou neustále soupeří zastánci různých přístupů a metod. Ve svém důsledku je toto soupeření bojem „za prosazení legitimních principů veřejné interpretace skutečnosti“ (Szaló in Bourdieu 2010: 447). Boj se však svádí také o získání zdrojů – v Bourdieuově terminologii bychom řekli „kapitálů“ – jež mohou mít různé formy; za dva nejvýznamnější je dle mého názoru možné považovat jednak ekonomický kapitál, nezbytný pro možnost uskutečnit nákladné natáčení a dostatečnou propagaci projektu, důležitou hodnotu však představuje také kapitál symbolický, jímž jsou v případě filmu získaná ocenění (filmové ceny, účast na významných festivalech, atd.) a reputace tvůrců (získaná na základě již vytvořených děl), jež aktérům zajišťují profesní uznání, lepší podmínky distribuce (masové šíření filmu) a například i možnost realizace dalších děl.

Vnitřní heterogenita a neustálé soupeření činitelů o výhodnější pozice má svou pozitivní funkci: zajišťuje, že se pole neustále vyvíjí, hledají se nové vyjadřovací formy, inovují se postupy a přístupy k tvorbě.⁸ V porovnání s klasickými institucemi je tedy *pole* více dynamický koncept, neboť změny pozic aktérů nutně vedou také ke změně ve struktuře pole. Mimoto, každé pole je v interakci s ostatními oblastmi sociálního světa a neustále reaguje na podněty přicházející z vnějšku, což také vede k nevyhnutelným transformacím jeho vnitřní struktury. V případě kinematografie se jedná zejména o vliv ekonomického, politického a mediálního pole (klíčový je v dnešní době především vliv veřejnoprávní televize a její aktuální strategie financování filmových projektů).

Způsob, jakým Bourdieu interpretuje tyto vnější vlivy je specifický v tom, že na pole pohlíží jako na zprostředkujícího činitele: vnější faktory a tlaky podle něj nemají přímý vliv na jednání aktérů, ale nejprve se projeví ve změně struktury pole. V této souvislosti hovoří o tom, že pole má „lomivý účinek“ (Bourdieu 1998: 47), tedy že jakákoli podstatná změna v ostatních sférách sociálního života (změna systému financování kulturní tvorby, politického režimu a ideologie, atd.) nejprve projde prizmatem pole a jeho struktury a teprve pak je patrná v samotné filmové tvorbě.⁹

Míru autonomie konkrétního pole Bourdieu odvozuje právě od jeho „koeficientu lomu“, tedy od schopnosti vkomponovávat do svého fungování externí požadavky, respektive tyto požadavky odmítat a sledovat pouze vlastní logiku (Johnson in Bourdieu 1993: 14), která je v případě kinematografie ovládána specifickými formami symbolického kapitálu. V této souvislosti upozorňuje na to, že podstatnou roli při ustavování vlastní autonomie každého pole je způsob, jakým se vymezuje vůči různým konfliktům, jež se ve společnosti odehrávají.

⁸ Filmy jsou podle Pierra Bourdieu (1993) součástí kulturní „velkoprodukce“, která je obecně více závislá na ekonomickém kapitálu a tedy méně otevřená experimentům, než například básnická tvorba, která v tomto ohledu nepodléhá žádným omezením. I přesto se však filmové pole neustále vyvíjí a obnovuje.

⁹ Výklad pole se v tomto ohledu blíží Luhmannovu chápání systému: systém je tím, co probíhá v jeho okolí, iritován, změny v ostatních systémech v něm „rezonují“, ale – vzhledem k odlišnému komunikačnímu médiu – jim nikdy nedokáže porozumět zcela.

V konstituci a vývoji literárního pole Bourdieu nachází postupné směřování ke stále větší nezávislosti. Podobnou tendenci lze sledovat i v případě pole filmového: je ovšem třeba říci, že v rámci kinematografie se tento proces odehrával v jiných obdobích (již z toho důvodu, že se jedná o nesrovnatelně mladší médium) a v závislosti na odlišných sociálních a technologických změnách i odlišných typech moci, než jaké formovaly vývoj literatury.

V české poválečné společnosti se navíc jednalo o vývoj značně nerovnoměrný, kdy poměrně dlouhé období naprosté podřízenosti kinematografie politické moci bylo přerušeno jen krátkou etapou větší autonomie (60. léta), po níž nastoupila normalizace a opětovné podřízení filmové produkce přísnému dohledu státního aparátu. V současné době je kinematografii ve vztahu k politické moci dopřána značná svoboda, pokud však jde o závislost na ekonomickém faktoru, situace je poněkud složitější a záleží na přístupu konkrétních tvůrců (odkud získávají finanční zdroje, nakolik svou tvorbu podřizují zisku, atd.)

Spolu s Pierrem Bourdieu můžeme konstatovat, že dnes lze umělecká pole – a tedy i pole filmové – považovat za „svět relativně autonomní (to znamená i relativně závislý, zejména ve vztahu k ekonomickému a politickému poli)“, jež se „řídí jakousi ekonomikou naruby, podléhající svébytné logice, která vychází z podstaty symbolických statků. Ty totiž mají dvojí tvář – jsou zároveň zbožím i nositeli významu, přičemž symbolická hodnota a hodnota tržní zůstávají relativně nezávislé.“ (Bourdieu 2010: 190). Můžeme říci, že určitá míra autonomie filmového pole (zejména na ekonomickém a politickém systému) je nezbytná pro to, aby mohlo naplňovat svou roli, spočívající ve svobodné interpretaci a kritické reflexi sociální situace.

Původní myšlenku, že film nelze chápat jako vyjádření představ a vidění jednoho tvůrce, neboť je vždy výsledkem spolupráce více lidí, můžeme nyní ještě rozšířit: film je produktem skupiny jedinců, kteří navíc náležejí k širší sociální formaci (filmovému poli), jež má své preferované strategie, techniky, vyjadřovací prostředky a způsoby, pomocí kterých se vztahuje jednak k samotné tvorbě, ale i k potenciálnímu publiku a dalším sociálním oblastem, jakými jsou například politika, ekonomika či ostatní média.

Koncept pole umožňuje studovat sociální kontext filmové tvorby a představuje tak vhodný teoretický rámec pro vypracování metodologie, již uplatníme v případové studii. Jejím principem je zaměření na konkrétní výrazové prostředky, které tvoří samotná díla, ale také zohlednění dalších společenských (v našem případě zejména politických a obecně diskursivních) praktik a faktorů, jež výslednou podobu děl ovlivnily. Po vzoru Bourdieu a jeho analýzy literárních děl se v této práci pokusíme „rekonstruovat hledisko“ filmových tvůrců „(...) to jest jak onen společenský zorný bod, z něhož utvářeli svůj náhled na svět, tak sám společenský prostor“ (Bourdieu 2010: 71).

2.2 Mentalita společenství a její projevy ve filmové tvorbě

Film představuje důležité komunikační médium, umožňující vyjádření a šíření idejí k početnému publiku. Lze jej však chápat také jako nástroj (sebe)poznání společnosti: stejně jako v jiných kulturních produktech se v něm odrážejí dominantní hodnoty, postoje, estetická kritéria, relace k okolí i aktuální problémy prostředí, v němž vzniká. Můžeme na něj tedy pohlížet jako na odraz dobové „mentality“ společenství, v podobném smyslu, jak ji vymezuje francouzský historik Fernand Braudel (1963: 54): „V každé epoše celou společností prostupuje a oduševňuje ji určitá reprezentace světa a věcí, dominantní kolektivní mentalita. Tato mentalita, jež určuje jednání, orientuje volby, zakořeňuje předsudky a určuje inklinace společenského pohybu, je navýsost civilizačním faktem.“

Je otázkou, nakolik je v dnešní době příhodné hovořit o „kolektivní mentalitě“ společnosti a zda se v případě filmu nejedná spíše o odraz mentality sociálního prostředí, k němuž náležejí tvůrci kinematografických děl. V tomto duchu uvažuje například Sorlin, který mentalitu charakterizuje jako „způsob, jakým určitá skupina na základě své konkrétní zkušenosti vnímá sociální situace, které se jí týkají, definuje své vlastní místo a organizuje a uzpůsobuje své jednání.“ (Sorlin 1977: 271).

Takto nahlížený koncept mentality do značné míry koresponduje s představou kinematografického pole: chápat filmové dílo pouze jako výsledek subjektivního záměru autora, nebo naopak obecně jako produkt historického prostředí by bylo značně redukcující. Na filmové tvorbě se podílí skupina tvůrců, jejichž praxe je formována jednak jejich vzájemnými vztahy, ale i relacemi k potenciálnímu publiku a různým sférám sociálního života. Vzhledem k tomu, že kinematografické pole není ani homogenní, ani uzavřené vůči vnějšímu prostředí - naopak je organickou součástí širší společnosti - můžeme přijmout myšlenku, že film je do značné míry produktem své doby a v něm prezentované postoje, hodnoty a interpretace událostí vycházejí z diskursivních rámců, které jsou v dané epoše považovány za legitimní. Právě v tomto smyslu jej lze chápat jako výpověď o společenství a jeho mentalitě.

Konkrétní historické okolnosti se přitom ve filmu projevují nejen ve volbě témat, ale zejména ve vyjadřovacích prostředcích. Platí totiž, že *filmy mohou vyjadřovat pouze to, co dovolují aktuální diskursivní praktiky a další (vizuální) výrazové prostředky, jimiž společnost v danou chvíli disponuje*. Právě ve vizuálních a verbálních diskurzech se odráží mentalita dané společnosti, její dominantní hodnoty, preferované způsoby myšlení, kritéria posuzování událostí. Filmy lze z tohoto pohledu chápat jako kulturní reprezentace, v nichž jsou zachovány výrazné znaky sociální reality, z níž vznikly. Zobrazená realita přitom není přesným odrazem skutečného stavu, spíše by se dalo říci, že po něm ve filmu zůstávají pouze určité stopy, jež k němu odkazují. Jinými slovy, svět ve filmu je konstrukcí využívající omezené množství prvků převzatých z reálného prostředí, jež jsou v rámci procesu tvorby na základě určitých pravidel a převládajících mentálních schémat začleněny do nových kontextů.

Analýza filmů se společným námětem, ovšem vytvořených v různých etapách vývoje české společnosti (jež bude předmětem případové studie) by měla poukázat právě na určité aspekty transformace mentalit¹⁰ ve vymezeném časovém období. Na základě výše uvedeného lze mentalitu nahlížet také jako *sdílené dispozice* k určitým postojům, typům jednání i vztahu ke světu, jimiž se vyznačují jedinci náležející k určitému sociálnímu prostředí (v tomto případě filmoví tvůrci). Ti jsou nuceni reagovat na překážky a výzvy, s nimiž se setkávají a uzpůsobovat svůj přístup k tvorbě podle toho, co jim umožňují společenské podmínky. Na tuto skutečnost poukazuje Sorlin (1977: 293-294): „studium mentalit vymezuje pole

¹⁰ Studium „dějin mentalit“ má již poměrně dlouhou tradici na poli historického bádání (J. Huizinga, N. Elias), zejména u představitelů francouzské školy Annales (vedle již citovaného F. Braudela také M. Bloch, J. Le Goff ad.). Výklad pojmu mentalita se u jednotlivých autorů různí (odlišnosti jsou například v tom, jaký význam na jejím utváření přikládají biologickým či naopak socio-ekonomickým faktorům), přesto lze v definicích najít určité shodné rysy. Mentalita je vymezena jako soubor vlastností, sdílených jedinci náležejícími k určitému sociálnímu celku (v pojetí školy Annales jej nelze redukovat například na konkrétní sociální třídu, ale je chápán v širším smyslu), a který tvoří jakýsi skrytý (nevědomý) základ kultury. Například podle Braudela je mentalita „plodem dávných dědictví, přesvědčení, obav a starých nejistot, které obvykle zůstávají neuvědomované.(...) Reakce společnosti na aktuální události, na tlaky, jež jsou na ni vyvíjeny, jsou více než logice či egoistickým zájmům podřízeny těmto nevysloveným příkazům, které jsou často nevyjádřitelné a pramení z kolektivního nevědomí.“ (Braudel 1963: 54).

možností: v určitém kontextu jsou jistá řešení, jisté způsoby audio-vizuálního vyjádření nemyslitelné, jiná jsou naopak nezbytná nebo alespoň preferovaná. Jinými slovy, filmaři ze strachu před tím, že ztratí svůj status a své zdroje příjmu, reagují na různé tlaky; popis jejich mentality napomáhá zaznamenat to, co je pro ně možné a co zakázané, v pozici, jakou zastávají v globální společnosti.“

Představa mentality jako určité virtuální dispozice strukturující jednání, jež vychází ze sociálního prostředí a neustále je korigována s ohledem na zkušenost s okolním světem, má některé společné rysy s konceptem *habitu* Pierra Bourdieu. Bourdieu tímto pojmem označuje „systém trvalých a transponovatelných dispozic“, jež existují ve virtuálním stavu a projevují se při jednání v různých situacích. Utvářejí se v průběhu celého života, nejvíce však v procesu socializace, jsou tedy výsledkem vývoje, v němž se prolíná osobní historie jedince, absolvované vzdělání, ale také kolektivní historie společnosti. „Tato neuvědomovaná schémata jsou osvojována trvalým působením konkrétních sociálních podmínek a podmiňování, prostřednictvím internalizace externích omezení a možností. Znamená to, že jsou sdílena lidmi s podobnými zkušenostmi, byť má každá osoba unikátní variantu této společné matice.“ (Wacquant 2002).

Pokud tedy jde o sociální faktory ovlivňující filmovou tvorbu, na jedné straně se do ní promítají objektivní sociální vztahy a struktury (*pole*), na druhé straně mentální struktury, které jsou ovšem také sociálně konstituované (*habitus*). Zavedením těchto dvou konceptů Bourdieu upozorňuje na skutečnost, že kategorie myšlení a jednání, schémata percepce, ale například i systém hodnot a preferencí, jež se projevují v uměleckých dílech, nikdy nejsou čistě individuální záležitostí, ale i v případě děl vytvořených jediným autorem jsou výsledkem *inkorporace* objektivních sociálních struktur – jinými slovy, jsou sociálně a historicky ukotvené. Odtud plyne i naše snaha popsat pozici, jakou zvolená filmová díla zaujímají nejen v rámci dějin české kinematografie, ale zejména ve vztahu k dobovým sociálním institucím a diskursivním praktikám (jež v našem pojetí zahrnují také vizuální vyjádření).

Bourdieu (1993: 29-35) zároveň odmítá představu, podle níž jsou kulturní produkty přímou výpovědí o mentalitě určité sociální třídy či skupiny. Pohled na svět, kterým disponují tvůrci uměleckých děl, je podle něj formován množstvím sociálních vztahů (neredukovatelných například na konkrétní sociální třídu), do nichž jsou vpleteni a jež orientují jejich jednání v odlišných kontextech a situacích (polích). Kinematografické pole lze v této logice chápat jako základní (sociální, historický, estetický, ..) rámec, který nemá podobu vnějšího kontextu, ale je filmaři zvnitřnělý a v tvorbě se projevuje spíše zprostředkovaně, v závislosti na jejich dispozicích a pozicích v rámci pole.

Mezi sociálním prostředím a jeho odrazem ve filmových dílech tedy nefunguje jednoduchý, mechanický vztah, platí ovšem, že pokud se změní vnější podmínky (sociální, ekonomické, politické, technologické), změní se struktura pole a s ní i preferované strategie, pravidla a možnosti tvorby. (Bourdieu 1993: 32). Je zřejmé, že s každou takovou změnou pak dochází i k proměně způsobu zobrazení a interpretace minulých událostí. Ať již uvažujeme obecně o „mentalitách“ či o specifických „polích“, můžeme říci, že jejich základním rysem je *historicitá*: dynamicky se vyvíjejí, neustále procházejí změnami.

Komplementární pojmy pole a habitu nicméně umožňují lépe než tradiční teorie mentalit vysvětlit skutečnost, že aktéři sdílející totéž společenské prostředí a historický kontext mohou vytvořit díla, jež nabízejí poněkud odlišný obraz reality. Působení pole, v němž se pohybují, totiž nelze spojovat s jednotlívým principem: odlišnosti v přístupu mohou vycházet jak z rozdílných habituálních dispozic tvůrců, tak z odlišných pozic, které zaujímají v rámci pole. Jak píše Bourdieu (1993: 20), „kulturní díla jsou produkována v objektivních

historických situacích a institucionálních rámcích, jedinci, kteří používají různé strategie a v rámci pole sledují odlišné trajektorie“.

Bourdieu v této souvislosti vymezuje dva hlavní objekty sociologického zkoumání kulturních děl, které lze sledovat i v oblasti kinematografie: „Na jedné straně je to vznik i struktura zcela specifického společenského prostoru, do něhož je „tvůrce vřazen“, v němž se jako takový utváří a kde se formuje jeho „tvůrčí záměr“. Na straně druhé to je vznik druhových i zvláštních dispozic, jež mohou být společné i vlastní jednotlivci a které si s sebou do této pozice přinesl.“ (Bourdieu 2010: 253-4).

Z Bourdieuovy koncepce lze vyvodit některé metodologické postupy pro případovou studii ve druhé části této práce. Koncept pole nabízí především možnost nahlížet na filmy jako na součást „sítě“ vztahů mezi odlišnými sociálními oblastmi, umožňuje zohlednit množství významných, vzájemně propojených faktorů, které se do filmové tvorby promítají. Při zkoumání těchto „vnějších“ determinant však zároveň nebudeme ztrácet ze zřetele důležitost specifické pozice tvůrců, tedy to, jakým způsobem se vůči danému historickému kontextu vymezují: jak nakládají s pravidly tvorby a možnými výrazovými prostředky dostupnými v dané době, do jaké pozice se svým dílem situují.¹¹

¹¹ Vzhledem k tomu, že film je na rozdíl od literárních děl, kterými se zabýval Bourdieu, výsledkem spolupráce více jedinců, v této práci se zaměříme především na ony „sdílené dispozice“ (tedy spíše to, co zde označujeme pojmem „mentalita“). Informace o individuální dráze konkrétních tvůrců zmíníme pouze v případech, kdy lze předpokládat, že jejich osobní zkušenost výslednou podobu společného díla zásadně ovlivnila.

3 Povaha filmové reality

V předchozí kapitole jsme poukázali na význam sociálních (a historických) vlivů ve filmové tvorbě. Nyní se pokusíme přesněji popsat, jakým způsobem se tyto vnější faktory do filmů promítají, či přesněji, jakou má vztah mezi filmovým obrazem a sociální skutečností vlastně povahu. O filmu se často hovoří jako o „záznamovém médiu“, které má schopnost věrně zachytit fenomény smyslově vnímatelného světa. Odpověď na otázku, čeho je film ve skutečnosti *záznamem*, však není zcela jednoznačná.

O tom, že filmu lze možná více než jiným uměleckým dílům přiznat statut důležitého svědka probíhajících společenských a kulturních procesů, není příliš pochyb. Je to ovšem statut v některých ohledech problematický a lze jej chápat více způsoby. Vztah mezi filmovým obrazem a realitou byl dlouhou dobu vysvětlován na základě indexikality¹²: s odkazem na princip vzniku filmového záznamu byl film chápán jako přímý otisk reality na světlocitlivém materiálu, výsledný obraz byl tedy stavěn na úroveň téměř nezpochybnitelného důkazu o tom, jak se věci odehrály.

Poněkud opatrnější je pohled, který ve filmech spíše než věrný záznam skutečnosti nachází *příznak* aktuálních dějů a tendencí. Skutečnost zobrazená na plátně není přesným odrazem reálného světa, i přesto však přináší významné svědectví: odhaluje totiž důležité dynamické procesy a tendence charakterizující společenské prostředí, v němž vznikl. Pokud opustíme představu filmu jako média, jehož hlavním posláním je pasivně zaznamenávat jevy vnějšího světa, můžeme jej začít nahlížet jako kulturní fenomén, který je na jedné straně produktem společnosti, ale také na ni zpětně působí (o tom, že určité myšlenky, typy jednání, hodnoty a kritéria, která jedinci přijali za svá, mohou být filmovým produktem, svědčí například výzkumy Haralda Welzera či již zmíněného Herberta Blumera).

Vztah kinematografie a společnosti má tedy dvě roviny: na jedné straně filmy představují jedinečného svědka událostí, forem jednání a myšlení, kterými se jednotlivé etapy vývoje společnosti vyznačují. Na každé dílo lze pohlížet jako na reflexi hodnot, zvyků, postojů či například estetických norem, které vytvářejí kulturní podloží dané sociální formace. Zároveň filmu nelze upřít schopnost zasahovat do směřování společnosti, a to prostřednictvím zpochybňování dosavadních hodnot a konvencí či zaváděním konvencí nových, předkládáním alternativních interpretací významných událostí, upozorňováním na aktuální problémy, prezentací nových způsobů myšlení. Jak uvádí Casetti (2008: 340), „film je zrcadlem forem existence i společenským činitelem; odrazem toho, co existuje kolem nás, a zároveň strůjcem kulturních praktik.“

Koncepce tří autorů, jimž je věnována následující část práce, spojuje zájem o sociologickou reflexi filmu a zároveň o možnosti využití filmu jako historického pramene pro poznání určitých rysů společenství v jeho uplynulých epochách. Zaměřují se na způsob, jakým jsou ve filmech zobrazeni jednotlivci i společenství, jejich každodenní zkušenosti, kolektivní přání, obavy či převažující postoje. Liší se ovšem v tom, jakou funkci filmovému

¹² Jedná se o pojem vycházející ze sémiotiky, kde je index vymezen jako znak, jehož vztah k označované věci je dán časovou či prostorovou soumězností (např. kouř signalizující oheň, otisk boty v písku, ..) Filmový obraz je v tomto kontextu chápán jako přímý otisk skutečnosti, jejíž podoba byla působením světla mechanicky zaznamenána na celuloidový pás. Na základě toho je pak na filmové tvorbě vyzdvihováno její *realistické poslání*.

médiu přisuzují a zda v něm spatřují nástroj umožňující věrně *zrcadlit* sociální realitu (Kracauer) či jej staví spíše do role významného sociálního *činitele* (Ferro, Sorlin).

3.1 Kracauer: film jako odraz skutečnosti

Jedním z prvních autorů, který ze vztahu filmu a společenského vývoje učinil hlavní předmět svého bádání, byl německý sociolog a filmový kritik Siegfried Kracauer, který problematice filmu věnoval několik publikací. Základem jeho úvah je přesvědčení, že film je ideálním prostředkem pro věrné zaznamenání skutečnosti: „film je naprosto jedinečným způsobem ustrojen k tomu, aby zaznamenával a odhaloval fyzickou realitu, a z toho důvodu se obrací především k ní.“ (Kracauer 1960: 28). Film se tedy vlastně ani nemůže vyhnout tomu, aby ukazoval „tu jedinou realitu, která nás zajímá, skutečně existující fyzickou realitu – pomíjivý svět, ve kterém žijeme.“ (ibid.)¹³

Ve filmovém médiu Kracauer spatřuje pokračování vývoje fotografie - stejně jako ona má i film podle něj přirozený sklon zachycovat to, co je viditelné. Posláním filmaře i fotografa by proto mělo být především sledování „realistické tendence“ média, která vyplývá z jeho přirozených vlastností.¹⁴ Jinými slovy, tvůrci pracující s kamerou by měli usilovat o zachycení okolního světa pokud možno nezávisle na vlastních představách a individuálních sklonech. Kracauer si je vědom, že fotografie ani film nikdy nejsou zcela dokonalým „zrcadlem“ reality, neboť se v nich nutně odráží také představy a osobnost jejich tvůrců. Pokud jsou však tito vedeni snahou zobrazovat a objevovat skutečnost, je podle Kracauera přijatelné, že námět a konkrétní výrazové prostředky jako je způsob záběru, střih, atd. volí podle sebe (bez těchto nutných voleb by ostatně žádné dílo nebylo možné) – i když je dokonalá objektivita nedosažitelná, snaha o realismus by měla být na prvním místě.

Kracauerův požadavek věrnosti „hmotné skutečnosti“ jej vede k nedůvěře vůči filmům, které preferují zobrazení fikčních světů anebo se svým námětem obracejí do minulosti. V takovém případě totiž tvůrci riskují, že „zradí základní vlastnosti svého výrazového prostředku“, neboť „se přestanou zajímat o hmotnou realitu a přiklánějí se k zobrazování světů, které leží mimo hranice skutečnosti.“ (Kracauer 1960: 77). Scény z tohoto typu filmů musejí být silně inscenované, což podle Kracauera snižuje jejich přesvědčivost a životnost: té mohou dosahovat pouze díla čerpající ze současné reality.

Film je pro Kracauera prostředkem, který nemá sloužit pro vizuální znázornění určitých myšlenek, představ, či obecných pojmů, kamera má naopak pouze mechanicky „zaznamenávat“ viditelné jevy a pokud má výsledné dílo reprezentovat určitý názor či myšlenku, pak by se k nim mělo dopracovat jaksi mimoděk, teprve přes věrné zobrazení hmotné skutečnosti. Technické možnosti filmového média jej zavazují k odlišnému vztahu ke skutečnosti, než na jaký jsme zvyklí u ostatních uměleckých forem, jako jsou výtvarná díla, divadlo či literatura: ta sice stejně jako film vycházejí ze skutečnosti, berou si z ní však jen

¹³ Kracauer fyzickou realitu nazývá také fyzickou existencí, hmotnou realitou, aktualitou či přírodou, někdy používá také označení „fotografická realita“. Všechny tyto pojmy chápe jako synonymní.

¹⁴ Kracauerův přístup bývá z tohoto důvodu označován jako *realismus*, neboť film chápe, s odkazem na fotografický proces, primárně jako médium schopné věrně zaznamenávat skutečnost. Ve filmové teorii tuto linii reprezentuje například také André Bazin nebo Cesare Zavattini. Někdy bývá dávána do opozice s *formalismem*, který naopak klade větší důraz na technické postupy, pomocí nichž filmoví tvůrci realitu transformují a tím i překračují.

určité prvky, spíše než o zobrazování či zachycování reality se v těchto případech jedná o její přetváření. Jinými slovy, zatímco filmový obraz podle Kracauera realitu *odráží*, ostatní umělecká díla ji spíše *interpretují*.¹⁵

Tvrdit, že *zaznamenávání* viditelné a již známé reality je jedinou funkcí, kterou Kracauer filmu přiznává, by však bylo nepřesné. Filmový obraz podle něj může rovněž *odhalovat* to, co by jinak zůstalo mimo naši pozornost: „film, který zachycuje a zkoumá hmotnou skutečnost nám tak odhaluje svět, jaký jsme dosud nikdy neviděli, který nám uniká ... právě proto, že ho máme na očích“ (Aristarco 1968: 629). Filmu Kracauer nakonec přiznává dvojí funkci: jednak *zachycuje* známé jevy hmotného světa, vedle toho však může také *ozřejmovat* či *odhalovat*, upozorňovat na jevy zatím nepozorované. Kracauer ve své práci *Teorie filmu* předkládá podrobný výčet jevů, kterých se ona odhalovací funkce zpravidla týká a rozděluje je do tří základních kategorií: filmy směřující k „odhalování věcí, které nelze vidět normálním způsobem“, k „jevům přesahujícím vědomí“ a k určitým aspektům vnějšího světa, které mohou být označeny jako „zvláštní formy reality“.¹⁶

Důsledným zaznamenáváním reality nám tedy film skutečnost přibližuje, prohlubuje naše znalosti o ní a do jisté míry se podílí na tom, jaký si k ní vytváříme vztah. Poznání, které film přináší se tak v důsledku nemusí týkat pouze běžně viditelných fenoménů. Film je podle Kracauera jedinečným nástrojem také pro poznání mentality společnosti, ze které vzniká,¹⁷ a to hned z několika důvodů: jednak (na rozdíl od jiných uměleckých děl) nikdy není produktem jednotlivce, takže se v něm méně odrážejí osobní názorové preference, navíc přitahuje široké publikum, takže produkce i spotřeba má vlastně „kolektivní“ charakter (Kracauer 2004: 5). Další nesporné výhody pramení ze samotné povahy filmového média, jež umožňuje zaznamenat viditelnou skutečnost s fotografickou přesností a navíc jí ponechává rozměr pohybu.

Zde se dostáváme k zajímavému aspektu Kracauerovy koncepce: pro filmové médium je příznačné, že ulpívá „na povrchu“ jevů: právě mechanické zaznamenání a filmový přepis tohoto viditelného povrchu života, se všemi jeho detaily, však přináší o společnosti dané doby hodnotnější svědectví, než jakými jsou různá vyjádření, která o sobě tato společnost sama vědomě vytváří.¹⁸ Kracauer tento princip vysvětluje v *Ornamentu masy*: „Místo, jež zaujímá jedna epocha v dějinném procesu, je třeba důrazněji určovat z analýzy jejích neklamných povrchových projevů než ze soudů epochy o sobě samé. Tyto soudy jako výraz dobových tendencí nejsou žádným závažným svědectvím pro celkové ustavení doby. Povrchové projevy díky své neuvědomělosti uchovávají bezprostřední přístup k základnímu obsahu stávajícího. A s jeho poznáním je pak obráceně spjat výklad epochy. Základní obsah epochy a její nepostřehnutá hnutí se vzájemně vyjasňují.“ (Kracauer 2008: 66)

¹⁵ Kracauerovým oponentem v názoru na smysl filmových děl je například filmový teoretik Rudolf Arnheim, podle něhož film – stejně jako všechny ostatní umělecké formy – odráží lidskou touhu zmocňovat se hmotného světa tím, že je znovu-vytvářen, interpretován, tvarován do nové formy. Poslání filmové tvorby tedy podle něj nelze redukovat na kopírování, mechanické zaznamenávání skutečnosti.

¹⁶ V *Teorii filmu* Kracauer poskytuje řadu konkrétních příkladů. Mezi jevy normálně neviděné řadí např. příliš malé objekty (ve filmu zviditelněné prostřednictvím detailních záběrů), či naopak objekty pro lidské vnímání příliš velké (panoramata, masy lidí), dále například tzv. „bílá místa vědomí“ (jedná se o jevy, v jejichž vidění nám zabírají naše zvyky, stereotypy a předsudky), atd.

¹⁷ Pokud Kracauer hovoří o mentalitě, má na mysli mentalitu „střední třídy“.

¹⁸ Pojem *povrch* zaujímá v Kracauerově teorii významné místo, a jak upozorňuje Leonardo Quaresima (in Kracauer 2004: XXIV), Kracauer se v tomto případě inspiroval přístupem sociologa Georga Simmela.

Společenský a historický význam kinematografie Kracauer spatřuje především v tom, že má zvláštní schopnost zobrazovat *nevědomí kultury*, tedy určité dispozice, tendence a potřeby, jež jsou v dané společnosti (mnohdy jen latentně) přítomné. Na tomto přesvědčení stojí jeho rozsáhlý výzkum německé kinematografie 20. let, publikovaný pod názvem *Od Caligariho k Hitlerovi* (1947). Kracauer zde v jednotlivých filmech, vytvořených za Výmarské republiky, nachází určité náznaky a motivy, které předjímají příchod nacismu. Svou argumentaci zakládá na popisu zápletek filmů, v nichž nachází analogie s dějinami: struktura příběhu a dramatický konflikt zobrazený ve filmu je pro něj zrcadlovým odrazem konfliktu sociálního.

Skutečnost, že se v různých filmových dílech opakovaně objevují určité narativní a obrazové motivy – Kracauer pro ně používá označení „viditelné hieroglyfy“ – jej vede k přesvědčení, že film je projekcí určitých vnitřních potřeb společnosti a funguje v podstatě jako *symptom* sociálních procesů a důležitých dynamik jejího vývoje. Filmy tedy „nevyjadřují ani tak jasná ‘kréda’, jako spíše psychologické sklony, ony hluboké vrstvy kolektivní mentality, které leží pod úrovní vědomí.“ (Kracauer 2004: 6). Aby filmy mohly vydávat svědectví o těchto „kolektivních postojích“ společenství, je třeba věnovat pozornost nejen té nejvíce patrné stránce, tedy dějovému obsahu, ale spíše se zaměřit na detaily jeho zpracování.¹⁹ Kracauer je přesvědčen, že každý vizuální i verbální prvek či jakákoli stylistická volba odkazují ke konkrétní historické a sociální situaci a mohou napomoci k odkrytí významu daného díla.

Filmu lze tedy nakonec připsat hned několik důležitých společenských funkcí: kromě toho, že je *zrcadlem*, v němž se odráží jak viditelný povrchu jevů, tak skryté vlastnosti společenství, slouží také jako *svědek* situací a událostí, které určují společenský vývoj. Obě tyto vlastnosti z něj navíc činí jedinečný *zdroj* poznání, „zásadní dokument pro pochopení toho, jak každá kultura zobrazuje sama sebe, svoje alternativy a své volby“ (Casetti 2008: 152).

Kracauer položil základ linie bádání, poukazující na úzkou provázanost mezi sociálními dějinami a filmovými díly, tedy na množnost využití filmu jako významného historického svědectví. Tato perspektiva později inspirovala řadu dalších autorů, zejména ve Francii (mezi jinými jeho myšlenky dále rozpracovávají Pierre Sorlin a Marc Ferro, o nichž bude řeč v následujících kapitolách). Na druhou stranu je však třeba říci, že jeho dílo vyvolalo také řadu polemik.²⁰ Kritika často míří ke konceptům „národní mentalita“ či „německá duše“, které jsou označovány za příliš vágní, ale i k metodologickému přístupu, který Kracauer v práci *Od Caligariho k Hitlerovi* uplatňuje. Sám jej označuje za „sociální psychologii“, jedná se však v zásadě o aplikaci psychoanalytických pojmů, jež jsou použity pro analýzu hlubinných procesů odehrávajících se v německé společnosti, tedy o jejich převedení na úroveň „kolektivního subjektu.“

K přehodnocení dnes vybízí také Kracauerovo chápání vztahu mezi filmem a sociální realitou, které má v jeho pojetí povahu ekvivalence. Ve filmech spatřuje *přímý* odraz sociální reality a psychologie daného národa: rozpoznává v nich situace, motivy a řetězce vztahů, které v téměř identické podobě nachází v sociálním prostředí, z něhož film vznikl. Ačkoli Kracauerův základní předpoklad determinace mezi filmem a dějinami, demonstrováný na

¹⁹ Kracauer se přitom zaměřuje zejména na ikonografické motivy, tedy určité vizuální figury, které jsou pro něj významnými nositeli významu.

²⁰ Podrobně se ohlasy na Kracauerovo dílo zabývá například Quaresima (in Kracauer 2004: xv-xlix).

souvislosti mezi strukturou výmarských filmů a fašismem nebývá nijak zpochybňován, jeho přesvědčení o schopnosti filmu věrně zaznamenávat vnější jevy, a tím i hlubší společenské procesy se jeví jako příliš zjednodušující. Statut technicky vytvořeného obrazu (fotografie, filmu) jako jakéhosi „automatického zdvojení“ reality byl zpochybněn již v časných studiích na toto téma a definitivně také zapojením digitálních technologií do filmové tvorby. Ty umožňují zaznamenané scény různými způsoby upravovat, přidávat k nim počítačově vytvořené objekty či konstruovat celé fikční světy – v tomto ohledu je dnešní film, v němž jsou digitální technologie běžně používány, již zcela jiným médiem, než o jakém psal Kracauer.

I přes určité výhrady, které lze mít ke Kracauerově filmové teorii, na ni v jistých ohledech v této práci také navazujeme. Východiskem Kracauerových studií nejsou filmová díla sama o sobě, ale jde mu především o pochopení „mentálních“ dispozic, sdílených členy společnosti v určitém historickém období. Přístup uplatňovaný v této práci je podobný: základem je pohled na film jako na médium kulturní paměti, v němž zůstávají fixovány určité významy a historické zkušenosti, a jehož zkoumání tedy může přispět k pochopení některých aspektů společenského vývoje.²¹

3.2 *Ferro: film jako kontra-analýza společnosti*

Francouzský historik Marc Ferro se ve svých dílech *Analýza filmu, analýza společnosti* a *Film a dějiny* zabývá podobnými tématy jakou Kracauer, perspektiva jeho pohledu na vztah kinematografie a sociální reality je však v některých aspektech již odlišná. S filmem pracuje primárně jako s *historickým dokumentem*, který je významným svědectvím o společnosti v určitém okamžiku jejího vývoje. Nelze jej však brát za přímé zprostředkování reality: vztah filmového díla k prostředí, ve kterém vznikl, může mít různou povahu a projevuje se hned v několika rovinách.

Můžeme začít u té nejjednodušší: důležitou výpovědí o společnosti je *obsah*, který se filmoví tvůrci rozhodli zpracovat: „situace, které se zobrazují na plátně, nám napovídají, co si daná společnost myslí o sobě, své minulosti, o ostatních, atd.“ (Casetti 2008: 153). Jak upozorňuje Ferro, charakter společnosti se v obsahu může projevovat dvojím způsobem: explicitní obsah filmu obvykle reflektuje obraz, jaký si o sobě společnost sama vědomě vytváří. Často v něm však můžeme nalézt i určité trhliny, „nedůslednosti či omyly“, jež vznikají většinou zcela nezáměrně²², a odkazují na problémy, s nimiž se společnost potýká, ale z nějakého důvodu si je odmítá přiznat (Ferro 1988: 100-101).

Jak píše Ferro, kamera v tomto případě jaksi mimoděk „odhaluje tajemství společnosti a ukazuje její odvrácenou stránku a její lapsy.“ Objevování těchto lapsů „pomáhá objevování latentního prostřednictvím toho, co je zjevné, pomáhá vidět neviditelné prostřednictvím viditelného.“ (ibid.: 29-30). Filmy tak při důkladnější analýze mohou o mentalitě a ideologických tendencích společnosti prozradit více než dobové oficiální dokumenty, neboť pohled na události prezentovaný prostřednictvím fiktivních příběhů se mnohdy vymyká

²¹ Zatímco Kracauer studuje filmy s různými náměty, jež spojuje období vzniku, zde volíme postup odlišný: předmětem našeho zájmu budou filmy z odlišných období, které spojuje historické téma (viz. případová studie).

²² Jako příklad takového nezáměrného „lapsu“ Ferro připomíná scénu z ruského filmu *Třetí Meščanskaja* z r. 1927 (český překlad zní *Zloděj lásky*), ve které se postavy dívají do kalendáře, na němž je uveden rok 1924, zároveň je na něm však již velký Stalinův portrét.

ustáleným, institucionalizovaným interpretacím, které jsou šířeny prostřednictvím textů, produkováných kulturními elitami. Z toho důvodu Ferro o filmu uvažuje jako o médiu umožňujícím „kontra-analýzu“ společnosti.

Různé postoje, stereotypy, způsoby vnímání světa atd. mohou nalézt své vyjádření v explicitním i latentním obsahu filmu, ale také v jeho *konstrukci*. Ferro při svých rozborech věnuje značnou pozornost filmové stavbě, tedy způsobu uspořádání a navazování jednotlivých scén, v němž se podle něj rovněž odráží vztah tvůrců k zobrazovanému tématu a mohou se v něm skrývat nevyřčené ideologické předpoklady. Například si všímá, že pro stříhovou skladbu filmu Veita Harlana z roku 1940 *Žid Süss* jsou příznačné prolínačky, které na rozdíl od ostrých stříhů umožňují vnímat po sobě jdoucí záběry jako více propojené. V Harlanově filmu jsou použity, když si Süss před návštěvou vévody oholí vousy a převleče se z tradičního židovského oděvu do moderních šatů - prolínačka ukazuje proměnu jeho tváře a oděvu. Použita je i ve scéně, při níž Süss hodí na stůl kousky zlata, které vzápětí plynule přejdou v záběr na půvabné tanečnice. Využití těchto postupů podle Ferra prozrazuje ideologické postoje tvůrců – plynulé přechody obhajují stereotypní představy nacistů o židech: například že žid mění tvář (ale jeho zákeřná povaha zůstává stále stejná), anebo že záliba v penězích vede k neřesti. (Ferro 1988: 140).

Ferro chápe vztah filmu a sociálního prostředí jako obousměrný: sociální prostředí ovlivňuje podobu filmového díla, film ovšem na společnost také působí. Toto působení má samozřejmě mnoho variant: filmy mohou publikum vzdělávat, manipulovat, dezinformovat, inspirovat či dokonce spouštět určité typy jednání a tím i nové události. I v současné době, kdy jsou výrazně tendenční díla jednostranně propagující určitou ideologii či nekriticky glorifikující politické osobnosti spíše výjimkou, stále platí, že *obraz je kromě zrcadla i zbraní* (Casetti 2008: 153). Příkladem par excellence tohoto fenoménu jsou propagandistické snímky, schopnost uvádět do chodu společenské procesy však mají i mnohé jiné filmy. Ferro (1988: 16, 107) v této souvislosti opět připomíná film *Žid Süss*, který po svém uvedení v Marseilles v roce 1942 spustil vlnu protižidovských akcí. Takto výrazné důsledky působení filmu samozřejmě nejsou pravidlem, roli významného společenského *činitele* však film sehrává například již tím, že poutá pozornost veřejnosti k určitým tématům.

Další rovinou, v níž lze sledovat vztah sociálního prostředí a filmu je jeho přijetí veřejností a způsob, jakým je interpretován. Způsob recepce jednoho a téhož díla se liší v závislosti na tom, kým, v jaké době a z jaké perspektivy je vykládáno, a lze jej tedy chápat jako důležité svědectví o mentalitě společnosti v dané době. Příkladem jež Ferro (ibid.: 19) v této souvislosti zmiňuje, je recepce filmu Jeana Renoira z r. 1937 *Velká iluze* – zatímco při svém uvedení před válkou byl francouzskou společností (zejména její levicově-orientovanou částí) oceňován jako pacifistické dílo propagující dobré vztahy mezi odlišnými národy, při znovu uvedení v roce 1946 začal být za svůj pacifismus naopak kritizován. Jako problematické bylo vnímáno zejména příliš shovívavé zobrazení Němců, v němž byly v poválečné atmosféře nově spatřovány dokonce jisté anti-semitské rezonance. Nejen obsah a styl, ale i recepce filmového díla tedy mohou být nahlíženy jako ukazatelé mentality a „ideologického podloží“ daného společenství.

Ferro tak Kracauerovu koncepci filmu jako zrcadla skutečnosti rozšiřuje o popis dalších rovin, s nimiž filmová reprezentace pracuje a v nichž se různými způsoby odráží společenské dění. Pozornost přitom věnuje nejen tomu, co film explicitně zobrazuje, ale snaží se identifikovat i jevy a skutečnosti, které – záměrně či nezáměrně – zamlčuje a skrývá, neboť i ty prozrazují cenné informace o mentálních schématech příznačných pro společnost v určité epoše. Film je svědkem, jehož význam nespočívá v dokonalejším zachycení situací odehrávajících se před filmovou kamerou (než jaké umožňují jiná média), ale spíše v tom, že

funguje jako indikátor procesů, které se podílejí na formování společenského vývoje, přitom však současníky mohou zůstávat nereflektované. Z toho důvodu jej zajímají primárně hrané filmy a nikoli dokumenty, které jsou zpravidla vytvářené s určitým didaktickým záměrem a s odkazem na psanou historii: „Pokud by se film nějak přizpůsobil psanému textu, poučení lidé by měli tendenci v nejhorším případě přijmout svědectví dokumentárního filmu, ale nikoli film jako dokument; o fikčním filmu se předpokládá, že pouze šíří sny; jako by sen nebyl součástí reality, jako by imaginární nebylo jedním z hnacích motorů lidské činnosti.“ (Ferro 1975: 12).

Je třeba zmínit ještě jeden aspekt Ferrový koncepce, který je pro naši práci důležitý, neboť tvoří jedno z jejích základních východisek: je jím přesvědčení, že filmy jsou se svou epochou velmi úzce svázány bez ohledu na to, jaké téma tvoří jejich hlavní námět. Ferro prostřednictvím rozboru historických filmů ukazuje, že přestože se tato díla orientují na postavy a události z minulosti, více než o epoše, kterou mají zobrazovat, vypovídají o té, v níž vznikly.²³ Tento poznatek souvisí s Ferrovým přesvědčením, že film (ať již se jedná o fikci či dokument) o sociálním prostředí vypovídá dvěma způsoby: na jedné straně jej lze chápat jako vědomou, záměrně vytvořenou reprezentaci skutečnosti, v níž se projevují dobové politické a ideologické tendence (v žádném případě tedy nemá statut neutrálního svědka událostí), na druhou stranu lze ve filmu sledovat nevědomé, nezáměrné vynořování toho, co společnost z nějakého důvodu vytěšňuje. Film je pak – podobně jako u Kracauera – chápán jako symptom skrytých sociálních procesů, probíhajících pod povrchem viditelné skutečnosti.

K filmu je proto třeba přistupovat jako k materiálu, který má i svou *latentní* složku, přičemž ony latentní obsahy a „lapsy“ často charakterizují aktuální společnost mnohem více než to, co je ve filmu zjevné na první pohled. Z filmu se díky tomu stává cenný prostředek pro studium dějinného vývoje společnosti, jež představuje alternativu ke klasickému historickému vědění. Film podle Ferra přispívá k vytváření jakési *kontra-historie*, odlišné od oficiálních interpretací a stává se významným *zdrojem* a *činitelem* dějin – zejména z toho důvodu, že mnohdy *de-strukturuje* paměť zakonzervovanou v písemných archivech: „Ať již se jedná o zpravodajství či fikci, obraz skutečnosti nabízený filmem se jeví až hrozně pravdivý. Zjišťujeme, že nemusí nutně korespondovat s tvrzeními těch, kdo jsou u moci, se schémata teoretiků, s analýzami opozice. Místo, aby film jejich tvrzení podporoval, může poukazovat na jejich absurdnost.“ (Ferro 1988: 28).

3.3 Sorlin: film jako inscenace skutečnosti

Velmi podobnou linii bádání jako Ferro sleduje také francouzský sociolog Pierre Sorlin, který ve své práci *Sociologie filmu* koncepci filmu jako zrcadla skutečnosti navrhuje zcela opustit. Filmový obraz podle něj nikdy není duplikátem vnější reality, vztahuje se k ní totiž tak, že vybírá pouze určité její fragmenty a za použití specifických nástrojů je skládá do nového celku. V určitém smyslu tedy představuje portrét skutečnosti, je to však portrét, který nevzniká jako automatické zdvojení, ale je výsledkem promyšlené *konstrukce*.

Filmy divákům nabízejí příběh, který byl zpracován podle určitého vizuálního a narativního schématu, jež obvykle vychází ze zavedených kinematografických postupů, jako je způsob expozice, střihová skladba, rozvíjení zápletky, atd. Filmový svět si samozřejmě

²³ V češtině je dostupný například Ferrův text *Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu* – Čapajev (1934). (viz. Ferro 1990)

zachovává úzký vztah ke skutečnosti, neboť z ní čerpá základní náměty, rozhodně však není záznamem, který by věrně zachycoval viditelný svět či jaksi mimoděk odhaloval jeho dosud nepozorované stránky. Sorlin (1977: 259) tento vztah charakterizuje jako *transpozici*: film přemísťuje reálně existující příběhy, postavy, či události do fiktivního světa filmových obrazů, kde jsou zasazeny do nových souvislostí a doplněny o smyšlené prvky, čímž získávají poněkud odlišný význam.

Filmová díla realitu „transponují, zobrazují ji pouze z určité perspektivy, která odhaluje mechanismy a pozadí jejího fungování.“ (ibid.: 48). Spíše než věrným obrazem skutečnosti jsou tak svědectvím o specifickém vidění světa, tedy o způsobu, jímž lidé v konkrétním sociálním prostředí interpretují jevy a události, které je obklopují. Původní realita zde prochází filtrem představ, předsudků, hodnot a očekávání sociální formace, k níž náležejí tvůrci filmu (ibid.: 259). Jinými slovy, finální zobrazení na plátně vždy představuje již značně transformovanou verzi skutečnosti.

Sorlinův zájem proto logicky směřuje ke zkoumání toho, jakým způsobem se tato transformace odehrává, na základě jakých postupů a pravidel je sociální skutečnost „inscenována“ do podoby, již sledujeme na filmovém plátně. Kromě studia obsahu, jež vypovídá o tom, jaké situace z reálného prostředí filmoví tvůrci vybrali a začlenili do filmového příběhu, jej zajímá také *způsob, jakým této inscenaci dávají řád*. Do analýzy filmových děl zahrnuje ještě další aspekt, který jsme ostatně zmínili již v kapitole věnované Bourdieuově koncepci *pole* - důležitým prvkem pro pochopení vztahu mezi filmovým dílem a skutečností jsou určitá *pravidla*, jež ovlivňují nejen princip selekce ze sféry reálných situací, objektů a postav, ale zejména samotnou konstrukci filmového světa. Projevy těchto pravidel lze nalézt v různých rovinách filmového díla: v diskursu, formách záběru, střihové skladbě, ale například i ve výběru hlavních postav či ve struktuře zobrazených událostí.

Cílem Sorlinových úvah o filmu je popsat způsob, jakým kinematografie filtruje, modifikuje a nově uspořádává sociální svět, o kterém referuje, neboť právě v tom je patrné, z jaké pozice k němu přistupuje a jaká „mentální schémata“ stojí na pozadí vzniku konkrétních děl. „Způsobem, jakým filmy či řady filmů vybírají, zobrazují a spojují předměty, osoby a relační vztahy, jinými slovy svou konstrukcí definují způsob, jak jsou pojímány a chápány sociální vztahy.“ (Sorlin 1977: 287). Konstrukcí či výstavbou filmového díla přitom rozumí právě postupy, jež jsou založené na použití specifických pravidel pro uspořádání vizuální a diskursivní složky filmu a týkají se všech důležitých fází jeho vzniku: vytváření scénáře, natáčení, střihu, v dnešní době také postprodukce, atd.

Rozbor filmové konstrukce může přispět k odhalení ideologických aspektů díla, neboť jak připomíná Sorlin, „konstrukce není pouhým zařazením fotogramů do řady, ale uspořádáním filmových forem, jejichž prostřednictvím je vyjádřen čas, prostor, či dokonce sociální systém nebo vztahy mezi skupinami a jedinci“ (ibid.: 225). Důležité je zmínit, že ona pravidla, na jejichž základě jsou filmové formy uspořádány, jsou obvykle sdílená většinou filmařů tvořících v určité epoše, dá se tedy říci, že každá doba si vytváří své preferované postupy a pravidla zobrazování. Poměrně dobře je tento fenomén, který upomíná na existenci filmového *pole*, patrný i v rámci české kinematografie, kdy díla vytvořená v jednom období

až na výjimky využívají stejný narativní systém, podobný způsob kamerových záběrů a střihu, zkrátka že jsou konstruována velmi podobným způsobem.²⁴

Filmovému médiu nelze v žádném případě upřít schopnost vydávat svědectví o skutečnosti, z níž vychází, je ovšem třeba zdůraznit, že popis, který nabízí, nikdy není „doslovný“. Vnější svět nezobrazuje takový, jaký je, ale spíše tak, jak jej vidí jeho tvůrci. Zobrazení skutečnosti je vždy určeno především tím, co chtějí tvůrci filmu ukázat, k jakým situacím a tématům chtějí přitáhnout divákovu pozornost. Podobně jako Ferro, také Sorlin usiluje o to odhalovat ve filmech určité latentní obsahy, které mohou o přístupu tvůrců a jejich sociálním prostředí prozrazovat více než evidentní významy, které jsou do filmových příběhů záměrně vloženy. Můžeme říci, že cílem obou autorů je popsat nejen to, „co chce film vyjádřit“, ale především to, co skutečně říká. Sorlin k tomuto účelu používá metodu zaměřenou na studium významových systémů a modelů filmové konstrukce uplatněných v konkrétních dílech, jež je v některých ohledech blízká sémiologii.²⁵

V tomto ohledu se na způsob, jakým Sorlin a Ferro přistupují k filmovému materiálu, pokusíme navázat i v této práci. Spíše než ověřování toho, nakolik „věrně“ filmové obrazy reprezentují reálné události a historická fakta (k nimž evidentně odkazují) budeme věnovat pozornost samotným zobrazovacím prostředkům, neboť právě ty nejvíce ovlivňují celkové vyznění díla i to, jak budou historické události vnímány a interpretovány. Pokusíme se tedy popsat metody konstrukce, záměry (i nezamýšlené efekty) a podmínky filmové tvorby, neboť všechny tyto faktory lze chápat jako cennou výpověď o době, v níž filmy vznikly.

Přínos tohoto postupu spatřujeme zejména v tom, že umožňuje alespoň částečně popsat soubor přesvědčení, hodnot a relací, jimiž se vyznačovala česká společnost v odlišných etapách svého vývoje, a které jsou jako takové mnohdy obtížně identifikovatelné. Studium filmových reprezentací, jež o sobě (resp. o své minulosti) společnost v dané době vytvořila, představuje jeden z možných způsobů, jak alespoň některé rysy její „mentality“ v odlišných obdobích zachytit. Jak uvádí Sorlin: „Vztahy a kontradikce, které udávají směr vývoje společnosti obecně nejsou přímo pozorovatelné: poznáváme je díky přepisům, které nejsou kopiemi, ale novým uspořádáním, sestaveným ve shodě s určitým množstvím pravidel.“ (Sorlin 1977: 270).

3.4 Co znamená reprezentovat?

Koncepce všech tří autorů, o nichž pojednávaly předchozí kapitoly, se dotýkají tématu, které bychom v obecnější rovině mohli označit jako „problém reprezentace“. Můžeme

²⁴ Rozdíl ve filmové konstrukci je patrný například při srovnání kinematografie ze čtyřicátých a padesátých let, s filmy z let šedesátých. V naprosté většině děl z dřívějšího období na sebe jednotlivé obrazy plynule navazují, jsou poměrně snadno předvídatelné a v záběru zpravidla vidíme jen postavy a jejich bezprostřední okolí. V šedesátých letech převládají jiné formy zobrazení: kamera se více pohybuje (jakoby náhodně), není zaměřena na jedinou postavu ani nepředstírá, že je rekonstrukcí pohledu určité osoby. Jednoduchou narativní konstrukci, založenou na kontinuitě obrazů, nahrazuje méně plynulý a předvídatelný styl navazování, atd.

²⁵ Pro Sorlinův přístup je příznačné, že film nenahliží jako odraz skutečnosti, ale jako *kulturní produkt*, soubor znaků (objektů, postav, relací) vybraných a uspořádaných filmovými tvůrci. Filmy tedy podle něj nezobrazují skutečnost v její původní, skutečné podobě – z té ve filmu zůstávají pouze určité stopy. Základem jeho analýz je systematické rozepsání díla do jednotlivých sekvencí (*découpage*), po němž následuje rozbor významových rovin filmu a kulturních referencí, jež dané dílo využívá.

konstatovat, že film je jednou z forem kulturních reprezentací²⁶, které o sobě společnost vytváří – pokud si ovšem položíme otázku, co přesně pojem „reprezentovat“ v této souvislosti znamená, či jak máme chápat vztah, který vzniká mezi reprezentací a její předlohou, dostaneme se na poněkud problematický terén, neboť na tyto otázky se nabízí více odpovědí.

Původní význam slova re-representace znamená znovu-zpřítomnění něčeho, co zde není, v nějaké jiné formě, obvykle prostřednictvím určitého typu znaku (obrazu, slova). V reprezentaci se tak setkáváme jak s absencí (původního objektu), tak s prezencí (jeho symbolického zástupce), princip zastupování však může získávat různé formy a může být vykládán různým způsobem. V případě vizuálních reprezentací, zejména pokud byly vytvořeny pomocí technického aparátu (fotografie, film) se poměrně často setkáme s tendencí chápat je jako cosi transparentního, co nezkriveným způsobem zpřítomňuje skutečnost, přesněji řečeno nějakou její část.

Argumenty pro toto hledisko jsou v případě filmu zjevné: filmy zpravidla zachycují reálné postavy (herci sice sehrávají určité role, ale stále jsou to skuteční lidé), které se nacházejí v reálně existujícím prostředí; navíc příběhy a situace, které se ve filmu odehrávají obvykle také mají svůj předobraz ve skutečnosti a týkají se aktuálních problémů (ať již se jedná o partnerské vztahy, politická témata, atd.). Základní námitkou proti tomuto přístupu je ovšem skutečnost, že film je především artefaktem, uměle vytvořeným produktem, jež „zobrazuje situace, které zůstávají fikcí, i když jsou přímo vypůjčené z reality“ (Sorlin 1991: 5) a má charakter znovu-vytvořeného objektu, „který je nový svou podstatou i svým významem vzhledem k tomu, co oživuje. Je to výsledek komplexní výstavby“ (Čeněk, Porybná 2010: 56).

V této práci tedy symbolické reprezentace, jež jsou důležitou součástí kultury každé společnosti a mezi něž patří i kinematografická díla, nechápeme jako zdvojení či odrazy skutečnosti, ale jako nové konstrukce událostí, jež se k reálnému prostředí a situacím vztahují jako ke svému základu, ale jsou transformovány a uspořádány podle specifických pravidel a za využití výrazových prostředků, akceptovatelných pro dané období.

Některé postupy a pravidla „inscenování“ sociální skutečnosti se s vývojem společnosti proměňují, základní principy filmového zobrazování reality však zůstávají: záznam kamerou vždy předpokládá výraznou selekci (zachyceny jsou pouze některé objekty, postavy a situace), navíc zaznamenané scény jsou dále reorganizovány, různě upravovány a zařazovány do nových kontextů, takže výsledkem je univerzum, které v mnoha ohledech připomíná původní prostředí, ale nikdy není jeho přesnou reprodukcí. Při jeho zobrazení nutně dochází k řadě významových i vizuálních „posunů“, jež jsou výsledkem uplatňování specifických modelů výběru, třídění a uspořádání zaznamenávaných jevů.

Zejména v dnešní době se k těmto aspektům přidává ještě znejistění ohledně původu filmových scén: ty mohou být záznamem reálných (i když alespoň do jisté míry vždy aranžovaných) situací, jež jsou běžnou součástí reality, mohou to být ovšem dekorace vystavěné pouze pro účely daného díla, případně se může jednat o zcela simulované objekty,

²⁶ Koncept *reprezentace*, resp. *kolektivní reprezentace* hraje důležitou roli především ve francouzském sociologickém myšlení. Objevuje se již v díle Émile Durkheima a jeho úvahách o náboženství, které považuje za reprezentaci samotné společnosti. Později na něj navazují autoři, kteří se pojmem *reprezentace* zabývají v kontextu fungování (kolektivní) paměti, vedle Maurice Halbwachse jej používá např. Pierre Nora, pro něhož jsou „místa paměti“ (např. monumenty) kolektivními reprezentacemi, odkazujícími na příslušné události.

vytvořené pomocí počítačové grafiky. Ona nejistota vyplývá zejména z toho, že v rámci jednoho díla se mohou objevit všechny tři typy reprezentací, aniž bychom přitom vždy dokázali s jistotou určit, které obrazy jsou jakého původu.

Na druhou stranu, právě v tomto efektu zřejmě spočívá působivost filmových děl, z níž lze odvozovat i jejich společenský dopad: dokáží vyvolat velmi přesvědčivý „dojem skutečnosti“, díky kterému snadno ztrácíme ze zřetele jejich fikční, vykonstruovaný charakter (ve filmech je dobře maskována jak přítomnost kamery, tak například ideologická východiska vlastní jeho tvůrcům). Výstižně toto specifikum shrnuje Christian Metz, když píše, že *film se těžko vysvětluje, protože je tak snadno pochopitelný*. Filmové obrazy se zdají přímo referovat o věcech, které zobrazují, za touto samozřejmostí ovšem stojí právě promyšlené postupy, pomocí nichž filmaři dosahují efektu, že původní skutečnost je za obrazy stále rozpoznatelná, i když v některých aspektech byla výrazně pozměněna a některé její znaky byly přidány zcela nově.

Každá filmová reprezentace pracuje s odlišnými metodami, jimiž diváka vybízí, aby porozuměl příběhu, na který se dívá a směřuje jej k určité interpretaci zobrazených témat. Alespoň částečně se tyto metody pokusíme popsat ve druhé části práce, i když je zřejmé, že skutečný dopad na filmové publikum z nich lze odvozovat jen přibližně. Recepce významů se může u jednotlivých diváků lišit a odezva, kterou v nich film vyvolá, bude vždy do značné míry záviset na řadě faktorů, jako jsou vlastní zkušenosti a postoje, percepční návyky, obecně sdílené hodnoty, atd. O filmech platí totéž, co Zygmunt Bauman (1978: 229) poznamenává k literárnímu textu: „význam v žádném případě není jednou provždy záměrem autora připevněn k textu, ale stále se mění, spolu se světem čtenáře“.

4 Vizuální reprezentace společnosti a její legitimita

„V našem kulturním světě rozumíme lépe, když se díváme, než když čteme, zasahují nás především obrazy, v kině stejně jako na ulici, v obchodech, v tisku.“²⁷

Pierre Sorlin

O tom, že vizuální reprezentace získávají v současné společnosti stále významnější postavení jako komunikační nástroje a zdroje informací byla v posledních desetiletích napsána již řada studií.²⁸ Vizualita se v důsledku tohoto „obratu k obrazu“ stala tématem historie, antropologie či sociologie,²⁹ tedy oborů, které dříve zakládaly své poznatky téměř výhradně na studiu verbálních projevů. Zatímco v dřívějších dobách byly obrazy – snad jen vyjma uměleckých děl – považovány za jakýsi sekundární materiál, doplněk textů, určený k tomu, aby ilustroval, naznačoval, potvrzoval či přibližoval to, co bylo přesněji a „objektivněji“ popsáno pomocí slov (zejména v historických publikacích obrazy obvykle sloužily pouze jako příloha k textu, podobnou roli dnes plní např. v denním tisku, kde bývají použity jako doplněk článků, představujících hlavní zdroj informací), dnes se obrazům přiznává řada funkcí, které byly dříve spojovány pouze s verbálním diskursem. S tím souvisí i skutečnost, že běžnou součástí studia kulturních procesů je také analýza vizuálních reprezentací, které o sobě daná společnost vytváří a mezi něž patří také filmy.

Filmová díla, zejména ta, která nespádají do žánru dokumentární tvorby, byla při studiu společností a kultur dlouhou dobu opomíjena, obvykle z důvodu nedostatečné „objektivity“ filmových obrazů a fikčního charakteru příběhů, které zobrazují. Od 90. let se však situace mění: na jedné straně se ukazuje, že filmové interpretace skutečnosti nejsou o tolik méně objektivní než ty, s nimiž se setkáme v historických publikacích³⁰, navíc je patrné, že v současné době jsou mnohé z kulturních významů tvořeny a vyměňovány prostřednictvím obrazů, například právě filmových. Skutečnost, že zde filmy označujeme za *konstrukce* či *inscenace* nijak nebrání tomu, abychom je stále mohli uznávat jako hodnotné zdroje informací o společnosti, v nichž se projevují její dominantní postoje a relace, ale například i dobové realie jako je vzhled měst a krajiny, styl oblékání, gesta, mluva a způsoby jednání.

Je zřejmé, že objektivní zobrazení skutečnosti není ani v případě technicky vytvořených obrazů dosažitelné, což vyplývá nejen z povahy média, ale i ze samotné podstaty

²⁷ Cit. Sorlin 1977: 65.

²⁸ Srov. např. William J. T. Mitchell, Gottfried Boehm, ad.

²⁹ V mezinárodním kontextu lze o širším rozvoji těchto disciplín hovořit od 90. let, v českém prostředí se první publikace objevily v posledních několika letech. Jedná se například o sborník editorů D. Čenka a T. Porybné *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná* vydaný v r. 2010, k dispozici je také český překlad knihy P. Sztompky *Vizuální sociologie* z r. 2007 (tato publikace je ovšem věnována především fotografii a jejímu využití v sociologii).

³⁰ Na tuto skutečnost poukazuje i Ferro (který je sám považován za významného historika), podle něhož pracovní postupy historiků nemají k těm filmovým příliš daleko: „způsob, jakým vybírají a shromažďují dokumenty, na nichž zakládají své interpretace i způsob, jakým je prezentují, jsou rovněž svého druhu montáží, trikem, efektem.“ (1988: 27). Nechceme tím říci, že historiografické práce jsou fikcí stejně jako film: dá se předpokládat, že jejich „pravdivostní funkce“ je vyšší a způsob nakládání s fakty není tolik podřízen například estetické funkci. Poukazujeme zde pouze na to, že dokonalá objektivita je i pro ně nedosažitelná.

vidění. Jak upozorňují autoři knihy *Vizuální antropologie*, „objektivita filmového záznamu souvisí s problémem objektivit vidění obecně. Velkou část informací o světě získáváme skrze zrak (a samozřejmě další smysly), přičemž naše vidění je determinované nejen vůlí, ale i fyziologickými a kulturními předpoklady. Vnímání věcí je vždy propojené s našimi kulturními a osobními zájmy, jež se promítají i do významu, který pak viděnému přisuzujeme. Tento proces je patrný u samotného natáčení filmových obrazů i u sledování filmových vizí někoho jiného.“ (Čeněk, Porybná 2010: 11).

Jinými slovy můžeme říci, že pokud se chceme zabývat vizuálními reprezentacemi a jejich „výpovědní hodnotou“, nutně si musíme klást otázky týkající se *hlediska*, jež bylo při tvorbě (a případně i recepci) uplatňováno a určilo orientaci pohledu, tvořícího základ daného zobrazení. Studium vizuálního materiálu tak vede pozornost nejen k tomu, *na co* se díváme, ale i *jak* se na to díváme, jak to interpretujeme a spojujeme s dalšími získanými znalostmi a informacemi. Volba specifického hlediska doprovází všechny fáze vzniku filmu: od počátečního výběru témat, přes definici záběrů a jejich navazování, volbu úhlů kamery a rámování, po závěrečný střih a dodatečné úpravy. Opět se dostáváme k podstatě filmové reprezentace: nejedná se o prostý záznam skutečného stavu věcí, ale o specifický výběr prvků reality, jež jsou na základě určitých postupů uspořádány a sestaveny do nového celku.

Kinematografie je jen jednou z platforem pro interpretaci skutečnosti a významy, jež prostřednictvím vizuálních forem ustavuje, nejsou jakkoli definitivní, přesto však mohou mít na diváky a jejich postoje značný vliv. Filmové médium ukotvuje *sociální pohyb* a *sociální čas* (Čeněk, Porybná 2010: 63), má schopnost „zakonzervovat“ nejen podobu událostí (samozřejmě ovlivněnou hlediskem tvůrců), ale i určitá mentální schémata a dynamiky, kterými se společnost v daném historickém okamžiku vyznačuje. Nejedná se samozřejmě čistě o specifikum filmu – projev „mentalit“ najdeme jak ve vizuálních reprezentacích, tak v diskurzech a například i rituálech dané společnosti. Právě do nich lidské společenství v rámci svých kulturních praktik přepisuje své zkušenosti, hodnoty a relace, jež vymezují jeho minulost i přítomnost a určují jeho budoucí směřování.

Dnes lze říci, že vizuální reprezentace mezi těmito „nástroji“ zauímají významné místo, a to jak na úrovni větších společenství, tak například v rámci rodinného života, kde je již zcela běžným zvykem vytvářet a schraňovat snímky rodinných příslušníků. Nashromážděné fotografie – a dnes také videozáznamy – důležitých rodinných událostí i zcela banálních okamžiků pak slouží v podstatě jako vizuální paměť rodiny. Tendence vytvářet a uchovávat tyto obrazy odpovídá snaze určitým způsobem zafixovat jisté momenty života, uchovat podobu lidí či (subjektivně) významných událostí, tím stvrdit jejich existenci a případně také to, jaký k nim zauímáme vztah. Vizuální záznam, ať již se jedná o fotografii či film, je vnímán jako důkaz existence zachyceného objektu a jak na společenské, tak na soukromé úrovni podporuje vytváření vědomí určité kontinuity. Oproti záznamům ve formě textů, jejichž obsah a význam je srozumitelný pouze pro jedince disponující znalostí příslušného jazyka, přitom mají obrazy značnou výhodu: jsou univerzálně srozumitelné, v tom smyslu, že jejich interpretace není vázána na znalost žádného specifického kódu.

Přesto však, jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, tento charakter vizuálních reprezentací má i své problematické stránky, zejména pokud diváky vede k nekritickému přijímání obrazů jako *důkazů* o tom, jak se něco odehrálo. Jistě není na místě zásadně zpochybňovat výpovědní hodnotu rodinných fotografií a jejich schopnost věrohodně zaznamenat podobu předků (i když při dnešních možnostech digitálních úprav fotografií by i takové úvahy měly své opodstatnění). V případě filmu je však situace odlišná, neboť vzhledem k množství úkonů a voleb, které jeho vznik doprovázejí, je výsledný obraz a způsob vidění mnohem méně neutrální. Film „zjevně neodhaluje svět takový, jaký je, ale tak jak je

sestříhán, podle toho, jak mu rozumíme v určité epoše; kamera vyhledává to, co všichni považují za důležité a opomíjí to, co je bráno jako sekundární. Tím, jak si pohrává s úhly záběru, s hloubkou, rekonstruuje hierarchie a rozhoduje o tom, kam se bude pohled bezprostředně ubírat“ (Sorlin 1977: 33).

4.1 Úhel pohledu

Ustavování hierarchií ve vizuálním poli prostřednictvím zvoleného úhlu pohledu, či zdůrazněním vybraných aspektů zobrazené skutečnosti, umožňovaly již statické formy obrazu jako klasické malby či fotografie. Se vznikem filmu se tyto možnosti ještě znásobily, neboť u tohoto média lze s různými úhly pohledu pracovat jak na úrovni celého díla, tak v rámci jednotlivých záběrů. Filmoví tvůrci mají díky technické podstatě filmu a komplexnosti procesů, podmiňujících jeho vznik, nad výsledným obrazem reality mnohem větší kontrolu, než jak je tomu u historicky starších vizuálních médií.

Jelikož součástí filmového obrazu je pohyb, zpřístupňuje vizuální zkušenost, která je běžnému lidskému pohledu jaksi bližší než „zastavené“ scény na fotografiích či malbách. Pohled zprostředkovaný kamerou se však od přirozeného vidění v mnoha ohledech liší: jednak jej nelze považovat za reprezentaci jediného subjektivního pohledu, ale je výsledkem kombinace několika různých hledisek, která jsou uplatňována v různých fázích vzniku filmu. Stejně jako v případě fotografie či malby, také zde autoři díla prvky ze skutečnosti selektují, třídí a transformují. I když na plátně výsledný obraz vypadá jako zcela přirozený, náhodně zvolený pohled například na venkovskou krajinu, ve skutečnosti je pečlivě vykonstruovanou scénou, která je již svého druhu „výpovědí“ a zcela záměrně orientuje naši pozornost pouze k určitým jevům.

Princip „kamerového“ pohledu popisuje David Harper (2003: 183): „Ačkoli tyto obrazy vytvářejí to, co považují za empirická data, netvrdím, že reprezentují objektivní pravdu. Samotný akt pozorování je interpretační, neboť pozorování předpokládá volbu hlediska. (...) Jako fotograf si volím úhel pohledu zaměřením kamery a nastavením ohniskové vzdálenosti čoček. Čočky kamery nevidí to samé, co lidské oko – některé zvětšují malou vizuální oblast, jako teleskop: některé vidí širší oblast než normální pohled, ale umísťují horizont subjektu více do dálky; jiné fungují jako mikroskopy.“

Působení filmových obrazů navíc podporuje rituál, který je se sledováním filmů tradičně spojen. Přestože dnes je možné sledovat filmy na různých materiálních nosičích (v televizi, na počítači, v telefonu), nejsilnější zážitek stále poskytuje návštěva kina. Tento způsob recepce představuje sociální zkušenost, která má již od počátku vzniku filmu v zásadě neměnný charakter: divák spolu s ostatními sleduje prosvětlené obrazy v zatemnělém sále, což vede k tomu, že jeho pohled je mnohem silněji fixován na to, co se mu na plátně ukazuje a není rozptylován žádnými okolními jevy.

Pohlacení filmovými obrazy i dojem, kterému jako diváci dočasně podléháme, totiž že se na scény díváme, jako by se před námi *skutečně* odehrávaly, však není dán jen technickým dispozitivem média a vizuální působivostí obrazů. Značný podíl na tomto efektu mají také dispozice, v nichž se nacházejí diváci, a které jim umožňují vyhodnocovat situace a typy jednání, jež se před nimi odehrávají. Jak uvádí Sorlin (1977: 184), „každá epocha, každá skupina v dané epoše má svá pravidla organizace vnějšího světa – světa objektů a sociálních vztahů – nastavená tak, aby v něm našla koherenci a mohla na něj aplikovat svá pravidla jednání; tato pravidla zahrnují zejména kategorie analýzy, na základě kterých daný objekt, ať

již znázorněný verbálně či ikonograficky, vyhodnocujeme jako stylizovaný, falešný, karikující, humorný či věrný realitě.“

Tento jev je dobře patrný například při sledování starých filmů: výrazové prostředky jsou natolik odlišné od toho, na co jsme zvyklí ze současné doby, že si více uvědomujeme, že se jedná „pouze“ o film a máme tendenci méně podléhat dojmu reálného, který evokuje. Například němé filmy z počátku století nám díky menší plynulosti pohybu (danému nižší projekční rychlostí, jež zpravidla představovala 16 políček za vteřinu, což se při promítání na dnešních přístrojích projevuje nepřirozeným zrychlením sledu obrazů), výrazným grimasám herců i absenci zvuku připadají jako nepřirozené a v některých případech máme tendenci vnímat je jako karikaturu, která v nás vyvolává úsměv – i když se jedná o film s dramatickým námětem, jenž byl v době svého vzniku oceňován pro svoji realističnost. Diváci z počátku 20. století by se naopak jen velmi těžko ztotožňovali například s postavami a univerzem z filmu *Avatar*, který pro dnešní diváky představuje již poměrně běžný typ zobrazení.

Jinými slovy, každá doba má své preferované formy zobrazení, principy vnímání, ale i kritéria hodnocení, která ovlivňují například to, nakolik je film v určité době považován za realistický, fantaskní, dramatický či komický. Je zřejmé, že v každé době může být interpretováno jako pravdivé či věrné zcela jiné zobrazení skutečnosti. Jak již bylo řečeno, filmový obraz je především konstrukcí: kamera vybírá a zaznamenává výseky skutečnosti, jež jsou následně seskládány do nového univerza, a to podle pravidel a zásad, které se v průběhu vývoje proměňují. Bezpochyby platí, že význam filmu nedodává jen *sama zobrazovaná skutečnost*, ale především *způsob, kterým je ukazována* (Casetti 2008: 76).³¹

Podobné teze o „vykonstruovanosti“ bychom v zásadě mohli použít pro popis vidění obecně: jedním ze základních poznatků studia vizuální kultury je to, že vidění a vnímání sociální reality není čistě fyziologickým mechanismem, ale také naučenou kulturní aktivitou.³² Tedy že jej nelze označit za zcela transparentní, přirozený a automatický proces, neboť je v určité míře sociálně konstruováno a ovlivňují jej kritéria hodnocení a „kódy“, sdílené v rámci konkrétního sociálního prostředí.

Tento princip se uplatňuje i v kinematografii: každý záběr, kromě toho, že je zprostředkován technickými přístroji, představuje specifickou volbu, která je do značné míry ovlivněna stávajícími pravidly vnímání, jež se týkají zvoleného úhlu pohledu, selekce prvků i jejich významového spojování. Výrok Pierra Bourdieu (1990: 6), že „i ta nejbanálnější fotografie vyjadřuje kromě jasných záměrů fotografa také celý systém schémat vnímání, myšlení a hodnocení, který je společný pro celou skupinu“, platí pro film možná ještě více než pro fotografii.

Neustálý vývoj sociálního prostředí, z něhož filmy vznikají, ovšem zajišťuje, že tato schémata se mohou v průběhu času měnit. Filmy tak zvoleným způsobem prezentace skutečnosti mohou na jedné straně sloužit jako nástroj pro potvrzení a šíření již etablovaných

³¹ Tuto myšlenku empiricky ověřil již ve 20. letech ruský filmař Lev Kulešov. „Kulešovův experiment“ spočíval v tom, že tentýž záběr herce (s naprosto neutrálním výrazem tváře) postupně kombinoval s dalšími záběry: na talíř polévky, hrající si dítě či ženu v rakvi. Pokusní diváci byli nadšeni hercovou schopností předvést pestrý rejstřík výrazů (hlad, dojetí, smutek...) - přestože ve skutečnosti byl snímek jeho obličeje stále stejný. Kulešov tím dokázal, že význam, který záběrům připisujeme, je do značné míry závislý na jejich kontextu, tzn. že není významem nafilmované skutečnosti, ale vyplývá ze způsobu konstrukce filmového světa, v tomto případě ze střihové skladby.

³² Srov. např. Mitchell 2005: 344 – 345.

způsobů vidění, také však mohou přispívat k jejich modifikování a zavádění nových „pravidel“. Tato vlastnost filmu je důležitá zejména pokud si za svůj námět bere téma referující ke skutečným událostem: na jedné straně umožňuje ve veřejném povědomí lépe fixovat obrazy, které jsou v souvislosti s daným jevem běžně spojovány a společností byly jako takové přijaty, může k nim však také nabídnout obrazy zcela nové, díky nimž na ony skutečnosti začneme pohlížet odlišnou optikou a získají pro nás jiný význam (podobný princip vyjadřuje Ferrův pojem „kontraanalýza“ – viz. kapitola 3.2 této práce).

Zejména filmy zobrazující historické události takto rozšiřují dostupný „vizuální rejstřík“ a často se stávají referenčními body pro výklad událostí či jevů, o nichž pojednávají. Pokud se totiž určité výrazné obrazy stanou součástí vizuálního diskursu filmu, obvykle se stávají také předmětem veřejné komunikace o daném tématu a ovlivňují, jak bude ve společnosti vnímáno. Není výjimkou, že vizuální či narativní stereotypy, které v povědomí členů společnosti danou skutečnost nadále reprezentují a stávají se její obecně přijímanou interpretací, mají původ právě ve filmových obrazech.

Zde můžeme opět upozornit na úzkou provázanost filmového díla s tím, co lze označit jako „kolektivní mentalita“ společnosti: je zřejmé, že filmy se podílejí na jejím utváření i reprodukci, neboť působí jako vyjadřovací prostředek, v němž jsou prostřednictvím použitých obrazů a slov fixovány základní významové struktury. Jak uvádí Denzin (1995: 10): „filmy definují, zprostředkovávají, rozporují a vytvářejí nová porozumění skutečnosti. Tato porozumění odrážejí a zkreslují reality každodenního života, které jsou samy o sobě mnohdy protikladné. Otevíráním dříve neprozkoumaných zákoutí reality a zdůrazňováním určitých zkušeností na úkor jiných filmy zachovávají stereotypy, strachy a úzkosti, které jsou součástí kultury jako celku.“

4.2 Viditelné/neviditelné

V předchozí kapitole jsme uvedli, že (kinematografické) vidění je do jisté míry sociálně podmíněné, tedy že to, jak vnímáme okolní svět a jaký mu připisujeme význam, nezávisí pouze na fyziologickém procesu vidění, ale také na našich kulturních zvycích, dosavadních zkušenostech, očekáváních. Jinými slovy, vidění je komplexním procesem, který je vždy ovlivněn sociálním prostředím, jehož jsme součástí. Na vývoji kinematografie je přitom patrné, jak jsou v každé epoše zviditelňovány odlišné aspekty skutečnosti a preferovány jiné „způsoby vidění“. Vedle ekonomických, politických a dalších faktorů, které mají na kinematografii zásadní vliv, se ve filmech odrážejí také dobové „režimy vizuality“³³, které podobně jako převládající verbální diskursy vymezují pole možných reprezentací skutečnosti.

Podle Sorlina film ze své povahy vypovídá zejména o tom, co je *viditelné*: nejedná se však o zaznamenávání viditelného „povrchu“ hmotné skutečnosti, ale spíše o to, co utváří vizualitu dané společnosti a tedy vyjadřuje, co je schopna a navyklá vidět: „do našeho vnímání bytostí a předmětů vstupují naše zvyky, naše očekávání, naše mentalita, tedy způsoby, jakými strukturujeme to, co je podstatné, prostřednictvím toho, co je nepodstatné, a jež jsou vlastní našemu prostředí. „Viditelné“ určité epochy je to, co se tvůrci obrazů snaží zachytit a zprostředkovat, a co diváci přijímají bez překvapení.“ (Sorlin 1977: 68).

³³ K současné tendenci „historizovat“ vidění a hovořit o měnících se „režimech vizuality“ srov. např. Foster, H.(ed.) *Vision and Visuality*, 1987. Seattle: Bay Press.

Důležité přitom není pouze co je ve filmu zobrazeno, ale spíše způsob, *jakým* je to zobrazeno, jak je věcem dodána určitá komunikovatelná forma. Způsob „zviditelňování“ totiž vypovídá nejen o percepčních schématech dané epochy, ale může sloužit také jako nástroj pro poznání některých dalších charakteristik společnosti: svědčí například o tom, jaká důležitost je připisována konkrétním fenoménům, událostem a typům postav, jaké problémy či otázky dané sociální uskupení považuje za zásadní, jaká mentální schémata uplatňuje při vnímání a interpretaci okolního světa. Pole viditelného tak vymezuje jednak *ohniska zájmu* daného společenství, ale také „oblast, v jejímž rámci je schopna zkoumat vlastní problémy“ (Sorlin 1977: 69).

Film je médiem, v němž zůstává „zakonzervován“ způsob vidění a chápání světa, jenž je vlastní jeho tvůrcům, ale zároveň je formován širším sociálním prostředím, k němuž náležejí – o tom již byla řeč v předchozích kapitolách. Přijetí filmu pak do značné míry závisí na tom, jak se k oblasti „viditelného“ vztahuje: může znázorňovat to, co je společnost již navyklá „vidět“ a bez problémů akceptovat, některá díla – jejichž uvedení mnohdy budí kontroverzní reakce – však mohou pole viditelného rozšiřovat do nových oblastí. Například tím, že použijí zcela nové stylistické postupy³⁴, případně upozorní na jevy, které veřejnost dosud příliš neregistrovala či dokonce záměrně ignorovala. Filmové obrazy tak mohou zachycovat to, co je pro současníky „viditelné“, ale i skutečnosti, které byly doposud „neviditelné“ a nyní se stávají viditelnými.

Ačkoli zde v souvislosti s filmem hovoříme převážně o obrazech a otázce „viditelného“, stejný princip se samozřejmě týká i verbálního diskursu, který prochází vývojem stejně jako diskurs vizuální. Přestože oba tyto znakové systémy plní ve filmu důležitou roli a jsou úzce provázány, mezi tím, co je ukázáno prostřednictvím obrazů a co je řečeno pomocí slov, nutně nemusí existovat naprostá korespondence. Variant možného vztahu mezi obrazem a mluveným slovem ve filmu je příliš mnoho na to, abychom se jimi v této části práce zabývali, alespoň některé z nich se však pokusíme popsat v případové studii.

Analyzovat způsob „zviditelňování“, jež je určitému filmu vlastní, je poměrně problematické, jelikož obrazy, na rozdíl od slov, vnímáme do značné míry intuitivně (každý divák se navíc soustředí na jiné aspekty, některé obrazy na něj silně zapůsobí, jiné zaznamená jen okrajově). Jak upozorňuje Sorlin (1977: 210-211), obrazy se zdají být zcela přirozenou reprezentací skutečnosti, a jako takové jsme si je navykli přijímat automaticky, bez větší pozornosti k tomu, jak jsou konstruovány a tedy jakým způsobem realitu ukazují. Příkladem tohoto jevu je schopnost diváků automaticky, pouze na základě několika znaků ve filmu identifikovat určitou postavu, situaci či prostředí, aniž by při tom více přemýšleli nad tím, co přesně je k rozpoznání daného objektu vedlo.

Přitom právě ve způsobu konstrukce jednotlivých obrazů, zejména pokud jde o výběr zobrazených jevů a jejich prezentaci v kontextu scény se odráží postoje, hodnoty, percepční návyky a další důležité rysy společenství, v němž film vzniká. S odkazem na Ferra přitom můžeme říci, že za pozornost přitom nestojí pouze to, co film přímo zobrazuje, ale také to, co zůstává *neviditelné*.³⁵ Pod tímto pojmem samozřejmě není třeba chápat cokoli, co ve filmu nebylo ukázáno, ale spíše jevy, u nichž na základě dostupné znalosti kontextu víme, že jsou se

³⁴ Se zaváděním nových filmových forem a stylu jsou spojováni například tvůrci náležející k „novým vlnám“, které se v 60. letech projevíly například ve francouzské (Truffaut, Godard, ad.) a české (Forman, Passer, Němec, Chytilová, ad.) kinematografii.

³⁵ Srov. Ferro 1988: 30-31; nebo Sorlin 1977: 212.

zobrazenými skutečnostmi propojeny, ale z filmu byly zcela vynechány, anebo v něm byly jen velmi stručně naznačeny.

Určování těchto „vynechaných“ prvků může být velmi obtížné a jejich výčet samozřejmě vždy zůstane neúplný, identifikace alespoň některých však může napomoci k vymezení „hlediska“ či názorové pozice, do níž se film situuje. Příkladem může být způsob zobrazení českého venkova ve filmech z období po roce 1948. Zpravidla z nich byly vynechány veškeré motivy, které do té doby tvořily základ lyrického, rustikálního obrazu venkova. Místo kostelíků či upravených políček s remízky, neodmyslitelných znaků české krajiny a jejího zobrazení v uměleckých dílech z přelomu 19. a 20. století, byla nyní divákova pozornost vedena k efektivně fungujícím zemědělským závodům a společným pozemkům, „zušlecht'ovaným“ pomocí nových zemědělských strojů a chemických prostředků.³⁶

Daný přístup umožňuje sledovat v rámci filmových obrazů disproporce v zobrazení určitých jevů: zatímco některým je věnováno více prostoru a jsou reprezentovány množstvím znaků, jiné se objevují jen sporadicky či jsou ze záběrů zcela vynechány, ačkoli na základě znalosti kontextu bychom jejich výskyt předpokládali. Identifikování „neviditelného“, či bráno z opačné strany, zkoumání specifických přístupů ke zviditelňování, budou součástí analýzy filmů v případové studii: namísto podrobného výčtu znaků, které se v jednotlivých scénách objevují, se pokusíme rekonstruovat logiku, podle níž byly některé události a situace zdůrazněny a jiné naopak eliminovány či zredukovány na minimum základních rysů.

Odlišnosti ve způsobu zobrazování jsou dobře patrné zejména při komparaci filmů zobrazujících tytéž události: ikonografické zpracování tématu se většinou značně liší, neboť odráží různé mody vidění a zobrazování skutečnosti. Sorlin v této souvislosti hovoří o „sociální slepotě“, konceptu, jež představuje protiklad „viditelného“ a označuje skutečnost, že každá společnost má omezené pole toho, co je schopna a ochotna vidět: „Naše percepce je sociální akt: fixuje a organizuje se podle toho, co je užitečné a dovolené vidět v prostředí, v němž se nacházíme a do něhož se musíme začlenit. Eliminace toho, co nemá ve světě, v němž se pohybujeme, místo, uniká naší kontrole.“ (Sorlin 1977: 200).

Podobné stanovisko k této problematice zaujímá Jean - Francois Lyotard v textu *L'acinéma*. V souvislosti s filmovou tvorbou hovoří o inscenování skutečnosti, jež podléhá značné *normalizaci*: podle Lyotarda při vzniku filmového díla dochází k cílenému vyloučení všeho, co se jakkoli vymyká celkovému řádu – všeho, „co na scéně nemůže být vtěsnáno do korpusu filmu a mimo scénu do korpusu společnosti“. Jinými slovy, při tvorbě filmových reprezentací dochází k „vyčlenění nebo zapovězení všeho, o čem se soudí, že je nezobrazitelné jen proto, že to není běžné.“ (Lyotard 1986: 355). Najdou se však i výjimky, díla, která ustálený systém reprezentace porušují a snaží se zahrnout do zobrazení i to, co je v něm obvykle potlačeno (právě takové filmy poutají Lyotardovu pozornost).

S podobnou tendencí, která je na první pohled poněkud paradoxní, neboť v médiu, které je oceňováno pro svoji schopnost „zviditelňovat“ hledá naopak to, co bylo ze zobrazení vyloučeno, jakási „bílá místa“ v zobrazení, se setkáme také u dalších autorů: Marc Vernet (1988) v této souvislosti hovoří o „neviditelném ve filmu“ či „figurách absence“, již zmíněné Ferrový výzkumy jsou (podobně jako u Sorlina) motivovány snahou „objevit latentní za tím, co je zjevné, prostřednictvím viditelného nahlédnout neviditelné“ (Ferro 1988: 30). Pro tuto

³⁶ Podrobně se proměnám zobrazení venkova věnuje publikace *Venkov v českém filmu 1945–69* (Slinták, Rottová 2013).

práci je inspirativní zejména postup, jaký při studiu konkrétních filmů uplatňuje Ferro: latentní stránku filmu rozkrývá jednak prostřednictvím odkazů k dobovým reáliím, ale například i srovnáním literární předlohy díla, scénáře a výsledné podoby filmu, na jehož základě lze určit, co bylo oproti původní verzi změněno, vynecháno či naopak zdůrazněno. Ne vždy přitom jde v pravém slova smyslu o „neviditelné“, často se jedná spíše o aspekty skutečnosti, které nejsou ve filmu zachyceny přímo, ale děj či některé znaky z filmu na ně nějakým způsobem odkazují.

Vrátíme-li se k úvahám o vztahu filmu k sociálnímu prostředí, můžeme doplnit, že ačkoli film plní roli svědka skutečných událostí, tím, co zaznamenává, není společnost jako taková, ale to, co je v dané společnosti zobrazitelné (respektive to, co za zobrazitelné tato společnost považuje). Jak píše Sorlin, film „umožňuje odlišit viditelné od neviditelného a tím rozeznat ideologické hranice vnímání určité doby. (...) film předkládá různé interpretace společnosti a vztahů, které se v ní vyvíjejí. Pod záminkou analogie se smyslovým světem, díky níž jej často považujeme za věrného svědka, konstruuje – přiřazováním, paralelami, rozvíjením, opakováním a elipsou – svět fiktivní.“ (Sorlin 1977: 242)

Film nelze považovat za věrný obraz společnosti, přesto o ní však mnohé prozrazuje. Především je z něj patrný „horizont“ jejího vědění: co je schopna myslet, zobrazit, artikulovat. Film je v tomto ohledu jedinečným dokumentem, z něhož je patrné, jakým tématům společnost přikládá význam a jaké způsoby jejich zobrazení jsou pro ni v určité době akceptovatelné. Při podrobnějším zkoumání pak vypovídá také o tom, jaká „tabu“ ve společnosti panují, jaké jevy jsou vytěšňovány, a tedy vyřazeny z oblasti viditelného. Z pohledu autorů, jako je Ferro či Sorlin „film neposkytuje obraz společnosti, nýbrž to, co společnost za obraz považuje, včetně případného obrazu sebe samé. Film nereprodukuje společnost, reprodukuje způsob jejího zpracování.“ (Casetti 2008: 155).

4.3 Filmový obraz a (politická) moc

Problematika viditelného/neviditelného ve filmu se dotýká tématu, které oblast kinematografie přesahuje: lze ji chápat jako jeden z projevů obecného kulturního jevu, jímž je existence „tabu“. Obecně lze tabu definovat jako omezení určitého typu jednání (zpravidla se týká omezení sexuálních aktivit a vztahů či omezení ve stravování), tabu však najdeme i v oblasti tvorby reprezentací: jedná se o jevy, které jsou systematicky vyčleňovány z vizuálního i verbálního diskursu, o nichž se (ze strachu či studu) nemluví a nesluší se je zobrazovat. Často se tato tabu týkají významných historických postav či událostí, v jejichž interpretacích v historických, literárních a samozřejmě také filmových dílech jsou systematicky „opomíjena“ určitá fakta,³⁷ případně jsou tyto události z kulturní produkce vynechány zcela. Příkladem z českého prostředí je téma poválečného odsunu Němců, které zůstávalo tabu po dlouhá období: nevznikaly o něm žádné publikace ani filmy, nezveřejňovaly se fotografie, jež by jej zobrazovaly, ani nebylo předmětem veřejných debat.

³⁷ Podrobně se této problematice věnuje Ferro v textu nazvaném *Tabu dějin*. Uvádí zde různá „tabu“, jež zamezují zveřejňování určitých skutečností ze soukromého života významných historických postav. Jedno z nich se týká například osobnosti Lenina: „vykladači Lenina, komunisté i antikomunisté bez rozdílu, nikdy nepoužili jeho korespondenci s matkou, kterou vedl, když byl deportován na Sibiř: přestože ta odhaluje jeho vypočítavou a ziskovou povahu, jeho manévrování, aby dosáhl přízně a výhod.“ (Ferro 2010: 12).

Jestliže v každé době jsou považovány za legitimní pouze některé reprezentace, které je možné veřejně sdílet, pak je zřejmé, že nejen rozhodování o tom, jaké reprezentace je možné „vypustit do oběhu“, ale i samotná produkce obrazů a příběhů, jež budou nějakou skutečnost reprezentovat, jsou do jisté míry politickou, a tedy mocenskou záležitostí.³⁸ Jak píše Lyotard (1986: 355), filmová tvorba, jako „technika exkluzí a upozadování, je politickou aktivitou par excellence.“

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, v současné době je třeba přehodnotit dřívější pohled na reprezentaci jako na něco transparentního, co nezkráceným způsobem zpřítomňuje skutečnost, neboť se ukazuje, že reprezentace může představovat i clonu, která skutečnost „neodhaluje“, ale naopak překrývá. Na tento charakter obrazu upozorňuje francouzský filosof Louis Marin: reprezentace funguje jako *zástupce* něčeho, co zde není, svou prezencí ale zároveň původní skutečnost nahrazuje a *zakrývá*. Z toho plyne moc reprezentace a s ní související tendence politických osobností a institucí vznikající reprezentace kontrolovat: „mocenská instituce si určuje a vytváří své reprezentace, jak jazykové, tak obrazové; reprezentace, dispozitiv reprezentace produkuje svoji moc, produkuje se jako moc.“ (Marin 1981: 9). Marin tak ukazuje, že politická funkce obrazu je dvojí: tou první je *reprezentace moci* (fakt, že každá mocenská instituce je závislá na reprezentacích – obrazech a diskurzech, které jsou o ní produkovány), druhou pak *moc reprezentace* (skutečnost, že reprezentace sama o sobě disponuje určitou mocí).

K této úvaze Marina vedou dva možné významy (respektive dva typy moci) reprezentace: reprezentovat na jedné straně znamená „prezentovat nově (v modalitě času) nebo namísto něčeho (v modalitě prostoru). Předpona re- do tohoto pojmu vnáší hodnotu substituce.“ Prvním efektem reprezentace obecně je tedy „dělat, jako by něco jiného, absentujícího bylo samo zde a nyní: nikoli tedy prezence, ale efekt prezence“ (Marin 1981: 9). Filmový obraz je v tomto ohledu exemplární - na základě selekce a nového uspořádání určitého množství prvků ze skutečnosti vytváří dojem věrného zástupce (záznamu) scén, které existovaly mimo filmové plátno, v jiném čase a prostoru, než je ten, který je vlastní filmovému příběhu.

Na druhé straně, reprezentovat znamená také představovat³⁹, vystavovat pohledu, ukazovat, a tedy „intenzifikovat, zdvojovat přítomnost. (...) V tomto případě předpona re- nenese hodnotu substituce, ale intenzity; reprezentace intenzifikuje zdvojením“ (Marin 1981: 10). V tom podle Marina spočívá druhý efekt reprezentace: je jím ustavující, autorizační, legitimizující moc. Vztaheno k filmové problematice – obrazy a diskursy prezentované ve filmu se stávají legitimní, sdílenou reprezentací, která je sice v určitém smyslu zdvojením

³⁸ Skutečnost, že tvorba sdílených (legitimních) vizuálních reprezentací je výsadou pouze jedinců, kteří disponují patřičnou „sociální mocí“ ilustruje také následující příklad: „Otec může fotografovat své děti ve směšných pózách, ale děti zpravidla nemají sociální moc fotografovat své rodiče, jak se hádají (nebo milují) a prezentovat tyto obrázky jako „oficiální“ příhodu z rodinného života.“ (Harper 2003: 192).

³⁹ Marin se odvolává na výklad pojmu *reprezentace* ve francouzském slovníku, v češtině jsou však v daném pojmu oba zmiňované významy také přítomné: například političtí reprezentanti jsou jednak *zástupci* lidu, ale i *představitelé*: mají legitimní právo zastupovat a představovat určitou skupinu, vystupovat a jednat jejím jménem. Volbou určitých reprezentantů na ně zároveň tato skupina deleguje značnou moc – jsou oprávněni činit za ni důležitá rozhodnutí.

původní (nyní nepřítomné) reality, ale zároveň získává kvalitu nové skutečnosti, stává se *clonou*, jež původní realitu překrývá.⁴⁰

Vzhledem k masové oblíbenosti filmu, vyplývající z působivosti filmových obrazů i povahy média, spočívající v souběžném působení několika znakových systémů (obraz, slovo, hudba) můžeme říci, že jeho „mocenské působení“ je možná výraznější než u jiných typů (pouze vizuálních či verbálních) kulturních reprezentací. Na tuto skutečnost upozornila již řada autorů, vedle již citovaného Lyotarda například také sociolog Norman K. Denzin, podle něhož se filmy „staly mocenskou technologií a aparátem, který organizuje každodenní život a vnáší do něj význam.“ (Denzin 1995:15).

Přikláníme se zde k sociologickému výkladu, podle něhož „moc“ není spojována výhradně s politickým subsystémem (jako je tomu například u Talcotta Parsonse či Niklase Luhmanna), ale je chápána jako fenomén, jež integrálně prostupuje celou sociální realitu. Například podle Michela Foucaulta ji lze sledovat prakticky ve všech mezilidských vztazích a jedním z jejích projevů je také vliv symbolických reprezentací na jedince a jeho vnímání skutečnosti. V tomto kontextu lze film nahlížet jako „mocenskou technologii“, nebo použijeme-li pojmu filmového teoretika Zdeňka Hudce – jako *politikum*: „Machiavelli rozvedl myšlenku, že základem politiky je síla, schopnost dobýt a udržet moc. Filmový obraz je svým způsobem také „machiavelliovský“, neboť jeho povaha je rovněž založena na „síle“, s jakou si emocionálně a ideově podmaňuje diváka.“ (Hudec 2004: 22).

Z výše popsané povahy reprezentací vyplývá, že politický je alespoň do jisté míry každý film, rozdíl je pouze v tom, nakolik je jeho tendence k prosazování konkrétních idejí explicitní a výrazná. Na jedné straně spektra se nacházejí propagandistická díla, u nichž je manipulace prostřednictvím filmových obrazů zcela zjevná a záměrná (například film *Nástup* Otakara Vávry), na opačném pólu bychom našli filmy, jejichž „politické“ působení je spíše nezáměrné a vyplývá „pouze“ z toho, že pohled jeho autorů nutně také reprezentuje určité stanovisko, jejich cílem ovšem zpravidla není přimět diváky k jeho automatickému přijetí (*Adelheid* Františka Vlácilá).

O tom, že vizuální reprezentace disponují výraznou schopností ovlivňovat postoje a někdy i jednání jedinců svědčí skutečnost, že obrazy (*nástroje* moci) se samy často stávaly také *objekty* uplatňování moci a kontroly. Příkladů a forem restrikcí, jež byly vůči produkci obrazů v různých dobách zaváděny, bychom našli dlouhou řadu. Extrémním příkladem je ikonoklasmus, ať již bereme v úvahu původní hnutí, bojující proti vytváření náboženských ikon a usilující o jejich zničení, či jeho historicky mladší formy, projevující se v různých epochách nedůvěřivosti a odmítavým postojem vůči obrazům (například v období husitství a později osvícenství; v současné době se s určitou formou ikonoklasmu setkáme například v islámském náboženství, atd.).

Jiným typem kontroly a mocenského rozhodování o tom, jaké reprezentace lze považovat za legitimní, dobře známým z naší nedávné minulosti, je cenzura. Cenzura jako taková má také mnoho podob, v případě filmu se může jednat o cenzuru *přímou* - zamítání plánovaných projektů, omezování šíření již vytvořených děl, požadavky na vynechání či upravení konkrétních scén – či *nepřímou*, spočívající ve vydávání příkazů a směrnic

⁴⁰ Marinův výklad reprezentace se v některých ohledech blíží Baudrillardovu pojetí simulací a simulaker: jedná se o proces vytváření vrstvy znaků (obrazů, pojmů), jež tvoří jakousi „hyperrealitu“, překrývající původní skutečnost a znemožňující přístup k originálu – skutečnému světu, který mají znaky reprezentovat.

regulujících filmovou tvorbu. S nepřímou cenzurou je pak spojen fenomén *autocenzury*, kdy autoři sami svou tvorbu přizpůsobují předem nastaveným kritériím legitimních zobrazení. V československé poválečné společnosti nezbytnou míru autocenzury určovala skutečnost, že filmoví tvůrci byli závislí na finančních prostředcích přidělovaných státem, respektive institucemi, které podléhaly Komunistické straně Československa (dále KSČ). Na rozdíl od jiných uměleckých forem, jako jsou výtvarná díla, fotografie, hudební skladby či literatura, film nebylo možné realizovat bez této podpory, a tedy bez souhlasu státního aparátu. Jak konstatuje Antonín Liehm (2001: 14), filmová technologie „je tak nákladná, že se umělecká tvorba stává naprosto závislou na dobré či zlé vůli, dobrém či špatném vkusu a schopnostech těch, kteří platí účty.“

Pokud jde o cenzuru v československé kinematografii, o obraz skutečnosti šířený prostřednictvím filmu v naší společnosti postupně „pečovala“ řada státních institucí. Dekretem prezidenta Beneše č. 50/1945 došlo v roce 1945 k zestátnění čs. kinematografie, což znamenalo, že k výrobě filmů, jejich distribuci i veřejnému promítání byl od té doby oprávněn výhradně stát. Tento krok byl nejprve mnohými tvůrci vítán, neboť byl vnímán jako příslib ekonomické soběstačnosti kinematografie, jež by nebyla závislá na nestálých požadavcích trhu a mnohdy nepřilíš vytríbeném vkusu publika. Podle původního záměru měl být cílem „film jako plnohodnotný kulturní fenomén působící v národním zájmu, součást kulturního dědictví národa“ (Ptáček 2000: 88). Po únorovém převratu v roce 1948, kdy KSČ pevně převzala kontrolu nad kinematografickou produkcí (a všemi ostatními sdělovacími prostředky) se ovšem ukázalo, že „osvobození filmu od diktátu trhu znamená jeho podřízení diktátu státu“ (Liehm 2001: 15), že více než umělecká a intelektuální hodnota filmu nyní bude akcentována jeho hodnota ideologická a mocenské rozhodování o tom, jaká díla bude možné realizovat, bude plně v rukou představitelů státu a KSČ.⁴¹

V roce 1953 byl zřízen neveřejný cenzurní orgán Hlavní správa tiskového dohledu (HSTD)⁴², jehož posláním bylo dbát na to, aby informace zveřejněné ve filmech (a dalších médiích) odpovídaly „veřejnému zájmu“, což bylo velmi vágní vymezení, které „plnomocníkům“, jak se tehdy cenzoři nazývali, umožňovalo svévolně omezovat cenzurními zásahy v podstatě jakékoli dílo, které neshledali dostatečně loajálním vůči ideologickým požadavkům režimu.⁴³ Tehdejší cenzurní praxe, jež zasahovala do různých rovin filmové tvorby (od schvalování námětu po „technickou“ výrobu), se z dnešního pohledu celkově jeví jako poměrně nepřehledná: vedle HSTD se na ní podílely i další státní (či stranické) orgány a instituce, jako např. ideologická komise ÚV KSČ (1958 – 1968), která plnila „poradní“ funkci pro HSTD a ÚV KSČ, Ministerstvo informací (posléze Ministerstvo kultury), jež vydávalo tzv. cenzurní lístky, bez nichž film nemohl být uvolněn do distribuce; průběžnou kontrolu výroby a distribuce filmových děl pak zajišťovala například Filmová rada, Ústřední dramaturgie, Československý film či Filmové studio Barrandov a jeho umělecké rady a tvůrčí skupiny.

⁴¹ Jedním z paradoxních důsledků takto nastaveného procesu schvalování námětů i přidělování jejich realizace ze strany KSČ byla skutečnost, že projevem odvahy režiséra často nebylo nějaký film *natočit*, ale naopak nabízenou práci *odmítnout*. Příkladem za všechny byl film podle scénáře Marie Majerové *Výstraha*, který si režiséři mezi sebou přehazovali doslova jako horkou bramboru (přes Otakara Vávru, Jiřího Krejčíka a Jiřího Sequense nakonec skončila v rukou Miroslava Cikána).

⁴² HSTD byla nejprve podřízena přímo vládě, záhy však přešla do kompetence ministerstva vnitra. V roce 1959 byla kinematografie z kompetence HSTD vyňata.

⁴³ Srov. Klimeš 2005.

V 60. letech, kdy došlo k celkovému „uvolnění“ atmosféry, vliv cenzurního aparátu postupně slábl: v roce 1966 byla HSTD přejmenována na Ústřední publikační správu (ÚPS) a pravomoci cenzorů byly značně zredukovány. Na jaře 1968 pak byla rozhodnutím Národního shromáždění instituce ÚPS – a s ní i cenzura – zcela zrušena. Období, během něhož mohla vzniknout díla, která nebyla poplatná oficiální kulturní politice, však netrvalo dlouho: v srpnu 1968, po vpádu vojsk Varšavské smlouvy byl zřízen Úřad pro tisk a informace a s nástupem husákovského režimu byla přijata normalizační opatření, která filmovou tvorbu na více než 20 let opět uvrhla zcela pod kontrolu politické moci.⁴⁴

V současné době otázka regulace „moci obrazů“ získává odlišnou podobu: jakákoli centralizovaná kontrola nad jejich produkcí je nepřijatelná, což pro tvůrce otevírá nové pole možností pro výběr témat i způsob jejich zpracování. Jistá míra kontroly v případě filmu ovšem stále spočívá v tom, že musí „vyhovět“ institucím, které kinematografii poskytují finanční prostředky, anebo si najít soukromé sponzory – můžeme říci, že diktát ideologie nyní do značné míry opět vystřídal diktát peněz. Přestože po roce 1989 byla státní cenzura zrušena, společenským a ekonomickým tlakům čelí i dnešní filmaři: většina z nich usiluje o to prosadit svá díla v tržním prostředí, musí se tedy alespoň do jisté míry přizpůsobovat požadavkům a očekáváním publika, což mimo jiné předpokládá brát ohledy na již zmíněná „tabu“, která ve společnosti stále přetrvávají. Existují samozřejmě výjimky – filmová díla, která na různá tabu naopak záměrně upozorňují a snaží se z nich opět učinit součást veřejného diskursu (za takový případ bychom mohli označit Herzův *Habermannův mlýn*) – ta však tvoří pouze malé procento z celkové produkce.

Změny se odehrávají i na straně publika, v rovině filmové recepce: množství filmových děl (a jiných obrazů), z nichž si diváci mohou vybírat, je natolik rozmanité, že jejich cílené využití pro účely masové propagandy by již bylo značně obtížné. Vzhledem k tomu, jakému množství vizuálních (a samozřejmě i dalších typů) informací jsme vystaveni, je dnes ještě více nejisté předjímat vliv konkrétního díla na jeho recipienty. Každý jedinec si vybírá a vyhodnocuje obrazy na základě vlastních kritérií: do hry přitom vstupují faktory, jako jsou již získané poznatky, zkušenosti, hodnoty, navyklé způsoby vidění. Filmové reprezentace a významy, jež ztělesňují, je navíc možné „ověřovat“ srovnáváním s jinými informačními zdroji, které jsou v současné době mnohem rozmanitější a snáze dostupné.

Vliv a přitažlivost však filmové obrazy ani v dnešní době neztrácejí, jejich „moc“ je možná jen méně nápadná: nespočívá tolik v přímém vlivu na jednání, o němž pojednává například již zmíněná Blumerova studie, ale spíše v *ustavování sdílených reprezentací a významů*. Tím, že filmy specifickým způsobem ukazují události, typy jednání a postav, divákům předkládají interpretační vzorce, které mohou potvrzovat či měnit jejich představu o zobrazených jevech. Bourdieu tuto schopnost, již se vyznačují jazykové i obrazové reprezentace, nazývá *symbolickou mocí*: spisovatelé, filmaři, intelektuálové, umělci, zkrátka všichni tvůrci kulturních produktů spoluvytvářejí náš sdílený svět tím, že „nabízejí symbolické prostředky (pojmy, příběhy, znaky), které lidem pomohou k tomu, aby jejich vlastní, zmatené, komplikované a nejednoznačné zkušenosti získaly koherenci, přesvědčivost a smysluplnost.“ (Szaló in Bourdieu 2010: 468).

⁴⁴ Normalizační proces v rámci kinematografie zahrnoval řadu opatření: vedle personálních změn ve filmových institucích se jednalo o zastavení výroby některých rozpracovaných filmů, které byly shledány jako odporující režimu. Bylo provedeno zhodnocení filmů vytvořených v 60. letech, s tím, že „nevyhovující“ díla byla stažena z distribuce. Nově jmenovaní funkcionáři vytvořili nový plán a stanovili cíle kinematografie pro následující období. Více k tomuto tématu viz. Hoppe 1997.

Princip fungování tohoto typu moci Bourdieu objasňuje v jednom z rozhovorů: „Symbolická moc je takovou formou moci, která si dokáže vydobýt uznání; to znamená moci (ekonomickou, politickou, kulturní či jinou), která má moc skrývat svůj skutečný charakter moci, nátlaku a arbitrárnosti. Efektivní působení této moci se neodehrává v řádu fyzické síly, ale v řádu smyslu vědění.“ (Bourdieu, Éribon 1982: 28). V podstatě zde hovoříme o moci ve foucaultovském smyslu: jedná se o moc *difuzní*, která je často skryta za obecně přijímanými a mnohdy nijak nezpochybňovanými způsoby vidění a popisování světa. Na její reprodukci se podílejí jednak média a sociální instituce (zejména vzdělávací), výraz ovšem nachází také v různých kulturních praktikách. Princip mocenského působení je ve všech případech stejný: spočívá v předkládání určitého systému myšlení, vědění a vidění jako legitimního a zcela přirozeného.

Po Bourdieuově vzoru tak můžeme na kinematografické prostředí pohlížet jako na určitý typ „bojiště“, v němž mezi sebou jednotliví aktéři soupeří o možnost veřejně prezentovat vlastní pohled na skutečnost.⁴⁵ Hlavními „zbraněmi“ jim přitom jsou jazyk a obraz, prostřednictvím kterých konstituují a komunikují vlastní výklad událostí. Poválečný odsun je příkladem fenoménu, o jehož interpretaci se dodnes vedou „boje“ v různých sférách sociálního života: v politice, ve filmech, v historických kruzích i v běžných diskusích (jak je patrné například z internetových komentářů k filmům, jež se tohoto tématu týkají).⁴⁶

Moc filmových tvůrců tedy spočívá v tom, že prostřednictvím zvolené reprezentace daných událostí předkládají klasifikační schémata, která mohou potvrzovat či měnit pohled na realitu, jež je v dané společnosti akceptovatelný: svými díly spoluvytvářejí sdílený svět, vytvářejí reprezentace, které „slouží ke zviditelnění a uplatnění určitých realit.“ (Bourdieu 1986: 226). Jak poznamenává Bourdieu, jednou z typických strategií tohoto „boje za proměnu reality“ – nebo naopak za potvrzení dosavadních kategorií – je přitom „retrospektivní rekonstrukce minulosti, kterou lze přizpůsobit potřebám současnosti“ (ibid.: 227).

Všechna pole kulturní produkce disponují vysokým stupněm *symbolické moci*, proto na ně Bourdieu pohlíží jako na součást mocenského pole. V rámci něj zaujímají „producenti kultury“ (intelektuálové, umělci, ad.) specifické postavení: jsou ekonomicky podřízeni, ale symbolicky dominují (Bourdieu 2010: 115), oblastí jejich působení je svět „relativně autonomní (to znamená i relativně závislý, zejména ve vztahu k politickému a ekonomickému poli)“, jež se řídí „jakousi ekonomikou naruby, podléhající svěbytné logice, která vychází z podstaty symbolických statků. Ty totiž mají dvojí tvář – jsou zároveň zbožím i nositeli významu, přičemž symbolická hodnota a hodnota tržní zůstávají relativně nezávislé.“ (ibid.: 190).

V duchu Bourdieuovy koncepce bychom měli říci, že vliv politické a ekonomické moci na filmovou tvorbu neprobíhá přímo, ale „lomeně“, tedy že se odehrává přes „mikrokosmos“ pole. V českém kontextu dle mého názoru tento předpoklad platí jen pro určitá období: zejména v 50. – 80. letech bychom našli řadu případů, kdy politické instituce do filmové tvorby zasahovaly přímo, například velmi konkrétními požadavky na vynechání či úpravu určitých scén. Na druhou stranu je zřejmé, že nutnost podrobovat se politické a

⁴⁵ Podobný princip popisuje i francouzský sociolog Alain Touraine: klíčovým aspektem sebe-utváření společnosti jsou konflikty mezi aktéry, týkající se dvou oblastí: historicity a sociálních vztahů. Odlišná „hnutí“ mezi sebou soupeří jednak o možnost ustavení sociálních „pravidel“, ale také o vliv nad *kulturní orientací* společnosti.

⁴⁶ Viz. například <http://www.csfd.cz/film/256722-habermannuv-mlyn/>.

ekonomické moci je alespoň do jisté míry vždy dána pozicí tvůrců v rámci kinematografického prostředí a souvisí s jejich možnostmi a schopnostmi odolávat vnějším tlakům. Z české filmové historie známe tvůrce, kteří se jim přizpůsobovali více ochotně (často se v této souvislosti hovoří například o režiséru Otakaru Vávrovi) i ty, kteří se jim snažili odolávat (například Věra Chytilová).

Dnešní filmaři jsou již vystaveni jiným typům „tlaků“: například ti, kdož usilují o společenské uznání, svou tvorbu podřizují pravidlům a systémům preferencí, podle nichž se orientují poroty velkých festivalů (tato snaha je ve filmovém prostředí připisována například Janu Hřebejkovi), jiní ji přizpůsobují vkusu masového publika, aby dosáhli komerčního úspěchu, další usilují o autonomii a ekonomickým a politickým tlakům s různou mírou úspěšnosti odolávají. Rozmanitost sociálního prostředí spojeného s kinematografií se tak odráží i ve strategiích tvorby filmových reprezentací, zejména pokud jde o respektování schémat vnímání a hodnocení, jež jsou v dané době považovány za legitimní.

4.4 Film a ideologie

„Film je ideologickým aparátem produkujícím obrazy, které cirkulují ve společnosti, obrazy, ve kterých společnost rozpoznává své současné formy, své výklady minulosti i své představy o budoucnosti.“⁴⁷

Jacques Rancière

Zkoumání politických aspektů filmové reprezentace skutečnosti nevyhnutelně vede pozornost k problematice vztahu filmu a ideologie. Film se již v první polovině 20. století stal důležitým prostředkem pro ovlivňování veřejného mínění a politickou propagandu. Jeho významu si byli vědomi přední ideologové nacismu, komunismu, i demokratických režimů. I v situaci, kdy film není vytvářen s jasným politickým záměrem se dá říci, že právě ideologie vymezuje základní rámec či soubor možností aktuálních v dané historické a sociální situaci, jež určují, co je legitimně myslitelné, zobrazitelné, vyslovitelné.

Obecně lze ideologii definovat jako „relativně ucelenou soustavu názorů, idejí a hodnot, založenou na formulaci zájmů určité skupiny, třídy nebo společenství lidí“ (Šubrt, Pfeiferová 2010b: 22). Jak dále uvádí Šubrt, v sociálních vědách se můžeme setkat s dvojitým výkladem ideologií: „v pozitivním vymezení vystupují jako jakýsi společenský tmel, který danou kolektivitu integruje; v negativním pojetí se stávají předmětem kritiky jako „falešné vědomí“ (Marx), které bývá lidem vnucováno proto, aby ospravedlnilo nebo legitimizovalo určité formy společenského uspořádání, mocenské manipulace či útlačku.“ (ibid.: 22-23). V této práci se přikláníme spíše k prvnímu, neutrálnímu pojetí ideologie: chápeme ji jako soubor přesvědčení, idejí a hodnot, které jsou sdílené určitým společenstvím a projevují se mimo jiné ve sféře reprezentací: v kulturních dílech, jež o sobě společnost vytváří a jejichž prostřednictvím o sobě vypovídá.

Tento výklad pojmu ideologie nám umožní popsat možné varianty vztahu, který vzniká mezi filmem a ideologií. Zatímco někteří autoři považují film za médium, které pouze kopíruje obraz skutečnosti, jenž je předem zformován ideologií⁴⁸, zde filmovou tvorbu

⁴⁷ Cit. Rancière 2011: 9.

⁴⁸ Tuto linii reprezentují například texty dvojice autorů J.-C. Comolliho a J. Narboniho.

nahlížíme jako jeden z možných prostředků, kterými mohou sociální aktéři vyjadřovat své ideologické postoje, dávat najevo svou názorovou pozici a svá stanoviska. „Jestliže ideologie je intelektuálním tmelem, vnitřním polem, v rámci kterého lze formulovat problémy, film představuje soubor prostředků, díky kterým je můžeme ukazovat a rozvíjet, a každé filmové dílo tak participuje na ideologii, je jedním z ideologických vyjádření své doby.“ (Sorlin 1977: 49).

Každá ideologie implikuje specifický způsob vidění a vykládání světa, který zdůrazňuje některé jeho aspekty a jiné naopak nechává stranou – vždy je tedy „deformací“ skutečnosti (což ovšem nemusí být chápáno pouze v negativním smyslu). V tom spočívá také ideologický charakter filmové tvorby: vždy reprezentuje určité *stanovisko*, projevující se například v tom, že některá témata zviditelňuje a jiná naopak odsouvá do pozadí či o nich zcela mlčí. Samozřejmě ne vždy jsou projevy ideologie ve filmu patrné na první pohled, mnohdy se „latentní ideologie textu a obrazu“⁴⁹ začne vyjevovat teprve při podrobnější analýze formy a obsahu daného díla.

Můžeme říci, že film je ideologický již z povahy svého vzniku: předkládá obrazy, které jsou produktem aparátu (filmové kamery) a jsou tedy podřízeny určitému zobrazovacímu kódu: kamera „nezachycuje skutečnost takovou, jaká je, ale jak je uspořádána podle figurativního kódu, jenž vylučuje vše, co nepatří do systému tvořeného úběžníkem a perspektivními liniemi, a jenž si dělá nárok na to, že reprodukuje postup lidského oka, neboť se zakládá na zákonech percepce“. (Pleynet, cit. in Casetti 2008: 217). Jedním z efektů „kamerového pohledu“ je to, že zobrazuje přesně ohraničené scény, které jsou pouhými výseky, vytrženými z původního kontextu, jenž pro diváka zůstává neviditelný. Pokud bychom určitý výjev zařadili například do odlišného sledu obrazů, jeho vyznění by patrně bylo zcela jiné (jak ostatně prokazuje Kulešovův experiment, popsáný v kapitole 4.1 této práce). V tom spočívá jeden z hlavních rozdílů od běžné percepce, při níž vždy vnímáme situace, postavy či předměty v širším kontextu a v jejich přirozených souvislostech s ostatními jevy.

V případě filmu o selekci prvků ze zorného pole rozhodují filmoví tvůrci, kteří řídí volby aparátu a definují, jaké aspekty skutečnosti budou zdůrazněny. Právě zde vstupuje do hry ideologie, neboť jak poznamenává Ferro (1994), „pravcový kameraman pacifista a levicový kameraman šovinista nefilmují stejné věci, nefilmují pod stejným úhlem. Zde se imaginární začíná vkrádat do reálného.“ To samé platí i pro jiné fáze vzniku filmu, které předpokládají určité volby - ideologické postoje se bezpochyby promítají již do výběru tématu a dílčích motivů, do psaní dialogů, atd.

Vztah filmové reprezentace a ideologie může získávat různé formy: film může být jednak *prostředkem*, účinným nástrojem pro šíření stávající ideologie, zároveň je však i *polem* ideologie, tedy prostorem, v jehož rámci vznikají nová ideologická vyjádření. Opět můžeme připomenout, co již bylo řečeno: filmový obraz je konstrukcí, která je výsledkem řady uskutečněných voleb, jež odrážejí konkrétní ideologické tendence. Ideologie se v jednotlivých dílech může projevovat s různou intenzitou, odlišnosti najdeme také v tom, do jaké pozice vůči stávající ideologii se tvůrci svým dílem situují - zda ji zvolenými způsoby zobrazení podporují či se vůči ní kriticky vymezují a prosazují nové hodnoty a ideje.

⁴⁹ Srov. Ferro 1990.

Noël Burch a Jorge Dana (1974: 42-8) v této souvislosti navrhuji rozlišení čtyř filmových forem, v závislosti na tom, nakolik jejich tvůrci respektují převládající filmové kódy – čím méně je dodržují, tím více se podle těchto autorů rozcházejí s dominantní ideologií. Na základě uvedených kritérií navrhuji taxonomii, rozdělující filmy na ty, které se „beze zbytku inspiroují převládající ideologií a přebírají ji na všech úrovních“, dále filmy, které „logiku kódů sledují, ale překrývají ji stylem“, do třetí kategorie spadají filmy, které se „částečně z ideologického vlivu kódů vymaňují“ a pak jsou filmy, které „ačkoli jsou ideologicky determinovány, zpochybňují tuto determinovanost tím, jak kódy uplatňují a jak si s nimi hrají.“ Tím, co odlišuje filmy z poslední jmenované kategorie od předchozích je *dekonstrukce* a *subverze* dominantních kódů reprezentace a narace, které se ustavily v dřívějších etapách filmové tvorby a představují jakýsi systém normativních, institucionalizovaných kódů.⁵⁰

Je zřejmé, že začlenění konkrétních filmů do výše zmíněných kategorií nemusí být zcela jednoznačné a vždy bude do jisté míry záviset na subjektivním hodnocení toho, kdo dílo posuzuje. I přesto nám však tyto kategorie mohou posloužit alespoň jako přibližné vodítko pro odlišení různé míry závislosti filmu na dobové ideologii, jež můžeme uplatnit ve druhé části práce. Na jejich základě se pokusíme zhodnotit, nakolik je dané dílo a zobrazovací postupy, jež využívá „poplatné“ již existující ideologii či se naopak snaží ke svému tématu přistupovat spíše inovativním způsobem a volbou filmové formy prezentuje nové pohledy či hodnoty.

Můžeme shrnout, že film – ať již inklinací ke stávající ideologii či její implicitní kritikou – je vždy reakcí na politické klima doby, odráží tendence, zájmy a cíle epochy, z níž vzniká. Zde jej proto chápeme jako důležité svědectví o způsobu, jakým společnost vnímá a zobrazuje sebe sama a své relace, jaká vyjádření, hodnoty a postoje jsou pro ni v určité době přijatelné. Filmu ovšem přiznáváme jak roli svědka sociálních procesů, tak významného společenského činitele – díky tomu, že jsou filmové obrazy prezentovány širokému publiku, postoje a hodnoty, které reprezentují, se promítají zpět do společnosti, působí na diváky, kteří na jejich základě mohou přehodnotit svá dosavadní stanoviska. Zkušenost s filmem evidentně překračuje krátkodobý prožitek, který zakoušíme při jeho sledování: ona „moc“ a ideologické působení filmu spočívá především v tom, že ovlivňuje naši imaginaci, podílí se na formování našich postojů a interpretací událostí. Některé obrazy mohou natolik utkvět v naší paměti, že nadále budou ovlivňovat způsob, jakým si představujeme okolní svět, události a situace, které jsou součástí přítomnosti anebo se již odehrály v minulosti.

⁵⁰ První takovou etapu, během níž „z ideologické a ekonomické nutnosti“ docházelo k etablování určitých zobrazovacích a narativních norem, Burch vymezuje lety 1985 – 1919. Konec tohoto období je rokem, v němž se objevil film *Kabinet dr. Caligariho*, ve kterém podle Burcha došlo k „dekonstrukci tehdy sotva ustavených kódů transparence a iluze kontinuity.“ (Burch, Dana 1974: 43).

5 Film jako médium kulturní paměti

Pokud se filmy svým námětem obracejí k událostem, které zaujímají významné místo v historii společnosti, můžeme na ně pohlížet jako na symbolické obsahy, jež se významně podílejí na formování *historického vědomí*. V současné době jsou již dostupné studie, které poukazují na to, že naše chápání minulosti se zdaleka nezakládá pouze na vědění získaném ve vzdělávacích institucích. Individuální hodnocení uplynulých událostí, schopnost porozumět souvislostem a začlenit společenské jevy do širšího kontextu ovlivňují rodinné rozhovory, fotografie, romány, televizní programy a v neposlední řadě také hrané filmy.⁵¹

Pokud zde hovoříme o utváření historického vědomí, nemáme na mysli pouze to, že některé filmy poskytují obrazy minulosti, jež jsou následně diváky začleněny do souboru znalostí o určitých historických událostech. Filmy se podílejí na konstituci historického vědomí chápáného jako „vědomí určitých souvislostí (resp. kontinuity, diskontinuity a změny) mezi minulostí (ukládanou do kolektivní paměti), přítomností a budoucností; jako vědomí, které spoluvytváří postoje lidí k současnosti i budoucnosti.“ (Šubrt, Pfeiferová 2010b: 21). Je zřejmé, že obrazy a představy, jež jsou součástí filmové reprezentace minulosti, ovlivňují také orientaci v přítomnosti a vnímání perspektiv budoucnosti.

Historické vědomí je výslednicí působení řady faktorů: prožité historické zkušenosti, ideologie, vědění produkovaného historiografií, kolektivní paměti (ibid.: 22-23). Film má ve vztahu k historickému vědomí dvojakou pozici, jež bychom mohli označit jako *pasivní* a *aktivní* funkci: na jedné straně se do filmové tvorby promítají všechny zmíněné aspekty - znázorňuje příběhy vycházející z prožitých zkušeností, konkrétní zpracování hlavního tématu i dílčích motivů ovlivňuje stávající ideologie, filmoví tvůrci zpravidla čerpají z pramenů a poznatků, jež shromažďuje historická věda, a zároveň vycházejí z určitých rámců kulturní paměti, které jsou sdílené daným společenstvím. Film jako hotový kulturní produkt ovšem následně získává také statut společenského činitele: podílí se na utváření či proměně historického vědomí, zapisuje se do individuální i kolektivní paměti, stává se polem ideologie a nástrojem pro její šíření, jako k možnému prameni se k němu obrací dějepisectví, antropologie a další sociální vědy.

O filmu jako zdroji poznání společnosti a platformě ideologie jsme psali již v předchozích kapitolách, nyní se zaměříme na film jako na jedno z médií kulturní paměti, jež poskytuje poněkud odlišné rámce pro výklad minulosti, než jakými jsou například individuální vzpomínání, rodinné rozhovory nebo čtení historických publikací. Vycházíme přitom ze studií autorů, kteří paměť nechápu jako navýsost individuální, psychickou entitu, ale jako fenomén, který má dvě kvalitativně odlišné roviny: individuální a *kolektivní*, jež se vyznačuje nikoli biologickou, ale kulturní podmíněností. O etablování této linie zkoumání se zasadili především dva autoři: německý historik umění Aby Warburg (zkoumáním opakovaného používání určitých symbolů v uměleckých dílech) a francouzský sociolog Maurice Halbwachs, který se jako jeden z prvních zabýval kolektivní dimenzí paměti a vyslovil tezi o závislosti paměti na sociálních strukturách.

⁵¹ Srov. např. Wineburg, S.: *Historical Thinking and Other Unnatural Acts : Charting the Future of Teaching the Past (Critical Perspectives on the Past)*, 2001, Philadelphia: Temple University Press. Na význam dokumentárních i hraných filmů pro získávání historických informací u dnešní mládeže poukázal také empirický výzkum „Mládež a dějiny“ (viz. Klíma, B. *Mládež a dějiny: publikace výsledků mezinárodního dotazníkového šetření a výzkumu historického vědomí adolescentů se zaměřením na Českou republiku*, 2001, Brno: CERM)

Jak uvádí Erlllová (Erll 2011: 15), Halbwachsův koncept *mémoire collective* zahrnuje dva různé významy. Označuje jednak „organickou paměť jedince, která je zakotvena v sociokulturním prostředí“, ale také „vytváření sdílených verzí minulosti, které pocházejí z interakce, komunikace, médií a institucí, jak v rámci malých sociálních skupin, tak v rámci početných kulturních komunit.“ První zmíněný význam je v Halbwachsově díle svázán s představou o existenci *cadres sociaux* – sociálních rámců paměti, které „nevznikají dodatečně kombinací vzpomínek jednotlivců, ani se nejedná o jednoduché prázdné formy, do nichž se zapisují vzpomínky pocházející odjinud. Naopak, jsou právě nástroji, které kolektivní paměť používá pro seskládání obrazu minulosti takovým způsobem, aby byl v souladu s dominantním myšlením společnosti v dané epoše. (Halbwachs 1925: 6). Kolektivní symbolické rámce paměti formují naše individuální vzpomínky, jedná se o jakési vzorce či schémata, která vedou paměť pouze po určitých stopách a umožňují jedincům rekonstruovat minulou realitu podle potřeb přítomnosti.

Halbwachs (1925: 7) na základě tohoto konceptu vysvětluje vzájemnou závislost kolektivní a individuální paměti: podoba individuálních vzpomínek je do značné míry ovlivněna sociálními formacemi, do nichž je jedinec začleněn; kolektivní vzpomínky naopak není možné sledovat jinak než v projevech individuální paměti. Aktualizace minulosti v rámci kolektivní paměti podle Halbwachse probíhá zcela odlišným způsobem, než jakým se k uplynulým událostem vztahuje historiografie. Kolektivní paměť chápe jako „žitou paměť“, jež vychází z potřeb a zájmů společenství v určitém prostoru a období a jejímž principem je – podle Halbwachse na rozdíl od psané historie – značná selekce, nové rekonstrukce událostí, a tím nutně také zkreslení.⁵²

Tento aspekt Halbwachsova přístupu se v současné době ukazuje jako problematický, neboť je zřejmé, že mechanismům, jež původní skutečnost zkreslují, se nelze zcela vyhnout ani v odborném historickém diskursu. Historik k událostem vždy přistupuje ze specifické (historické, sociální a individuální) pozice, informace selektuje, strukturuje a zpravidla také interpretuje (pokud se neomezí na pouhé výčty dat). Dnes se zdá příhodnější nahlížet historiografii jako jeden z modů vztahování se k minulosti, jedno z mnoha médií kulturní paměti, u něhož je předpokládána „pravdivostní hodnota“ o něco vyšší, ale v zásadě se jedná o konstrukci minulosti pomocí podobných postupů, s nimiž se setkáme v ústně tradovaných příbězích, beletrii či filmech.

Koncepci kolektivní paměti, u níž je zřejmá inspirace Halbwachsem, ale zároveň již vychází z odlišné perspektivy, více zohledňující pluralitu médií kolektivní paměti formuluje Jan Assmann. Základní distinkce, s níž pracuje, se již netýká paměti a historické vědy, ale dvou forem kolektivní paměti: upozorňuje na kvalitativní rozdíl mezi „kolektivní pamětí, která je založena výhradně na formách každodenní interakce a komunikace“ (*komunikativní paměť*) a „kolektivní pamětí, která je více institucionalizovaná a spočívá na rituálech a

⁵² V tomto smyslu později navazuje na Halbwachse Pierre Nora, který rovněž striktně odlišuje *paměť* od *psané historie*, v určitých aspektech je ovšem jeho přístup odlišný: podle Nory je v případě dnešní společnosti - globalizované, pluralitní a fragmentované - problematické uvažovat o existenci specifických paměťových prostředí, v nichž by se konstitovala kolektivní paměť (ve smyslu koherentního příběhu či jasně strukturovaného významu). Místo toho navrhuje sledovat jednotlivá *lieux de mémoire* (místa paměti), která nechápe pouze ve smyslu fyzických míst: mohou mít materiální, funkční či symbolickou formu. Jak upozorňuje Erlllová, Norův koncept míst paměti je velmi obecný, může se jím stát v podstatě „jakýkoli kulturní jev, ať již materiální, sociální či mentální, který společnost spojuje se svou minulostí a národní identitou.“ (Erll 2011:25).

médiích“ a opírá se o pevné body (texty, obrazy, rituály, monumenty, atd.), které Assmann nazývá figurami paměti (*kulturní paměť*). (Assmann 1995: 127-129).⁵³

Vydeme-li z tohoto rozlišení, o filmech můžeme uvažovat jako o jednom z *médií kulturní paměti*, jež produkuje jiné historické vědomí, jiné podmínky a výkladové rámce pro zobrazení minulosti, než jaké nabízí interaktivní praxe běžné komunikace, například v rámci rodiny. Zatímco obsahy komunikativní paměti se zpravidla týkají osobní historie jedince a jsou více vázány na současnou situaci, „objektivizované významy“ kulturní paměti představují jakési pevné body, umožňují společenství uchovávat a distribuovat sdílené vědění, čímž přispívají k upevňování jeho identity. Kulturní paměť Assmann dále definuje jako „soubor recyklovatelných textů, obrazů a rituálů, jedinečný pro každou společnost a každou historickou epochu, jehož „kultivací“ daná společnost stvrzuje a vyjadřuje svůj sebeobraz. Na kolektivně distribuovaném vědění, zejména (ale nikoli výhradně) o minulosti, daná skupina zakládá své vědomí jednoty a jedinečnosti.“ (Assmann 1995: 132).

Důležitou součástí tohoto potvrzování identity společenství a jeho sounáležitosti je vymezení se vůči tomu, co je *jiné*. V případě filmů, kterými se budeme v této práci zabývat dynamiku „my versus oni“ reprezentuje téma „Češi versus Němci“. Události spojené s odsunem, jichž se daná díla týkají, byly vyústěním komplikovaného soužití dvou odlišných národností a v českém prostředí jsou dodnes chápány primárně jako (nezbytné) akty za zachování „identity“ národa. Způsob, jakým je odsun ve filmech zobrazován, ovlivňuje vnímání identity české společnosti i v současnosti a podílí se na formování postojů, které jedinci k problematice vztahu mezi Čechy a Němci zaujímají.

Vedle posilování vědomí identity Assmann (1995: 130-1) uvádí několik dalších charakteristik kulturní paměti, z nichž jsou pro naši práci relevantní zejména dvě. Tou první je skutečnost, že kulturní paměť umožňuje rekonstruovat události, ovšem vždy pod novým úhlem pohledu: paměť je vždy spjata se současnou situací, je zvolenou *retrospektivní konstrukcí*. Z tohoto pohledu ani filmy, jež se svým tématem obracejí k reálným historickým událostem, nemají schopnost autenticky zachovávat minulost, ale zůstává v nich fixováno „pouze to, co je společnost v dané době schopna rekonstruovat v rámci svého současného referenčního rámce. Kolektivní paměť funguje na principu rekonstrukce, to znamená, že vědění vždy vztahuje k aktuální, současné situaci.“ (Assman 1995: 130).

Dalším významným rysem kulturní paměti je její normativní působení: „vztah k normativnímu sebe-obrazu skupiny plodí jasný systém hodnot a významových odlišení, která strukturují kulturní zásobu vědění a symbolů.“ (Assmann 1995: 131). Assmann v této souvislosti upozorňuje na úzkou provázanost mezi vzpomínáním a zapomínáním, formováním kolektivní identity a politickou mocí. Selektivnost paměti na kolektivní úrovni se řídí podobnou logikou jako paměť jedince – zdůrazňovány jsou zpravidla ty prvky, které podporují pozitivní obraz jedince či společnosti, naopak vše, co tento obraz narušuje či zpochybňuje, je odsouváno hluboko do nevědomí. Dalo by se říci, že zapomínání je tedy pro

⁵³ Jedná se o analytické pojmy, které naznačují dva možné způsoby vztahování se k minulosti. V sociální praxi ovšem najdeme případy, které bychom těžko „vměstnali“ pouze do jedné z těchto kategorií. Například reference k minulosti objevující se na současných platformách jako je facebook se nacházejí na pomezí obou zmíněných forem. Navíc jak komunikativní, tak kulturní paměť jsou v neustálé interakci, dá se říci, že vždy působí zároveň (obsahy v médiích vycházejí z individuálních zkušeností, naopak paměť jedince neustále čerpá z kulturní paměti).

společnost – a zejména pro vládnoucí skupinu, která se snaží obhájit svou legitimitu – stejně důležité, jako vzpomínání.

Právě selektivnost paměti vymezuje prostor pro manipulaci s jejími obsahy: „kulturní paměť nejen vynechává určité stopy, ale do narativů vkládá něco, co stopou není a nikdy nebylo.“ (Michalovič 2014: 13). Jak upozorňuje Foucault v jednom z rozhovorů, rozhodování o tom, jaké stopy po minulosti zůstanou zachovány a jaké interpretace historických událostí budou součástí sdíleného vědění, má mocenský charakter: „pokud někdo kontroluje paměť lidí, kontroluje jejich dynamismus. A kontroluje také jejich zkušenost, jejich vědění...“ (Foucault 1975: 25). Film se spolu s dalšími médii, která lze využít pro fixování a přenášení paměťových obsahů ve společnosti stává v určitém smyslu mocenským aparátem, který si přivlastňuje schopnost vytvářet legitimní výklady minulosti a formovat podobu sdílených vzpomínek.

Lze samozřejmě namítnout, že ne všechny filmy, respektive i jiné obrazy a texty, které společnost vyprodukuje, se automaticky stávají součástí kulturní paměti. Filmoví tvůrci předkládají možné verze minulosti, což neznamená, že například hodnoty a koncepty kolektivní identity, které jejich díla zprostředkovávají, budou publikem bez výhrad přijaty. V českém kontextu navíc existuje množství filmů, jejichž šíření bylo státními institucemi na dlouhou dobu znemožněno a veřejnost tedy jejich „působení“ prakticky nebyla vystavena. Vzhledem k trvanlivosti filmového média se ovšem recepce těchto děl může odehrát v jiném časovém kontextu, než jakým byla doba jejich vzniku a prvního uvedení.

Jakmile je film dokončen, stává se součástí *archivu* obrazů a slov (vyjma děl, která byla trvale zničena) a jimi prezentované verze minulosti mohou být v pozdějších dobách opět aktualizovány a použity jako dokument, poskytující cenné informace o společnosti a době, v níž vznikly (což je případ např. filmu *Adelheid*, který byl dlouhou dobu uložen v trezoru, ale dnes je mezi filmovými diváky opět vyhledávaným dílem). V této souvislosti můžeme s odkazem na Assmanna (1995: 130) hovořit o dvou modech kulturní paměti. Jednu formu představuje „potenciál archivu, v němž jsou shromážděny texty, obrazy a pravidla jednání, a jež funguje jako celkový horizont“, druhým mode existence kulturní paměti je „aktualita, v níž každý současný kontext umísťuje objektivizovaný význam do své vlastní perspektivy, dává mu svou vlastní relevanci“. Médium filmu je v tomto případě exemplární – jedná se o obrazy fixované ve formě trvanlivého, neměnného objektu, jejichž interpretace je do značné míry závislá na sociálním kontextu recepce.

Pokud zde hovoříme o filmu jako součásti *archivu*, nemáme přitom na mysli pouze konkrétní instituci (Národní filmový archiv), jejímž posláním je péče o tento typ dokumentů, ale chápeme jej v širším, foucaultovském smyslu, jako soubor stop po určité kultuře v určitém období. Foucault (2002: 199) archiv definuje jako „obecný systém formování a transformování výpovědí“, přičemž pojem výpověď chápe ve velmi širokém významu: médii výpovědí nejsou jen slova a texty, ale i sociální instituce, praktiky a techniky, které Foucault nahlíží jako okamžiky diskursivní formace, jejichž prostřednictvím lze sledovat vývoj myšlení a vědění v různých historických epochách.

5.1 Obrazy minulosti v kulturní a individuální paměti

Existence archivu, o němž byla řeč v předchozí kapitole, je nezbytná pro zkoumání způsobu myšlení a dostupných forem vědění v uplynulých etapách vývoje společnosti. Aktualizace jeho obsahů (v našem případě filmů) je však důležitá i pro osobní zkušenost jednotlivců či vzpomínání odehrávající se v rámci sociálních skupin. Filmy a kulturní paměť

obecně představují jakési základní (kulturní, sociální a historické) rámce individuální paměti: přestože jsou filmy ve skutečnosti jen značně selektivními, vykonstruovanými verzemi minulosti, často se stávají interpretačními schématy, jež určují významnost vlastních vzpomínek a ovlivňují vnímání (historických) událostí.

Přesvědčivé tuto skutečnost dokládá výzkum Haralda Welzera (a kol.) z roku 2002, nazvaný *Předávání historického vědomí*,⁵⁴ jenž zahrnuje „celou řadu stop o tom, jak záplavy mediálních obrazů ovlivňují subjektivně reprezentované obrazy minulosti, a sice v rozdílném směru působení. Na jedné straně jsou názorné dílčí příběhy a hrané filmové scény nerozlišitelně provázány s autobiografickými líčeními zážitků, na straně druhé slouží právě filmová zprostředkování a obzvláště ta z hraných filmů ve vnímání dotazovaných jako historické doklady toho, jaká minulost skutečně byla.“ (Welzer 2010: 84).

Můžeme zde připomenout téma z předchozích kapitol – filmu jako přesvědčivé a vlivné *inscenaci* skutečnosti bývá díky jeho schopnosti „realisticky“ zaznamenávat skutečnost připisován statut věrohodného svědectví, téměř na úrovni důkazu o tom, jak se něco odehrálo. V případě, že se jedná o obrazy referující k jevům z minulosti, se hranice mezi filmovou reprezentací a realitou stává ještě méně rozpoznatelná a moc filmu výraznější, neboť se týká skutečností, které jsou časově vzdálené a většina diváků je nemá možnost konfrontovat s vlastními prožitky a zkušenostmi. Zejména v dnešní společnosti, výrazně orientované na vizualitu se pak určité symboly, s nimiž se opakovaně setkáváme například v dílech o druhé světové válce a odsunu, snadno stávají typickou signaturou, na niž zakládáme své vědění o dané historické situaci.

Zajímavým poznatkem vyplývajícím z Welzerova výzkumu je zjištění, nakolik se vědění pocházející z filmových obrazů „předsouvá“ před jiné informační zdroje, například historické texty a vyprávění rodinných příslušníků. Jak vysvětluje Welzer, „právě proto, že příběhy o válce a o „zlých časech“, o pronásledování a odsunu mají často vlastní fragmentární a mlhavý charakter, ale zároveň existuje potřeba možnosti prožívat rodinné dějiny jako konzistentní a smysluplné, fungují mediální produkty jako výplně prázdných míst ve vyprávěních, jako vysvětlení pro rozpory.“ (Welzer 2010: 86). Zarážející přitom je, že tento princip, spočívající v dotváření skutečného životního příběhu podle filmových předloh není příznačný pouze pro způsob vzpomínání mladších generací, ale i pro samotné pamětníky, „jejichž zážitky a zkušenosti se prolínají s oněmi filmy a obrazy, které viděli v poválečné době. Souhlasnost a věrohodnost příběhů se měří stále více podle toho, do jaké míry jsou uvedeny v soulad s obrazovým inventářem, který připravila média.“ (ibid.: 86-87).

Výhodou filmu je možnost prezentovat detailně vyobrazenou, pevně danou a navíc společensky sdílenou verzi toho, jak se něco odehrálo. Právě tyto vlastnosti z něj v očích pamětníků zřejmě činí důvěryhodnější zdroj, než jakými jsou jejich vlastní neúplné, mnohdy jen mlhavé vzpomínky na minulost. Výsledkem je pak paradoxní situace: aby jejich vlastní životní zkušenosti a příběhy působily skutečněji a věrohodněji, automaticky (zpravidla nevědomě) je doplňují o fragmenty z filmů, vykonstruovaných estetických produktů. V jiných případech pak své zážitky (vědomě) připodobňují k filmovým příběhům, aby tím stvrdili jejich historickou autenticitu.

⁵⁴ Výzkum tvořilo 40 rodinných rozhovorů a 142 interview, uskutečněných v německých rodinách, jejichž příslušníci tří generací byli dotazováni (jednotlivě i ve skupinách) na příběhy týkající se nacistické minulosti. Výsledky studie byly v publikovány pod názvem *Můj děda nebyl nácek* (české vydání z r. 2010).

Welzer poukazuje na to, že zejména hraný film plní při vzpomínání na minulost hned dvojí funkci: slouží jako *ilustrace* i *důkaz*, či jak uvádí na příkladu *Schindlerova seznamu*, film historické obrazy *zakládá* a zároveň *potvrzuje* (Welzer 2010: 103-105). Zde můžeme připomenout Marinův výklad dvojí role reprezentace: obrazy původní skutečnost nahrazují a překrývají, a tímto zdvojením zároveň intenzifikují své působení, stvrzují svoji legitimitu. Z Welzerova výzkumu je přitom patrné, že pokud se na filmovou reprezentaci dívají jedinci, kteří již nepatří ke generaci pamětníků, její legitimizující moc se výrazně zvyšuje. Je-li dílo navíc prezentováno v rámci instituce, jež disponuje značnou symbolickou mocí (například jakou součást školního vyučování), je mu tím zajištěna autoritativní funkce téměř na úrovni historického důkazu.

Z rozhovorů vedených Welzerem a jeho spolupracovníky také jednoznačně vyplývá, že fiktivní filmová vyprávění jsou vnímána jako skutečnější, bezprostřednější zachycení skutečnosti, než jaká nabízejí dokumentární díla, historické monumenty, školní výuka (založená převážně na verbální prezentaci poznatků a četbě textů) či jiné zdroje vytvořené s evidentně „didaktickým záměrem“: „Zatímco pedagogické vyličení dějin je v rozhovorech pravidelně prověřováno na základě toho, kdo vytvořil daný zdroj a jaký záměr tím sledoval, jestli zpráva byla tendenční, nudná nebo byla domněnkou, zůstávají filmová a románová vyprávění dalece nehodnocena, a právě proto přetrvávají ve vědomí jako dokumenty pro to, jak to skutečně bylo.“ (Welzer 2010: 106).

Právě v těchto skutečnostech nacházíme základní motivaci pro naši studii: jestliže shlednutí fiktivního filmového díla pro diváky představuje klíčový zážitek, který jim umožňuje se s historickou skutečností seznámit a určitým způsobem ji pochopit, je důležité zjistit, jakými způsoby filmová reprezentace skutečnost zobrazuje, jaké společenské ideje, hodnoty a předpoklady stojí za jejím vznikem. Pokud jsou filmové obrazy natolik vlivné, že diváky dokáží přimět k přepsání jejich vlastních prožitků, pak je dle mého názoru užitečné alespoň některé z nich podrobit analýze a popsat, na jakých principech fungují a jakou podobu minulosti vlastně předkládají.

Filmová tvorba z tohoto pohledu představuje společensky akceptovaný inventář obrazů, které se díky své působivosti stávají základním rámcem pro vnímání a interpretaci významných událostí i vlastních životních příběhů. Mohli bychom říci, že filmy fungují na rozhraní mezi individuálními vzpomínkami a zkušenostmi a tím, co Halbwachs nazývá „kolektivními rámci paměti“. Jsou kulturními produkty vycházejícími z osobních vzpomínek (filmových tvůrců či pamětníků) a dostupných historických pramenů (dochovaných fotografií a jiných záznamů, historických textů atd.), které se stávají veřejně sdílenými reprezentacemi, jejichž prostřednictvím osobní vzpomínky získávají sociální relevanci a legitimitu. Znaky, které jsou ve filmu využity pro zobrazení daných událostí, se následně podílejí na vytváření historického vědomí společností a zapisují se do osobních vzpomínek jednotlivců: stávají se *internalizovanými* obrazy minulosti.

5.2 Vliv přítomnosti na podobu minulosti

„Historii nelze odlišit od jejího zobrazení.“⁵⁵

Malte Hagener

Citát německého filmového teoretika a publicisty, uvozující tuto kapitolu, výstižně shrnuje skutečnost, že historii společnosti nelze považovat za soubor pevně daných faktů, které by bylo možné opakovaně „vyvolávat k životu“ stále v téže formě. Vzpomínky, ať již individuální či kolektivní, jsou selektivními rekonstrukcemi minulých událostí, jejichž podoba a význam jsou neustále nově interpretovány a přepisovány, v závislosti na aktuální situaci: „Verze minulosti se mění s každým vzpomínáním, ve shodě se změnou přítomné situace. Individuální a kolektivní vzpomínky nikdy nejsou zrcadlovým obrazem minulosti, ale spíše expresivními indikacemi potřeb a zájmů jedince či skupiny, která v přítomné době vzpomíná.“ (Erl 2011:8).

Tato teze je základním východiskem pro naši práci: k filmovému zobrazení zde přistupujeme nejen jako k reprezentaci konkrétních historických okolností (poválečného odsunu), ale také jako ke kulturnímu dílu, v němž se projevují určité postoje, hodnoty a přesvědčení, jimiž se vyznačovala česká společnost v různých etapách poválečného vývoje. Jinými slovy, vycházíme z přesvědčení, že v měnících se typech zobrazení jsou „uchovány“ také odlišné sociální, kulturní a historické kontexty, které způsob filmového zpracování tématu zásadně ovlivnily.

Pokud se opět přikloníme k terminologii Pierra Bourdieu a úvahám o „filmovém poli“, jakémsi širším sociálním rámci filmové tvorby, pak můžeme připomenout, že jednou z jeho hlavních charakteristik je *historicita*, neustálá proměna v čase, jež je důsledkem adaptačních strategií aktérů na měnící se prostředí.⁵⁶ Dříve jsme již zmínili, že Bourdieu vliv sociálních a historických podmínek na tvůrce nechápe jako přímý – mezi aktérem a prostředím podle něj působí zprostředkující činitel, jímž je „pole“.⁵⁷ Tím, že se v rámci pole ustavují nové podmínky a pravidla tvorby, mění se i pohled na události, jaký díla z různých období mohou prezentovat. Z toho Bourdieu odvozuje i vlastní metodu interpretace kulturních děl: historickou situaci stojící na jejich pozadí nelze rekonstruovat bez ohledu na přístup konkrétního tvůrce, stejně tak jako není možné dílo vykládat pouze jako odraz subjektivního pohledu jeho autora, neboť do každé tvorby se promítají i kontextuální vlivy.

Prostřednictvím analýzy filmů se zde pokusíme o reflexi sociální skutečnosti, která zahrnuje několik časových rovin: minulost, již díla zobrazují (události spojené s odsunem odehrávající se bezprostředně po druhé světové válce), dále čtyři různá období vývoje české společnosti (1948, 1952, 1969, 2010), v nichž byly vytvořeny kulturní reprezentace pojednávající o těchto událostech a nakonec současnost, jež nevyhnutelně určuje naši základní

⁵⁵ Cit. Hagener 2009: 6.

⁵⁶ Součástí takovéto adaptace, přizpůsobování se prostředí přitom mohou být i snahy toto prostředí proměnit. (srov. Szaló in Bourdieu 2010: 461).

⁵⁷ „Vnější faktory, hospodářské krize, technické změny, politické revoluce nebo prostě společenský požadavek zvláštní kategorie tichých společníků, jejichž přímé projevy v dílech zkoumá tradiční sociální historie, to vše se může projevovat pouze prostřednictvím přetváření struktury pole, kterou tyto faktory mohou určovat.“ (Bourdieu 2010: 271)

perspektivu. Vycházíme přitom ze základního předpokladu, že v každé době jsou při popisu a interpretaci (minulé) reality uplatňovány poněkud odlišné kategorie vnímání i hodnocení.

Určitým způsobem se zde vztahujeme i k dimenzi budoucnosti – způsob rekonstrukce minulosti společenství má vliv na jeho současnost a projekce do budoucna: v rámci lidské zkušenosti kulturní paměť funguje nejen retrospektivně, ale i prospektivně,⁵⁸ aktuální přítomnost přesahuje jak směrem do minulosti, tak do budoucnosti. Důležité přitom je, že tyto přesahy se mohou odehrávat pouze v přítomnosti – ať již se zabýváme minulostí či projekcemi do budoucna, naše představy vždy vycházejí ze současné situace, vytváříme si je na základě aktuálně dostupných zkušeností, názorů, hodnot a schémat vnímání.

V tomto kontextu se tématem (re)konstrukce obrazu minulosti zabýval významný představitel symbolického interakcionismu George Herbert Mead. Ve studii nazvané *Přítomnost jako locus reality* vysvětluje, že pohled na minulost (i budoucnost) se v průběhu času mění – minulost není jednou pro vždy daná, ale podléhá neustále reinterpretaci: „Protože lidé žijí v přítomnosti, mohou se k minulosti nebo budoucnosti dostávat výlučně skrze přítomnost. Lidé v přítomnosti představy a významy, které spojují s minulostí a budoucností, neustále mění. To podle Meada souvisí s tím, že se v přítomnosti objevují nové okolnosti, které to, co se stalo, nebo co se pravděpodobně stane, staví do nového světla.“ (Šubrt 2000: 46).

Neodvolatelnost minulosti se podle Meada vztahuje pouze na to, že se nějaká událost odehrála, způsob, jakým se odehrála i její význam je však odvolatelný a v tomto smyslu „je minulost (nebo její významová struktura) stejně hypotetická, jako budoucnost“ (Mead 1932 :12). Relativita, jíž se minulost vyznačuje, ovšem není pouze důsledkem toho, že je tatáž minulost interpretována pokaždé z jiného hlediska. V Meadově koncepci je esence minulosti (neboli to, co činí minulost minulostí) dána jejím vztahem k přítomnosti - v nové přítomnosti se mohou objevit souvislosti, které v předchozí etapě nebyly patrné, s každou novou přítomností tak vzniká i odlišná minulost, či jinak řečeno, pro každou přítomnost je reálná jiná minulost i budoucnost. Mead se tím jednoznačně vymezuje proti tvrzení, že minulost může pro člověka existovat nezávisle na přítomnosti. Uplynulá období „jsou reálná pouze tak, jak existují v přítomnostech, v nichž jsou umístěny veškeré jejich implikace a hodnoty.“ (ibid.: 25-26).

Nové události a zkušenosti člověka nutí, aby neustále korigoval své představy o minulosti, aby o ní přemýšlel novým způsobem. Jak připomíná Šubrt, nejde přitom pouze o dokonalejší porozumění minulosti, ale spíše o ustavení kontinuity, o to, „aby se vztah mezi minulostí a přítomností znovu jevil jako nevyhnutelný a předpověditelný“ (Šubrt 2000: 48). Pro porozumění současné situaci a významu lidského jednání je nezbytné z aktuální pozice rekonstruovat zkušenosti, zejména ty, které se vztahují k minulosti. Film je jednou z oblastí, v níž lze postihnout změny ve způsobu „vytváření“ sdílené minulosti a odlišné interpretace událostí, které se vyjevují v rámci nových sociálních figurací. Stejný procesy bychom mohli sledovat například také u historické vědy, kde také každý historik předkládá poněkud odlišný

⁵⁸ Jak vysvětluje například Erllová (2011: 112), kulturní paměť „je zdrojem schémat, která předcházejí naší zkušenosti, tedy těch, která určují, co vstoupí do vědomí jedince a jak tuto informaci dále zpracuje. Paměť jako aparát selekce a schematizace je tedy samotnou podmínkou pro získávání zkušeností. Ale na druhou stranu, zkušenost jako interpretaci událostí, která určuje naše budoucí jednání si vytváříme pouze retrospektivně, prostřednictvím kulturního vzpomínání.“

obraz toho, co se odehrálo, a jak je patrné z některých publikací, předmětem sporu nemusí být jen interpretace a hodnocení událostí, ale i samotná základní fakta.⁵⁹

Meadova koncepce tak naznačuje význam reinterpretace událostí, k níž v každé společnosti dochází, a jež se může odehrávat prostřednictvím odlišných médií kulturní paměti a tedy v různých referenčních rámcích. V této práci se pomocí analýzy filmových děl pokusíme rekonstruovat, jakým způsobem se nové situace ve společnosti, nové události, problémy a způsoby myšlení promítly do interpretace událostí spojených s poválečným odsunem Němců. S odkazem na Meada tak můžeme formulovat i základní hypotézu této práce, totiž že *každá nová přítomnost staví do nového světla minulost (i budoucnost) společnosti*. Pokusíme se ukázat, zda a nakolik se v každé nové přítomnosti mění určité charakteristiky, které způsob zobrazení nutně ovlivňují: technologie, konkrétní témata, ideologie, zobrazitelné a nezobrazitelné aspekty skutečnosti.

5.3 Specifika filmového vytváření minulosti: základní postupy filmové reprezentace

5.3.1 Vizualizace a narace

S vývojem společnosti jedna verze minulosti nahrazuje jinou, filmové dílo ovšem zůstává, přetrvává v nezměněné podobě a vedle zobrazených historických událostí v něm zůstávají „zakonzervovány“ také hodnoty, diskursy, způsoby myšlení i typy jednání, charakteristické pro sociální prostředí, z něhož vzniklo. Pro naše vnímání minulosti je příznačné, že čím více se události vzdalují v čase, tím méně jsme schopni rozlišovat mezi informacemi získanými z různých zdrojů, například mezi filmovými reprezentacemi, jež vycházejí z imaginace filmařů a historickými fakty, které známe z odborné literatury či ze školní výuky. Celkový obraz o tom, jak se něco stalo, si utváříme na základě různých pramenů, které nám umožňují – každý poněkud odlišným způsobem – minulost pochopit a vytvořit si o ní určitou představu.

Jak již bylo řečeno, představy o minulosti nejsou fixními entitami, naopak se neustále mění, jsou přepisovány na základě nově získaných informací, jež přinášejí odlišné pohledy a interpretace. Určité motivy a významy jsou nicméně v povědomí veřejnosti poměrně silně fixovány, díky tomu, že se opakovaně objevují v různých mediálních reprezentacích. Ze současné zkušenosti vyplývá, že kulturní dimenze individuální paměti zdaleka nepochází jen ze sociálního kontextu (jak naznačuje Halbwachsovův pojem *cadres sociaux*), ale v čím dál větší míře je odvozena také z mediálních prostředí: internetu, televizních pořadů, fotografií, článků v tisku, filmů.

Žádné z médií kulturní paměti přitom není pouze neutrálním nosičem, ale svou formou určuje „modus“ paměti – například historické publikace v porovnání s filmy nabízejí zcela jinak konstituovaný obraz minulosti, zakládají odlišný způsob vzpomínání.⁶⁰ Filmy a ostatní

⁵⁹ Příkladem je publikace Češi, Němci, odsun: diskuse nezávislých historiků (viz. Černý 1990). Historici, kteří jsou autory jednotlivých studií se odvolávají na různé prameny, jež ovšem mnohdy uvádějí jiná data. Obrazy minulosti, které vyvstávají z jejich interpretací, jsou velmi odlišné, navzdory tomu, že všichni svou argumentaci zakládají na důvěryhodných zdrojích dat. Spory se zde vedou například o to, zda do odsunu byly zařazeny i smíšené rodiny, atd.

⁶⁰ Zajímavým příspěvkem k této problematice je text Haydena Whitea *Metahistorie*.

média paměti jako jsou „monumenty, knihy, výtvarné obrazy či internet dalece překračují úlohu spočívající v šíření individuální lidské paměti skrze externalizaci informací: vytvářejí mediální světy kulturní paměti podle svých specifických možností a omezení – světy, které by jinak paměťová komunita neznala.“ (Kramer, cit. in Erll 2011: 116).⁶¹

Sociolog Bruno Péquignot považuje právě film za jedinečný badatelský nástroj pro zkoumání minulosti společností a produkování vědění o realitě, a to z důvodu komplexnosti jeho dispozitivu. Na rozdíl od psaného textu či fotografií, film nabízí mnohem širší možnosti: „využívá obraz, zvuk, slova, prostor a čas, fikci i abstrakci; vše, co dohromady utváří kulturu je zde pospolu a díky montáži vytváří význam.“ (Péquignot 2008: 93). Kromě toho je rámec kinematografie specifický tím, že působí především na emoce: filmové obrazy mají schopnost vtáhnout diváky do děje a vyvolat v nich pocit, jako by se zaznamenaných dějů sami účastnili, jako by jim realita tehdejší doby doslova ožívala před očima. Jak píše Miroslav Petříček (2005: 14): „Sotva lze popřít, že ve filmu je historie nějak skutečnější než v knize anebo na velkých malířských plátnech.“

Tento efekt vychází z typu zobrazení, který film využívá: prezentuje zcela realistické obrazy, které jsou navíc obdařeny pohybem a doplněny o zvukovou složku, dojem skutečnosti je tedy dokonalý. Jevy z minulosti můžeme nyní vidět na vlastní oči, stávají se součástí naší přítomnosti a získávají jasnou podobu, proto se nám do paměti zapisují snáz a s větší intenzitou než fakta prezentovaná v historických publikacích: „minulost, jak ji evokují historické spisy, je stále nedourčená, neboť živlem jejího ožívání je nepoučená a potud nespolehlivá imaginace čtenáře, naproti tomu představitel diváka v kině je vždy nějak ochromena – v případě filmu s historickou látkou – minulostí, jež se tak působivým způsobem stala jeho přítomností natolik, že se spolu s dávno mrtvými aktéry téměř pohybuje v jejich světě.“ (ibid.: 15).

Film je médiem, které uvádí do vztahu vizuální a zvukové znaky, poskytuje tedy mnohem komplexnější obraz skutečnosti než psaný text, jehož „nedourčenost“ spočívá v tom, že abychom si na jeho základě dokázali vytvořit syntetický obraz toho, co se odehrálo, jsme nuceni mnohem více zapojovat vlastní imaginaci. Na odlišnou podstatu filmové a literární reprezentace upozorňuje také James Monaco (2004: 155), který uvádí, že autor psaného textu má vždy jen omezené možnosti vyjádření; pokud chce psát například o stromu, použije výraz *strom*, k němuž případně doplní pár přídavných jmen, jejichž prostřednictvím čtenáři přiblíží některé jeho vlastnosti. Filmař má naproti tomu nekonečně mnoho možností, jaký konkrétní strom si pro svůj záběr zvolí, z jakého úhlu a jak detailně jej nasnímá. Z hlediska recepce je podle Monaca situace opačná: zatímco čtenář má neomezené možnosti jak zapojit vlastní imaginaci a text jeho představu stromu pouze mírně koriguje, filmovému divákovi v tomto ohledu mnoho prostoru nezbyvá, neboť strom je ve filmu již prezentován se všemi svými charakteristikami.⁶²

⁶¹ Na význam odlišných paměťových „nosičů“ poukazuje také francouzský historik Jacques Le Goff v textu *Dějiny a paměť*, v němž ukazuje, jak se obsah a forma paměti s vývojem kultury mění. Zatímco historické vědění kultur závislých pouze na orální tradici (mýtech, rituálech, apod.) se týkalo spíše hlubších vrstev příběhů a vzpomínání se vyznačovalo kreativním, svobodným přístupem, ve společnostech využívajících písmo a další média (fotografie, tisk) vzpomínky získávají stabilní kontury a díky možnosti uchovávání dokumentů (textů, obrazů...) také institucionální povahu (jsou zakládány archivy, muzea, knihovny, atd., jež představují jakási „skladiště paměti.“

⁶² Monaco v této souvislosti vyslovuje přesvědčení, že film nenabízí podněty k imaginaci tak jako literární dílo, ale spíše *konstatuje*: „Ohromnou věcí na literatuře je, že si můžete představovat. Ohromnou věcí na filmu je, že

Události zobrazené ve filmu získávají mnohem jednoznačnější kontury, než pokud jsou popsány pouze pomocí slov. Díky tomu se stávají snáze zapamatovatelnými a „důvěryhodnějšími“, neboť film „má v sobě vždy cosi z nezpochybnitelnosti fotografického snímku“ (Petříček 2005: 15). Tyto vlastnosti činí z filmového obrazu účinný nástroj pro uplatňování „symbolické moci“, spočívající v šíření vlastních verzí minulosti i reality vůbec. Populární rčení „jeden obraz vydá za tisíc slov“ bezpochyby platí i o filmu – prostřednictvím několika dobře zvolených scén může vystihnout smysl, který by v textu vyžadoval obsáhlý popis. Na tuto skutečnost upozorňuje i polský režisér Andrzej Wajda: film je podle něj ideálním médiem pro zpracování společensky významných historických a politických témat, neboť „dokáže symbolické věci vyličit pomocí obrazů, které jsou emočně a významově silnější a obsažnější než psané slovo.“ (Wajda 2014: 45).

Odvozovat účinnost filmu pouze z vlastností vizuálního obrazu by však bylo nepřesné. Specifičnost filmové reprezentace spočívá v kombinaci dvou základních postupů: události, situace a postavy prezentuje ve vizuální formě (*ukazuje*) a zároveň je podle logiky vlastní danému dílu řadí do posloupnosti, začleňuje je do celkového příběhu, a tím nově uspořádává jejich plynutí (*vypráví*). První složka – *ukazování* odkazuje k úzkému vztahu mezi filmem a fotografií a projevuje se v kompozici jednotlivých scén, při níž se rozhoduje, co a jak bude ve filmu zobrazeno. *Vyprávění* (narace) spojuje filmové médium s literárními díly a uplatňuje se zejména prostřednictvím stříhové skladby, která určuje pořadí událostí a způsob navazování jednotlivých scén, jež dohromady tvoří příběh.

Je zřejmé, že nejen obrazy, ale i dobře vystavěný příběh jsou základem každého filmu a jeho přesvědčivosti, neboť příběh celému dílu dodává vnitřní logiku a přehlednou strukturu, která činí z původních fragmentů reality „kompaktní stavbu“ (Casetti 2008: 83). „Dobrý příběh“ se zdá být pro film klíčový: jeho význam poněkud překvapivě vyzdvihují například i režiséři Peter Jackson a Steven Spielberg, kteří se proslavili spíše atraktivním vizuálním zpracováním filmových námětů. Přestože využívají nejnovější technologické postupy a jejich díla jsou oceňována především pro efektní vizuální a trikovou stránku, ve společném rozhovoru přiznávají, že „pro oba z nás není nic důležitějšího než příběh.“ (Spielberg, Jackson 2011).

Důraz na narativní složku lze přičíst faktu, že příběh ve filmu naplňuje hned několik funkcí důležitých pro to, aby byl filmový svět pro diváka srozumitelný a uvěřitelný, zejména tím, že zakládá relace mezi jevy a osobami. Význam filmu jako média kulturní paměti tedy spočívá jednak v tom, že umožňuje šířit a uchovávat reprezentace světa, které uplynulé děje, postavy a události *zobrazují* - dodávají jim konkrétní vizuální formu – ale také v tom, že je zasazují do uceleného příběhu, obdařují je vlastní logikou a smyslem.

Na rozdíl od jiných paměťových médií (například odborných historických textů, dobových dokumentů a fotografií), která chápeme primárně jako zdroj informací, film nenabízí strohý popis, ale spíše pestrý obraz skutečnosti. Namísto výčtu faktů divákům předkládá „emočně zabarvené“ interpretace událostí, což mu umožňuje postihnout i hlubší

to dělat nemůžete.“ (Monaco 2004: 155). Toto tvrzení ovšem vyvolává určité polemiky, neboť přestože divákovu percepci sledování filmových obrazů značně zaměstnává, nezabraňuje mu v tom, aby si neustále vytvářel vlastní představy týkající se zobrazených scén. Mnohdy je vytváření představ či předjímání děje dokonce podmínkou pro úspěšnou rekonstrukci filmového příběhu a filmaři často používají postupy, které divákovu představivost povzbuzují. Monacův pohled také neumožňuje vzít v úvahu skutečnost, že interpretace filmových děl se proměňuje spolu se změnou recepčního kontextu.

příčiny společenských jevů, které jsou v jiných informačních zdrojích o minulosti jen těžko postižitelné. Zda se film omezí na popis viditelného „povrchu“ jevů či se v něm projeví i méně patrné relace a dynamiky, jež určují společenský vývoj, záleží na přístupu konkrétních tvůrců a jejich schopnosti vystihnout podstatu zobrazovaných jevů.

Věrohodnost filmu tedy poněkud paradoxně nespočívá v tom, nakolik přesně zobrazuje skutečné události a jak technicky dokonalý je výsledný obraz, ale spíše v plynulosti jeho vlastního diskursu, ve vnitřní logice, která nevykazuje žádné rušivé prvky. Jinými slovy, spíše než na tom, zda všechna fakta prezentovaná ve filmu mají oporu v realitě, záleží na způsobu, jakým jsou ve filmu prezentována - jinými slovy, zda film „funguje“ jako smysluplný celek.

5.3.2 Narativní struktura a žánr

Řada výzkumů již prokázala, že divák se při vnímání filmu (totéž ostatně platí i při vnímání skutečnosti) neomezuje na pouhé pasivní zaznamenávání informací, které jsou mu prezentovány, ale neustále je zpracovává a třídí podle mentálních schémat, jež jsou ovlivněna kulturně-sociálním prostředím, a konfrontuje je se svými dosavadními zkušenostmi. Film bývá pro svůj fikční charakter často označován za fenomén, který člověka vytrhává z jeho žitého světa. „Únik od reality“, který poskytuje, je ale v určitém smyslu pouze zdánlivý, jeho působení lze ve skutečnosti chápat i zcela opačně: totiž že nás do reality neustále vrací, neboť představuje určitý vzor, na jehož základě můžeme korigovat náš dosavadní obraz o světě, v němž žijeme. Dokumentární film, stejně jako dílo, v němž převládají fikční prvky, nám pomáhá vysvětlovat jevy, které nás obklopují a například i definovat smysl našeho jednání.

Film v tomto ohledu navazuje na historicky starší kulturní formy, které byly založeny na vyprávění příběhů a sdílených interpretacích skutečnosti a ve společnosti vždy plnily důležitou integrační funkci. Jak uvádí Erlllová (Erll 2011: 147), „narativní struktury hrají významnou roli v každé paměťové kultuře“, a to na úrovni individuální i kolektivní paměti; „z množství různorodých životních událostí retrospektivně vybíráme určité zkušenosti a přetváříme je – prostřednictvím narativních struktur – na koherentní, smysluplné životní příběhy.“

Sdílená kolektivní paměť, reprodukováná prostřednictvím ústně tradovaných mýtů, literárních příběhů, či v dnešní době filmů je jedním ze základních předpokladů pro zajištění identity větších společenství. Všechny tyto narativní formy, jež si společenství odnepaměti vytvářela, slouží jako symbolický návod pro výklad světa a v něm probíhajících procesů. Konkrétní podoba a obsah příběhů se s vývojem společnosti proměňují, přesto je však možné identifikovat v nich určité motivy, které se opakovaně objevují v různých dobách a kulturních kontextech (souboj dobra se zlem, putování hrdiny a jeho návrat, atd.). Carl Gustav Jung v této souvislosti hovoří o *archetypech*, vycházejících z kolektivního nevědomí, Claude Lévi-Strauss pro tyto motivy používá označení *mytémy*.⁶³

⁶³ Pojmem *mytém* Lévi-Strauss označuje základní konstitutivní jednotku mýtu, spojuje jej tedy s lingvistickým vyjádřením (mýtus je podle Lévi-Strausse jazykovým systémem, ačkoli běžný jazyk v určitém smyslu přesahuje). Mytémem je například věta popisující určitou situaci či událost – jedná se o jakousi základní významovou jednotku (v rámci kontinuálního vyprávění mýtu), která ovšem svůj význam nenese sama o sobě, ale lze jej nahlédnout pouze sledováním jejich vztahů k jiným mytémům. Lévi-Strauss (2006: 186) píše, že mytém, jakožto „velká skladebná jednotka má povahu určitého vztahu“. Lévi-Straussův postup při analýze mýtů, jak jej uplatňuje ve *Strukturální antropologii* lze (s jistým zjednodušením) popsat takto: na základě studia

Ve filmech se tyto motivy objevují v různých variantách a jsou „aktivovány“ pomocí odlišných příběhů a postav, ve velmi obecné rovině však můžeme říci, že základní narativní struktura (mýtu, literárního díla či filmu) má zpravidla tutéž univerzální podobu: „vyprávění je vždy příběhem jednotlivce v nějakém vztahu k sociálnímu, politickému a kulturnímu prostředí.“ (McConnell 1979: 6). Toto obecné vymezení poměrně dobře vystihuje podstatu filmového příběhu, v němž mohou být znázorněna jak velká mytická témata, tak běžné problémy, s nimiž se potýkají jedinci v konkrétní společnosti (často jsou pak ve filmovém díle přítomny obě tematické roviny).⁶⁴ Jejich převedení do fiktivního příběhu a zobrazení na filmovém plátně nabízí divákům možné interpretační klíče, jež jim usnadňují orientaci ve světě a mohou přispět k nalezení a pochopení vlastní pozice.

Film neprezentuje samotné události, ale předkládá divákům jejich strukturovaný, kodifikovaný obraz, vycházející z aktuálních diskursivních rámců a kinematografických postupů. S vývojem kinematografického prostředí se některé postupy a pravidla tvorby proměňují, jeho součástí jsou nicméně i relativně stabilní struktury, které se odrážejí ve filmových *žánrech*. Žánr lze chápat jako soubor pravidel, jež se projevují v opakujících se motivech, typech postav, druhu prostředí i akcí, které se v něm odehrávají. V určitých aspektech se samozřejmě i díla náležející k jednomu žánru mohou lišit, neboť filmová reprezentace je vždy také reakcí na aktuální situaci; žánr navíc není pevně ohraničená kategorie, konkrétní díla tedy mohou kombinovat prvky více žánrů. Někteří teoretici vztah mezi žánrem a konkrétním dílem přirovnávají k poměru gramatiky vůči jednotlivým diskursům: „je to systém sdílených a zdomácnělých pravidel, který vede k aplikacím, jež se navzájem liší, ale všechny podléhají stejné normě.“ (Casetti 2008: 314).

Role žánru ve filmové tvorbě je zřejmá: nastavuje základní pravidla, jimž se tvůrci filmu řídí a jež divákům usnadňují orientaci v příběhu a jeho interpretaci. Význam žánru však můžeme hledat ještě v další rovině: tím, že odráží hodnoty, diskutovaná témata i způsoby chování preferované v daném společenství, působí jako sdílený referenční rámec a posiluje vědomí pospolitosti, plní tedy podobnou roli jako rituály (za určitý typ rituálu lze označit už samotný akt sledování filmu v kině). Filmový žánr tak „přispívá přímo k procesům, na nichž se konstituuje společnost: nejen odráží, co si skupina jednotlivců myslí, v co věří a co vidí: podněcuje také chování, které skupinu „stmeluje“.“ (Casetti 2008: 315). Žánr je vždy spojen s *konvencí* založenou na opakování, to však neznamená, že se nevyvíjí v čase a není v souladu s aktuálními proměnami sociálního prostředí. Jak upozorňuje David Bordwell (2008: 326), žánry naopak mohou usnadňovat přijetí nových kulturních hodnot a „díky smlouvě mezi filmařem a publikem, díky příslibu něčeho nového založeného na něčem již známém, mohou žánry pružně reagovat na obecné sociální trendy.“

Filmy o historii, jimiž se zde zabýváme, zaujímají z hlediska žánru v kinematografii specifickou pozici. Přestože tento typ filmů se již dlouhou dobu těší velké oblibě a je hojně produkován jak v rámci národních kinematografií, tak v nadnárodních produkcích velkých

různých variant téhož mýtu a vzájemných vztahů v nich obsažených mytémů dochází k identifikaci určité logické struktury, která je všem mýtům společná. Z ní pak odvozuje smysl mýtu, kterým je zpravidla překonávání protikladů.

V případě filmů se společným námětem bychom určitou stabilní strukturu vyprávění, společnou všem dílům, hledali jen obtížně, nicméně „mytémy“ opakující se v poněkud odlišných variantách, v nich lze dle mého názoru také rozpoznat.

⁶⁴ Více k tomuto tématu viz. Singer, I. *Cinematic Mythmaking*.

studií a televizních stanic, označení „historický film“ nereprezentuje jeden konkrétní žánr a jak připomíná Petříček (in Kopal 2005: 14), žádný takový žánr ani „nefiguruje mezi hlavními žánry hollywoodské kinematografie“. Pro zařazení jednotlivých filmů do této kategorie tedy není rozhodující použití určitých rozpoznatelných pravidel, která by určovala strukturu příběhu, ale spíše jeho hlavní námět. Způsoby jeho zpracování pak mohou odkazovat na různé žánry, běžně jsou v jednom historickém filmu zastoupeny prvky více různých žánrů (nejčastěji životopisný film, drama, epický (výpravný) žánr, romance, případně i komedie).

5.4 Shrnutí a formulace výzkumných otázek

„Kolektivní i individuální paměť jsou schopny pojmout pouze omezené množství informací. Z množství dojmů, dat a faktů mohou být vybrány pouze některé prvky, které si „zakódujeme“ a zapamatujeme.“⁶⁵

Astrid Erll

Filmová tvorba zaujímá mezi ostatními médii kulturní paměti zvláštní pozici: v některých ohledech totiž velmi připomíná fungování lidské paměti. Filmy se stejně jako naše paměť zaměřují pouze na vybrané fragmenty skutečnosti, které při procesu vzpomínání nevystupují izolovaně, ale získávají svůj nový význam začleněním do rekonstruovaného, kontinuálního příběhu (do něhož jsou v případě filmu zpravidla zasazeny podle určitých žánrových vzorců) a skrze kombinace s dalšími prvky, které zakládají příčinný a časový řád událostí. Zakládání nových relací mezi jevy a zobrazování aspektů reality, které z nějakého důvodu (ideologického, estetického, společenského,...) doposud unikaly naší pozornosti, poukazuje na důležitou funkci filmu, kterou můžeme s odkazem na Paula Ricoeura nazvat *ikonickým rozšiřováním reality*.

Díky selekci a novým konfiguracím dílčích prvků má film schopnost ukazovat věci „v novém světle“, v dosud neuvědomovaných souvislostech a obohacovat tak „archiv“ kulturní paměti o nové obrazy a interpretace událostí. Nejde přitom o pouhý záznam, ale o *proměnu* či spíše nové vytváření skutečnosti. Jak již bylo zmíněno, významy, které filmy ztělesňují, se totiž nevztahují pouze na prostor daného díla, ale často je přenášíme i do našeho vnímání okolního světa. V některých případech se trvale zapíše do naší paměti a zůstanou v ní fixovány jako reprezentace určitých skutečností, jichž jsme sami nebyli svědky, případně doplní či překryjí naše vlastní vzpomínky.

Transformace původní skutečnosti do podoby, v níž se zapíše do naší paměti a stane se součástí historického vědomí, předpokládá několik fází, které jsme popsali již v předchozích kapitolách. Pro jejich shrnutí můžeme využít schéma, které ve svém díle *Čas a vyprávění* navrhuje Ricoeur, když hovoří o třech stádiích mnemonické mimesis.⁶⁶ První úroveň je *prefigurace*, již lze chápat jako sociokulturní kontext, který předchází vzniku díla a představuje pro něj jakýsi základní „paměťový rámec“. Druhou fází, jež otevírá možnost

⁶⁵ Cit. Erll 2011: 146.

⁶⁶ Srov. Ricoeur 2000: 88-140. Ricoeur své schéma vytvořil pro popis vzniku literárního textu, domníváme se však, že jej lze téměř v identické podobě použít i v našem případě, neboť ve filmové tvorbě se v tomto ohledu uplatňují stejné základní mechanismy jako v případě literárního díla: je založena na práci s fikčními prvky a narativitě, u níž vstupuje do hry několik časovostí: čas vyprávění (prefigurovaný), vyprávěný čas (konfigurovaný) a čas recepce (refigurovaný).

nových interpretací událostí je *konfigurace* (filmového) textu, tedy konstrukce fikčního světa a příběhů, jež se stanou součástí paměti. Neméně důležitou součástí celého procesu představuje *refigurace* obsahů recipientem, jež je ovlivněna paměťovými rámci odlišných sociálních uskupení a při níž dochází k protnutí „světa textu a světa čtenáře.“ (Ricoeur 2000: 121).

Filmové obrazy díky své trvanlivosti a působivosti (spolu s Bergsonem a Deleuzem můžeme hovořit o *afektivitě*) představují stále živou vzpomínku, schopnou zapsat se do vědomí diváků bez ohledu na to, zda byli přímými svědky či pamětníky zobrazené události. Mají proto jiný statut než většina dokumentů, pomocí nichž lze rekonstruovat dějiny společnosti a s nimiž historie, antropologie i sociologie běžně pracují – nabízejí jakousi paralelní historii, kvalitativně odlišný typ svědectví. V této práci jej chápeme jako alternativní zdroj poznání, který umožňuje doplnit obraz minulosti naší společnosti o aspekty, na které se jiné sociální vědy příliš nezaměřují (např. viditelné rysy určitých jevů, které o nich mohou „vypovídat“ něco jiného než pojmy), anebo se k nim propracovávají odlišnými cestami.

Způsob, jakým se snažíme porozumět dějinám naší společnosti, na základě jakých pramenů a metod si o nich utváříme celkový obraz, není pouze vedlejší záležitostí, naopak je pro vytváření sdílené minulosti konstitutivní. Jak píše Zdeněk Vašíček v textu *Obrazy minulosti*: „Podání si nejen vybírá, ale i předurčuje události. (...) Žádná metoda popisu, žádná z vlastností obrazu není nevinná, každá nese s sebou ontologické důsledky. Proto také problém formálních struktur podání není zdaleka formální. Je dokonce konstitutivní i pro samotné dějiny, a navíc pro jejich vysvětlování – podání a vysvětlení na sebe navazují.“ (Vašíček 1996: 104).

Témata prezentovaná v předchozích kapitolách lze rozčlenit do několika oblastí, jež představují rámce jednotlivých výzkumných otázek, kterými se budeme zabývat ve druhé části textu. Přestože se výzkumné otázky týkají převážně vlastností filmových děl, jejich zaměření oblast kinematografie přesahuje. Princip filmového zobrazení jsme popsali nikoli jako záznam skutečnosti, ale spíše její inscenaci, při níž jsou z reálných událostí zachovány pouze určité stopy, jež jsou následně doplněny o fikční prvky a na základě filmové konstrukce uspořádány do nového celku – filmové reprezentace. Selekce, rozšíření o další prvky i kompozice do příběhu, jež původním fragmentům reality vymezuje nový význam, otevírá prostor pro manipulaci s fakty, pro nové interpretace událostí, v nichž se odrážejí způsoby myšlení, hodnoty, postoje a relace sociálních prostředí, v nichž díla vznikla.

V našem výzkumu tedy filmová díla figurují nejen jako *objekt* bádání, ale zároveň jako *prostředek*, pomocí kterého se pokusíme popsat určité rysy české společnosti a jejich proměnu v odlišných etapách jejího vývoje. Na základě teoretické části tedy můžeme formulovat následující výzkumné otázky, z nichž později odvodíme také základní schéma případové studie:

- *Jakým způsobem zpracování tématu ovlivnily proměny filmového pole a filmových forem (zejm. technologické postupy, výrazové prostředky, pravidla tvorby)?*
- *Jaká jsou hlavní ohniska zájmu jednotlivých filmů (hlavní témata a příběhy)?*
- *Jak je konstruován sociální svět filmu (postavy a jejich vzájemné vztahy)?*
- *Jaké výkladové rámce vztahující se k minulosti dílo reprezentuje?*
- *Jaké jsou viditelné/neviditelné aspekty filmového zobrazení?*
- *Jak se ve filmovém zpracování projevuje ideologie a politické požadavky doby?*
- *Jak byl film (v době svého uvedení a v současnosti) přijat českou veřejností?*

Zodpovězení těchto otázek by mělo umožnit ověřit platnost hypotézy (vycházející z Meadovy teze), že s proměnou uvedených faktorů se v každé nové přítomnosti zásadně mění i pohled na minulé události, tedy že aktuální situace a v ní dostupné zobrazovací prostředky a diskursivní praktiky určují způsob, jakým nejen interpretujeme, ale vždy nově vytváříme vlastní historii.

6 Případová studie

6.1 Cíl a forma výzkumu

Výzkum je zaměřen na způsoby, jakými film jako specifický kulturní produkt, spjatý se sociální realitou doby, v níž byl vytvořen, vyjadřuje myšlení a postoje společnosti v určitém dějinném období. Cílem studie je sledovat vývoj relací společnosti k vymezenému tématu, a to prostřednictvím filmových reprezentací, které se svým námětem k dané problematice vztahují a specifickým způsobem ji interpretují. Primárním cílem přitom není hodnotit, nakolik „pravdivě“ tato díla zobrazují skutečnost a zda přesně odpovídají historickým faktům, ale především analyzovat způsob, jakým konstruují obraz minulých událostí, jaká přesvědčení, hodnoty a postoje stojí za konkrétním zobrazením. Filmové obrazy lze v tomto kontextu nahlížet jako empirická data, která ovšem nereprezentují „objektivní pravdu“, ale pouze nabízejí jednu z možných perspektiv pohledu na uplynulou skutečnost.

Studii tvoří rozbor filmových děl z odlišných období, který by měl umožnit popsat určité tendence v zobrazování zvoleného tématu, poukázat na případná opakování stereotypních motivů a zároveň upozornit na odlišnosti v zobrazení, vyplývající z měnící se „mentality“ českého socio-kulturního prostředí. Vzhledem ke komplexní povaze filmového média je evidentní, že rozbor nebude vyčerpávající a zdaleka neobsáhne všechny faktory, které by bylo možné sledovat. O to však v našem projektu ani nejde, cílem je spíše prozkoumání a nastínění možné metody sociologického přístupu ke kinematografickému materiálu, která by alespoň částečně umožnila popsat vývoj zobrazovacích prostředků ve filmu a poukázat na souvislost tohoto vývoje s určitými vnějšími faktory (ideologickými, kulturně-historickými, technologickými, atd.).

Výzkum bude zaměřen nejen na obsah jednotlivých děl, ale také na jejich formu, tedy na způsob, jakým je realita ve filmu konstruována: jaké jsou preferované diskursy a vizuální či narativní motivy, jaké aspekty skutečnosti byly naopak potlačeny, jaké jsou ideologické limity, které na dílo kladl dobový politický systém i způsob myšlení (diskursivní rámec), příznačný pro dané období. Vycházíme přitom z přesvědčení, že právě *forma* reprezentace, tedy způsob prezentace událostí je klíčovým faktorem, jež má pro konstituci obrazu skutečnosti rozhodující roli. Platí to nejen v případě hraných filmů, ale i u pořadů, jež bývají zařazovány do kategorie dokumentů.

Pokud se podíváme například na filmové týdeníky z 50. let, více než samotné události, o nichž referují (např. stavba Stalinova pomníku na Letné, nové metody v textilním průmyslu, úmrtí Klementa Gottwalda, aj.) je na nich z dnešního hlediska pozoruhodný zejména způsob, jakým k realitě přistupují: jak zacházejí s fakty a fragmenty skutečnosti a skládají je do dokonale zinscenovaného obrazu tehdejší společnosti. Jejich dokumentární hodnota nespočívá v přesném zachycení událostí, ale v tom, že odhalují způsob myšlení a dobovou ideologii, která se při jejich sledování s časovým odstupem šedesáti let projevuje velice výrazně. Jak poznamenává Petříček, filmový týdeník dnes představuje nenahraditelné svědectví, v tom smyslu, že „dokládá naprosto reálné způsoby manipulace s reálnými fakty, a v tomto ohledu je jeho věrnost realitě fascinující.“ (Petříček in Kopal 2005: 14).

Vedle analýzy obsahu a formy filmového materiálu považujeme za důležité zohlednit ještě další aspekt, jímž je filmová recepce. Způsob přijetí daného díla a okolnosti jeho distribuce jsou rovněž klíčovým aspektem pro porozumění tomu, jak jsou v určité době nastaveny hranice legitimních vyjádření, přípustných pro popis událostí z minulosti. Z reakcí

publika (ať již odborného či laického) lze pak usuzovat, nakolik dílo odpovídá sdíleným interpretacím skutečnosti, které jsou veřejností bez problémů akceptovány či naopak prezentuje nové, alternativní pohledy na uplynulé události.

Proces vzniku filmu a jeho výslednou podobu i společenský dopad ovlivňují četné faktory, které se s vývojem společnosti proměňují a nastavují tak pro filmovou tvorbu stále nové podmínky. Mezi tyto faktory patří například politický systém (a jím vydané regulace týkající se kinematografie), ideologie, neustále se vyvíjející technologie, nové situace či poznatky a z nich vyplývající proměny kulturně-historického vědomí. Každý z těchto faktorů sehraává při vytváření filmových reprezentací svou roli a všechny se vzájemně podmiňují. Vzhledem k otázkám, které vyplynuly z první části práce, se v případové studii zaměříme na sledování těchto základních kategorií (proměnných):

- Filmová forma (dominantní výrazové prostředky a způsob konstrukce)
- Sociální svět filmu: postavy a jejich vzájemné vztahy
- Témata a příběhy; ohniska zájmu
- Kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce
- Ideologie a politické konotace
- Viditelné/neviditelné
- Recepce filmu v době uvedení i v současnosti

6.2 Metoda

„Domníváje se, spolu s Maxem Weberem, že člověk je zvíře zavěšené do pavučiny významů, kterou si samo upředlo, považují kulturu za tyto pavučiny a její analýzu tudíž nikoliv za experimentální vědu, pátrající po zákonu, nýbrž za vědu interpretativní, pátrající po významu.“⁶⁷

Clifford Geertz

Film představuje médium, v němž působí zároveň několik složek: vizuální, verbální a hudební, přičemž jejich součinnost je pro celkový dojem zásadní. Právě kombinace účinků několika výrazových forem vyvolává určitá úskalí při volbě metod sociologické analýzy filmu, u níž není cílem pouze rozbor filmových postupů, ale také zohlednění sociálních faktorů a pojmenování výkladových rámců, které se do výsledné podoby filmové reprezentace promítly.

Zatímco obraz ve formě fotografie či výtvarného díla, případně jakýkoli text (kniha, článek) jsou jasně ohraničenými objekty, založenými na jediném dominantním znakovém systému, film jako audiovizuální materiál zahrnuje mnohem komplexnější informace a analýza každé z jeho složek vyžaduje poněkud odlišný přístup. Jako nejméně problematický se z tohoto hlediska jeví rozbor verbálních sdělení obsažených ve filmu, význam promluv však nespočívá pouze v nich samotných, ale v jejich spojení s konkrétními obrazy.

Obrazová a zvuková složka naopak představují takový typ znakového systému, který je apriori jen velmi obtížně klasifikovatelný. Jak uvádí Sorlin, „film je jediným

⁶⁷ Cit. Geertz 2000: 15.

komunikačním prostředkem, který nespočívá pouze na obrazech, ale na figurálních kombinacích, transformacích, kontrastech. Vztahy mezi obrazy, které nejsou uspořádány podle pravidel jako vztahy mezi slovy, a které neumíme dostatečně popsat a analyzovat, produkují efekty, které nám unikají.“ (1977: 144). Jinými slovy, rozbor kinematografického díla je vždy nutně redukcí, kompletní „přepis“ filmu do pojmů určitého oboru (či do jazyka obecně) a zachycení všech jeho vlastností není možné.

Z těchto důvodů je v posledních desetiletích patrná tendence uplatňovat ve výzkumech kinematografického materiálu metodický přístup, jenž vykazuje značnou otevřenost.⁶⁸ Na filmy již nejsou uplatňována výhradně hlediska a metodické nástroje jednoho oboru, neboť takový postup by umožňoval postihnout pouze velmi omezený rejstřík problémů. V současné době se tedy jak oblasti výzkumu filmů, tak styly či způsoby bádání vyznačují značnou pluralitou. To samé lze říci i o vizuálních metodách, jež jsou v současné době využívány v sociologii či antropologii – často se jedná o kombinace více přístupů, jež jsou voleny na základě zaměření a cíle konkrétního výzkumu.

Ačkoli způsob komunikace, poznání i vědění převládající v dnešní společnosti se stále více organizuje kolem obrazových vyjádření, lze konstatovat, že nám stále chybějí účinné nástroje, které by figurativní znázornění umožnila analyzovat na základě určitých standardizovaných postupů – a zůstává otázkou, zda je v oblasti vizuálních reprezentací něco takového vůbec možné. K dispozici jsou již četné studie pojednávající o tom, jaká vizuální data je v rámci sociologického výzkumu možné využít a jakým způsobem je shromáždit⁶⁹, většina těchto studií se však týká výhradně fotografií. Pokud jde o analýzu již existujících obrazových materiálů, které původně nevznikly jako součást sociologického výzkumu, v dosavadních výzkumech se můžeme setkat s velmi odlišnými přístupy (jejichž základní přehled podává Sztompka 2007).

S určitou nadsázkou bychom mohli říci, že současným „paradigmatem“ ve studiích zaměřených na sociologický výzkum filmu je absence závazných paradigmat, což se projevuje například i ve způsobu formulování výzkumných otázek: ty již nevycházejí pouze z diskursu vymezeného jediným teoretickým přístupem, ale jsou formulovány na základě „vynořujících se problémů“, a spíše než výsledkem objektivní analýzy dat jsou odrazem „teoretických zájmů týkajících se systematických vazeb objektu, který studuje“ (Casetti 2007: 209).

V této studii jsme výzkumné otázky (formulované v teoretické části) převedli na 7 základních kategorií (proměnných), umožňujících komparaci stanovených aspektů u snímků pocházejících z odlišných období. Zvolenou metodu bychom mohli označit jako **kvalitativní obsahovou analýzu**, jež ovšem není založena na standardizovaných postupech kritické diskursivní analýzy (vzhledem k audiovizuální povaze filmu je jejich využití problematické), ale na rozboru na základě vlastních analytických kategorií, jež slouží jednak k systematickému popisu odlišných vlastností filmových děl, ale také by měly přispět k pochopení určitých rysů socio-kulturního prostředí, z něhož vznikla.

Pokud jde o jazykovou složku, na příkladu konkrétních promluv se pokusíme ukázat, jak se v použitém jazyce projevuje dobová ideologie, jaké výkladové rámce daného tématu výroky postav reprezentují, dále například jakým způsobem promluvy předepsané

⁶⁸ Srov. například Casetti 2007: 209.

⁶⁹ Srov. například Harper 2003.

jednotlivým postavám vypovídají o jejich hodnotové orientaci. Podobnému rozboru bude podrobena také vizuální stránka filmů. Sztompka (2007: 60) v kontextu svého výzkumu zaměřeného na fotografické snímky uvádí: „Obsahové analýze lze zvláště dobře podrobit série snímků stejných objektů nebo situací, které dovolují precizní zachycení rozdílů, obecných tendencí, a dokonce i tendencí dobových.“ Cílem bude popsat, jaký pohled na minulost konkrétní filmy vyjadřují a nakolik se v jejich zobrazení daného tématu projevují proměny historického vědomí. V určitém smyslu se zde inspirovat také **sémiologickou analýzou**, umožňující nahlížet na filmové dílo jako na systém znaků s kulturně podmíněným významem. Pokusíme se identifikovat významné vizuální i jazykové prvky (znaky), které se ve filmech opakovaně objevují a stávají se konvenčními reprezentacemi dané historické skutečnosti.

V případě některých kategorií (zejména 1 a 6) budeme aplikovat přístup, který bychom s odkazem na Jacquese Derridu mohli nazvat **dekonstrukcí**. Cílem v tomto případě bude rekonstruovat způsob výstavby filmové reprezentace a určit, na základě jakých „pravidel“ byla utvářena její vnitřní logika. Vedle analýzy samotných filmových děl bude součástí výzkumu také **studium dostupných pramenů**: archivních materiálů zachycujících politické okolnosti vzniku filmů a zejména ideologické požadavky, jež na ně byly kladeny (kategorie 5 a 6); dále článků v dobovém tisku i v současných odborných periodikách zaměřených na kinematografii (kategorie 7).

6.3 Výběr vzorku

Data pro výzkum budou tvořit čtyři české hrané filmy, jejichž námět se týká poválečného odsunu Němců a jež zobrazují situaci v pohraničních oblastech v období bezprostředně po skončení druhé světové války. Při volbě vzorku bylo cílem nalézt filmová díla, která zpracovávají stejné téma, ale pocházejí z různých období, aby na jejich komparaci bylo možné sledovat proměny socio-kulturního kontextu, který způsob filmového podání ovlivňuje.

Nejedná se tedy o náhodně vybraný vzorek ilustrující proměny české kinematografie, ale o účelový výběr, kdy zvolené filmy představují exemplární díla, svědčící o proměnách určitých rysů české společnosti a tendencích jejího vývoje, jež jsou zde předvedeny na příkladu měnící se relace ke kontroverznímu tématu české historie. Určení rozsahu výzkumného vzorku vyplývá z metodiky, jež v současné době převládá u výzkumů v oblasti filmové tvorby: jejich předmětem již obvykle nejsou velké soubory filmového materiálu a systematický sběr údajů, ale pozornost se zaměřuje na menší skupiny filmů či dokonce jediný film (ojedinělé již nejsou ani případy, kdy je předmětem výzkumu pouze jediná sekvence či fotografie).

Základními daty budou tato filmová díla:

- **Ves v pohraničí (1948)**
- **Nástup (1952)**
- **Adelheid (1969)**
- **Habermannův mlýn (2010)**

Zvolené filmy pocházejí z různých etap vývoje české společnosti, které lze pomyslně vymezit několika významnými událostmi: konec války v r. 1945, komunistický převrat v r. 1948, Pražské jaro v r. 1968, pád komunismu v r. 1989. Základním kritériem pro volbu filmů bylo, aby zobrazovaly určité společensky závažné téma vztahující se k české historii. Do

tohoto velmi obecného rámce samozřejmě spadala řada námětů, většinu z nich jsme však museli vyloučit z toho důvodu, že byly zpracovány například pouze v jednom či dvou filmových dílech, což by neumožňovalo požadované srovnání.

K výše uvedenému výběru jsme se přiklonili zejména z toho důvodu, že jednotlivá díla v tomto případě „pokrývají“ čtyři různá časová období, jež jsou oddělena důležitými mezníky ve vývoji české společnosti. Jedná se o nesteré dlouhé etapy, vycházíme však z předpokladu, že právě rozvržení zohledňující výrazné společenské změny je pro naši komparaci přínosnější, než pokud bychom uplatňovali pouze chronologický princip a filmy vybírali tak, aby byly rovnoměrně rozvržené na časové ose. Tento princip by ostatně ani nebylo možné důsledně dodržet (anebo by to předpokládalo zařadit do výběru i filmy, které se vztahují k vymezené problematice již jen velmi okrajově), neboť v určitých etapách vývoje české společnosti téma odsunu Němců a poválečné situace v pohraničí představovalo „historické tabu“ – nebylo součástí veřejných debat, nevycházely o něm odborné publikace, nevznikaly filmy, které by se danou historickou skutečností zabývaly.⁷⁰

Nejdelší etapou, během níž téma odsunu prakticky zmizelo z kulturních reprezentací, a která tedy ani v našem výběru není zastoupena žádným dílem, je období normalizace, trvající (v kinematografii) od září 1969 až do listopadové revoluce v roce 1989. V rámci oficiální rétoriky byl odsun v této době stále hájen jako nezbytné opatření, a pokud se o jeho průběhu vedly kritické debaty, pak pouze v disentu či politickém exilu.⁷¹ V kinematografii zavládla etapa „pozitivní dramaturgie“, do níž tíživé téma z minulosti patrně nezapadalo. Možným vysvětlením jeho absence ve filmové tvorbě tohoto období je i skutečnost, že problematika odsunu byla z ideologicky vyhovující perspektivy zpracována již v 50. letech, v románu a později i filmu *Nástup*, nebylo tedy potřeba ji znovu otevírat.

Do filmové tvorby se téma odsunu vrátilo prakticky až po roce 2000, kdy se objevilo hned v několika dílech. Vedle *Habermannova mlýna* například ve filmu *7 dní hříchu* (2012), který jsme do této studie nezařadili z několika důvodů. Jednak reprezentuje stejné časové období jako *Habermannův mlýn* (se kterým jej spojuje i jméno scénáristy – oba filmy tedy nesou řadu podobných znaků), ve srovnání s o dva roky mladším filmem měl výrazně horší hodnocení u laické i odborné veřejnosti a nižší sledovanost. Jeho premiéra se navíc odehrála v době, kdy již byla část této studie zpracovaná. Dále byl odsun zobrazen například také ve filmu *Krev zmizelého* (2005), kde však představuje jen krátkou dějovou epizodu a není mu věnováno tolik prostoru jako v *Habermannově mlýně*.

V rámci československé a později české kinematografie vznikla samozřejmě i řada dalších filmů, které s naším tématem souvisejí, zvolenému vymezení jsou však již z nějakého důvodu vzdálenější. Našli bychom snímky, které zobrazují události z konce druhé světové války (*Kočár do Vídně*), přibližují situaci po jejím skončení (*Stíny horkého léta*, *Kronika žhavého léta*, *Zánik samoty Berhof*, ad.), případně filmy, jež pojednávají o tématu česko-německých vztahů, ovšem v odlišném historickém kontextu.

⁷⁰ Je třeba říci, že tento problém se netýká jen filmů o odsunu – vývoj české kinematografie je značně nerovnoměrný (z hlediska množství filmů natočených za určitá období i z hlediska frekvence zpracování různých námětů) a zahrnuje poměrně dlouhé období, kdy mohly vznikat pouze filmy odpovídající politické poptávce, takže řada témat byla z filmové produkce vyloučena.

⁷¹ Československá intelektuální veřejnost se tématem vystěhování sudetských Němců intenzivně zabývala již v 60. letech, kdy o něm vyšlo několik historických studií. Po roce 1968 bylo téma nadále sledováno úzkou skupinou historiků, z nichž většina patřila k disentu kolem Charty 77.

Problematika poválečného odsunu Němců a následného osidlovacího procesu se jeví jako vhodná volba z několika důvodů – jednak je zobrazena ve více hraných filmech z různých časových období, navíc se jedná o téma, které je ve společnosti stále „živé“ a představuje kontroverzní složku kulturní paměti českého národa. O interpretaci a hodnocení tehdejších událostí se dodnes svádějí boje a jakákoli jejich připomínka vyvolává silné emotivní reakce. V poslední době jsme se o tom mohli přesvědčit hned několikrát: události související s odsunem a poválečným uspořádáním se staly jedním z hlavních témat poslední prezidentské volby (v médiích se objevovaly titulky jako „Benešovy dekrety ovládly volby“ apod.), v nedávné době se stala terčem veřejné kritiky ministryně spravedlnosti Válková, poté, co v jednom z rozhovorů vyjádřila pochybnosti o oprávněnosti odsunu a prohlásila, že o odsunu si myslí „to nejhorší“, protože „se toho v protektorátu zas tolik nedělo.“ Jakákoli politická vyjádření týkající se odsunu a sudetoněmecké otázky jsou dodnes „třaskavým“ tématem, které u veřejnosti nikdy nezůstane bez odezvy.

Hrané filmy jsme zvolili jednak z toho důvodu, že jsou obecně považovány za „působivější“ než filmy dokumentární a jejich publikum je obvykle početnější, lze tedy předpokládat, že mají větší vliv na utváření všeobecných postojů.⁷² Navíc svou formou dávají tvůrcům větší svobodu v konstrukci filmového světa, dle našeho názoru se v nich tedy mohou výrazněji projevit dobové tendence a výrazné rysy společenství, v němž vznikají. V této souvislosti je třeba znovu zdůraznit, že ke zvoleným filmům zde nepřistupujeme jako k historickým faktům, jež zobrazují skutečnou situaci v pohraničí v letech 1945-46, ani se jimi nebudeme zabývat primárně jako uměleckými díly, znázorňujícími osobní vizi svých tvůrců.⁷³

Perspektiva přijatá v teoretické části nám umožňuje chápat filmy jako média kulturní paměti, jež seskupují určité obrazy, které jsou spojovány s pojmy, jako je poválečný odsun Němců, osidlování pohraničí, či v obecnější rovině s tématem česko-německých vztahů. Přispívají ke sdílení a zafixování určitých reprezentací (diskursivních i obrazových), postojů a hodnot, které se mohou stát dominantními výkladovými formami zobrazených událostí a témat (na což poukazuje i Welzerův výzkum zmíněný v první části práce). Jedná se o typ filmů, které Erllůva označuje jako „filmy vytvářející paměť“, neboť „fungují jako artikulace a kodifikace kulturní minulosti.“ (Erll 2011: 137).

Jak ve svém textu připomíná Šubrt (2010a: 10), jedním z důvodů současného zájmu humanitních vědců o problematiku kolektivní paměti je skutečnost, že „prožíváme dobu zániku živých vzpomínek na těžké zločiny a katastrofy 20. století, neboť postupně odcházejí generace jejich svědků“. V této poznámce je vyjádřena důležitá motivace této studie: pamětníků a očitých svědků situace, jež nastala v českém pohraničí po druhé světové válce, je čím dál méně a brzy nebudou žádní. Filmová reprezentace tak bude jedním z významných informačních zdrojů, na jejichž základě si jedinci budou vytvářet vlastní obraz o tehdejší realitě a významu událostí, které zdaleka nejsou uzavřenou kapitolou dějin české společnosti,

⁷² Všechny filmy z našeho výběru spadají do kategorie „dokufikce“ – jedná se o hrané filmy, jež mají fikční charakter, ale zároveň referují o skutečných událostech. V dnešní době se tento druh filmů těší u publika značné oblibě, o čemž svědčí popularita filmů jako je *Schindlerův seznam*, *Pianista*, *Gladiátor*, *Zachraňte vojína Ryana*, či řada nově vznikajících seriálů z velkých TV produkcí, které rovněž kombinují fikční prvky s historickými fakty (*Borgiové*, *Řím*, *Tudorovci*, atd.).

⁷³ S výjimkou *Habermannova mlýna* všechny zkoumané filmy vznikly jako produkt zestátněné kinematografie, muselo se tedy jednat o takovou artikulaci minulosti, jež odrážela zájmy státního aparátu a jím preferovaný výklad událostí.

ale naopak představují téma, jež zasahuje i do naší současnosti. Z toho důvodu se zdá užitečné položit si otázku, jaký obraz film jako médium kulturní paměti uchovává a jaké sociální faktory ovlivnily jeho formování.

6.4 Analýza

Analýzu tvoří komparace čtyř filmů, které budeme srovnávat na základě kategorií stanovených v předchozí části práce. Kategorie můžeme rozdělit do dvou skupin: první tři (*Filmová forma, Témata a příběhy, Sociální svět filmu*) se týkají charakteristik samotných filmů a mohli bychom je označit jako „pomocné“, jejich obsah totiž bude sloužit jako východisko pro následující čtyři kategorie (*Kulturně-historická paměť, Ideologie a politické konotace, Viditelné/neviditelné, Recepce*), kde je již více zohledněn také socio-kulturní kontext filmové tvorby a vzhledem k zaměření celé práce tak představují klíčovou část analýzy.

6.4.1 Filmová forma

Aneb jak udělat z neatraktivního tématu atraktivní podívanou

V případě kategorie nazvané *filmová forma* se zaměříme na způsob, jakým je filmové dílo vystavěno. Předmětem našeho zájmu bude především poměr a vztah obrazu a textu (jsou základní významy sdělovány více prostřednictvím obrazů či dialogů?), způsob používání jazyka (spisovný/hovorový) či práce s filmovým prostorem (odehrává se děj převážně v interiéru či exteriéru?). Pozornost budeme věnovat zvláštnostem ve filmové kompozici, způsobu střihu či technikách záběru. S formou souvisí také žánrové zařazení, které je u filmů tohoto typu mnohdy nejednoznačné, neboť zpravidla využívají prvky více žánrů.

6.4.1.1 *Ves v pohraničí (1948)*

Z hlediska filmové formy se *Ves v pohraničí* nijak nevymyká dobovému standardu: tvůrci respektují tradiční filmový styl navazující na realistickou tradici, nenajdeme zde žádné speciální efekty a je zřejmé, že v tomto případě šlo především o vytvoření dojmu „opravdovosti“. Děj plyne pomalu, a i když se v něm objeví dramatické momenty, jsou nasnímány velmi civilně. Dá se říci, že u tohoto filmu je vše v rovnováze: záběry krajiny se střídají se scénami z interiérů chalup, dialogy přirozeně doplňují scény, děj se odehrává jak v obrazech, tak v promluvách postav, žádná z výrazových složek není ve filmu příliš zdůrazněna. Důležitou roli hraje filmová hudba, i ta však spíše přispívá k navození atmosféry (například při scénách žní).

Snaha o realismus a věrohodnost je patrná i ve vykreslení postav: mluví hovorovým, někdy poněkud jadrným jazykem, jsou zobrazeny i se svými špatnými vlastnostmi, a přestože film ve výsledku vyznívá optimisticky, situace v pohraničí zde zdaleka není prezentována pouze idylicky. Přístup, který filmoví tvůrci zvolili, a jež bychom mohli označit jako „umírněný“ (jak z hlediska formy, tak dějových zvratů) byl na jedné straně ovlivněn tehdejšími normami vyžadovanými ve filmové tvorbě, ale pravděpodobně také společenským klimatem: film vznikl krátce po válce, v době, kdy situace v některých pohraničních oblastech ještě nebyla stabilizovaná a problémy spojené s odsunem a novým osidlováním pohraničí byly v české společnosti stále aktuální, nebo je lidé přinejmenším měli ve velmi živé paměti.

Forma, jakou tvůrci zvolili, vyplynula z tehdejší společenské nálady a publikum ji evidentně ocenilo – v dobovém tisku se o Krejčíkově filmu psalo jako o *dokumentu*, což podle některých recenzentů byla jediná možnost, jak dané téma uchopit. Například Přemysl Freiman v recenzi uveřejněné ve *Filmových novinách* pochvalně zhodnotil, že jelikož se film zabývá současnými, dosud probíhajícími procesy, režisér Krejčík správně vycítil, že „příliš umělá stavba, pathos a dramatický konflikt“ by v tomto případě zobrazení skutečnosti pouze ublížily (Freiman 1948: 2).

Je pozoruhodné, že v době uvedení se o *Vsi v pohraničí* v tisku často referovalo jako o dokumentu, i když tvůrci filmu toto zařazení výslovně odmítli. Součástí úvodních titulků je tato poznámka: „Není to film dokumentární. Je jen motivován událostmi, jichž naši lidé byli svědky a jež také sami tvořili.“ Toto sdělení, podporující dojem, že film je natolik realistický, že by jej někdo za dokument omylem mohl považovat, možná u řady diváků skutečně zvýšilo jejich očekávání a důvěru v „pravdivost“ toho, co vidí na plátně. Děj je nicméně inscenovaný a postavy i události smyšlené, o dokument v dnešním smyslu slova se tedy nejedná. Některé dobové reálie však přibližuje přesněji než snímky, které vznikly v pozdějších letech. Tehdejší mluvu, mentalitu, detaily v jednání postav, ale například i jejich vzhled či styl oblékání zobrazuje z principu více autenticky než novější filmy, které se tyto reálie snaží již jen (více či méně úspěšně) znovu oživit. Zůstala zde zaznamenána také původní podoba vesnice s kapličkou, chalupami a dvory, které byly tehdy již poničené rabováním, ale ještě stály na svém místě (reálným předobrazem filmového Severova byla vesnice Výškovice u Chodové planě, která později zcela zanikla. Film se natáčel brzy poté, co zde skutečně proběhl odsun).

Žánrové zařazení *Vsi v pohraničí* není zcela jednoznačné, setkáme se zde s prvky více žánrů. Jak již bylo řečeno, v době uvedení se o filmu psalo jako o „dokumentu“ či „románovém dokumentu“⁷⁴, dnes je s ohledem na přítomnost kriminální zápletky zpravidla řazen do kategorie „drama“⁷⁵, někdy se o něm píše také jako o budovatelském filmu.⁷⁶ Překvapivě zde najdeme i řadu scén, které možná nelze označit přímo za komické, ale rozhodně jim nechybí ironický podtón a nadsázka. Zesměšňováno je zlatokopectví (*On i zlatokop někdy zakopne*), lenost některých jedinců (postavy dvou pražských flinků), korupční jednání (*kdo maže, ten jede*) a dokonce i autorita hlavního hrdiny (komická kresba Pavlase na koze) – což by o několik let později již bylo nepřipustné. Tyto prvky poněkud odlehčují téma, které bylo jinak bezpochyby vnímáno jako velmi tíživé. Je v tom patrná pochopitelná úleva nad koncem války a tendence nedémonizovat negativní vlastnosti, které se v té době u některých Čechů projevovaly, nicméně ve srovnání s nacistickým terorem byly považovány za víceméně neškodné.

6.4.1.2 *Nástup (1953)*

Ačkoli od *Vsi v pohraničí* dělí tento film pouze pět let, způsob využití filmových prostředků je velmi odlišný. V případě *Nástupu* je zpracování tématu zcela podřízeno ideologickým argumentům, které jsou předvedeny ve formě velkolepé výpravy: film byl obsazen vynikajícími herci, zahrnuje několik masových scén s rudoarmějci (komparz z české armády) a hlavně je natočen v barvě. Barevný film přitom tehdy představoval značně nákladný, limitovaný materiál, se kterým bylo umožněno pracovat pouze některým režisérům. Otakar Vávra mezi ně patřil – jednak byl sám členem vedení Filmového studia Barrandov,

⁷⁴ Srov. Freiman 1948, Maršík 1948.

⁷⁵ Srov. *Český hraný film 1945 – 60*. Praha: Národní filmový archiv, 2001.

⁷⁶ Srov. např. Sedmidubský 2006.

svou roli ale také hrálo to, že byl již prověřeným režisérem, u něhož se předpokládalo, že svěřené prostředky využije správným způsobem a hodnotný námět (vycházející z tehdy vysoce ceněného románu Václava Řezáce) převedením do filmové podoby „nepokazí“. O tom, že *Nástup* představoval pro tehdejší režim důležité téma, svědčí i prostředky, jež byly na film vynaloženy: zatímco průměrné náklady na celovečerní film se pohybovaly okolo 2,6 mil Kč., rozpočet *Nástupu* byl 4,43 mil. Kč.⁷⁷

Historický kontext děje tvůrci obratně využili pro konstrukci dramatických zápletek a vytvořili film, který na jedné straně vycházel vstříc žádoucí interpretaci poválečného vývoje, ale vedle toho získal také atraktivní diváckou formu: kromě působivých davových scén zde najdeme napínavé přestřelky, záběry jsou vždy pečlivě promyšlené, často zahrnují i nezvyklé pohledy kamery (záběry z nadhledu při setkání sudetských Němců v Prüllově domě), tempo vyprávění se proměňuje, v dramatických okamžicích se záběry střídají v rychlejší sledu, jindy kamera prodlévá na důležitých detailech (záběry na třepotající se rudé vlaječky na autech).

Důmyslné je také využití barevného materiálu: prosvětlené záběry krajiny se střídají s temnými nočními scénami (odhánění dobytka přes hranice, noční přestřelky). Režisér Vávra se podle vlastních slov na natáčení pečlivě připravoval: „Pro pravdivé realistické zobrazení tohoto úseku naší historie z prvních porevolučních dnů osídlování našeho pohraničí s problémem odsunu Němců využil jsem cenné rady sovětského režiséra Rajzmanova o metodě realistického osvětlování barevného filmu a barevné perspektivě, spolu se zkušenostmi ze svého pracovního zájezdu do SSSR, kde jsem viděl různé technické detaily práce na barevném filmu.“ (Vávra 1953: 84).

Neméně propracovaná je hudební složka (jejímž autorem je známý skladatel Jiří Srnka): ve filmu se opakovaně objevuje hudební motiv sovětské hymny v různých variacích; scény s Němci i rudoarmějci mají své hudební motivy, čímž je podtržena odlišnost mezi oběma národy. Působivost masových scén, v nichž figurují vojáci Rudé armády je znásobena radostnou hudbou vítězů, oslavující sovětské „osvoboditele“.

Dominantní složkou celého filmu však zůstávají dialogy, ve kterých se odehrává hlavní děj a z nichž jasně zaznívá ideologické poselství díla. Jedná se zřejmě jednak o důsledek toho, že *Nástup* není původní filmový námět, ale adaptace románu, z něhož byly pro scénář některé promluvy přejaty v podstatě beze změny. Důraz na verbální složku lze však přičítat také neochotě spoléhat na efekt obrazu: obrazy bývají neurčité a mohou vyvolávat nejednoznačné interpretace, zatímco do slov lze vložit jasná sdělení, kterým i méně poučený divák snadno porozumí. Také podle vyjádření režiséra Vávry v rozhovoru s A. Liehmem tehdy převládal názor, „že se ideje socialismu musí lidu předkládat sugestivně, a sugestivně znamenalo v dialogu, protože rozumět je jen tomu, co se řeklo.“ (Liehm 2001: 69)

Zejména promluvy pronášené kladnými hrdiny často působí frázovitým dojmem, jako by je dotyční předčítali přímo z románu. Některé postavy se sice vyznačují více spontánními projevy (například automechanik Antoš), většinou však pronášejí precizní formulace, důsledně „očištěné“ od jakýchkoli vulgarismů, nespisovných či jinak „nevhodných“ slov.⁷⁸

⁷⁷ Srov. Havelka 1972: 87.

⁷⁸ Velký důraz byl kladen nejen na obsah promluv, ale také na kultivovaný způsob jejich podání. Například i představitel hlavního hrdiny, slovenský herec Ladislav Chudík, ve filmu hovoří bezchybnou češtinou. Režisér Vávra ve svých *Pamětech* vysvětluje: „Propracoval jsem s ním celý text foneticky do detailu a dokonce jsem

Při pohledu do archivních materiálů KSČ je zřejmé, že verbální složce byla věnována značná pozornost – na žádost cenzorů musely být ze scénáře vyškrtnuty i výrazy jako například „sovětčící.“⁷⁹

Z hlediska žánrového zařazení se stejně jako u *Vsi v pohraničí* jedná o drama, v tomto případě však již vystavěného plně podle schématu budovatelských agitek (v příběhu se uvědoměle buduje nové pohraničí, zakládají stranické buňky, kolektivizuje a bojuje se záškodníky různého druhu – ať už se jedná o fašisty či prospěchářské kapitalisty). Na rozdíl od předchozího filmu, v *Nástupu* pro odlehčený styl či prvky ironie nebyl prostor. Pokud dnes některé pasáže vyznívají komicky, pak je to pouze komika nechťená, vyplývající z topornosti jednání postav a jejich absolutní oddanosti bolševickým ideálům i rudoarmějcům. S určitou nadsázkou můžeme říci, že ve scénách znázorňujících přestřelky s Němci či přehánění dobytka přes hranice se ve filmu objevují také téměř westernové motivy a našli bychom zde i prvky romance, i když v poněkud zvláštním předvedení.

Zatímco *Ves v pohraničí* byla ve své době považována za dílo věnující se navýsost aktuálním tématům, u *Nástupu* již toto označení bylo sporné. Někde se o něm sice psalo jako o filmu znázorňujícím současnost (skutečný odsun se odehrál 6 -7 let před jeho vznikem), například Jan Kliment o něm však ve své recenzi v časopise *Film a doba* psal již jako o „historickém díle“. Tento pohled zřejmě odrážel tendenci KSČ přesvědčovat společnost, že doba se od konce války již velmi změnila (zásadním bodem zlomu dělicím současnost od minulosti byl přitom rok 1948, po němž došlo k zásadní proměně ideologického klimatu).

6.4.1.3 *Adelheid* (1969)

Zvolenou formou se film *Adelheid* od předchozích dvou filmů značně liší a opět v něm silně rezonuje doba a společenská atmosféra, ve které vznikl: natočen byl na konci 60. let, tedy v době, kdy v české kinematografii stále ještě probíhala tzv. „nová vlna“. Jedním z jejích rysů bylo experimentování s výrazovými prostředky a důraz právě na *formu* zpracování námětu. Jestliže tvůrci *Nástupu* se spoléhali především na mluvené slovo, u *Adelheid* je naopak nápadný důraz na působení obrazů, které výrazně dominují nad dialogy.⁸⁰

Přestože film byl natočen v barvě (jedná se o první Vlácilův celovečerní barevný film), obraz je po většinu času hodně tmavý a scény celkově vyznívají ponuře, barevnost záběrů rozhodně není dávana nijak na odiv. Vizuální stránka zde neslouží jen k navození žádané atmosféry, ale například i k charakteristice hlavních postav a postupnému rozvíjení jejich vzájemného vztahu, který se odehrává nikoli v dialozích, ale převážně ve vizuální rovině. K tomu zde slouží specifické filmové postupy: jak uvádí Stanislava Prádná (2002: 149), jedná se například o záběry, v nichž kamera postupně najíždí do detailu tváře, či o způsob střihové skladby, využívající spojení „záběrů tváří, mezi nimiž vzniká emotivní význam“.

sám namluvil jeho texty na magnetofonový pásek, ze kterého se pan Chudík naučil roli k nerozeznání od českého herce.“ (Vávra 1997: 182-3).

⁷⁹ Viz. NA, Fond KSČ-ÚV-19/7, Usnesení 33. schůze předsednictva filmové rady z 6. srpna 1951.

⁸⁰ Rozdíl mezi oběma filmy je patrný již při letmém pohledu do technického scénáře – u *Adelheid* je mnohem více textu vždy na levé polovině stránky, jež obsahuje popis scén, zatímco pravá strana s dialogy je výrazně méně zaplněná; u *Nástupu* je to naopak.

Tento styl natáčení se navíc odráží i ve způsobu, jakým scény vnímají diváci. Je známo, že pokud jsou jedinci například při rozhovoru zobrazeni nikoli z frontálního pohledu, který obsáhne obě hovořící postavy (jak to vidíme ve *Vsi* či *Nástupu*), ale objektem pohledu kamery se střídavě stávají oba mluvčí (střídání záběru a protizáběru), divák již není stavěn do role nezúčastněného pozorovatele, ale daný způsob snímání v něm podporuje pocit, že je sám součástí scény.⁸¹

Situace ve filmu divák vnímá prostřednictvím pohledu kamery, který je u *Adelheid* často ztotožněn s pohledem jedné z postav (obvykle hlavního hrdiny). Přes něj divák sleduje i vzájemný vztah obou hlavních protagonistů: důležité okamžiky v jeho vývoji, při kterých dochází k určitému sblížení, nejsou verbalizované, ale pouze pozorovatelné (jedná se například o scénu, kdy Viktor sleduje Adelheid s rozpuštěnými vlasy, jak v kuchyni krájí zeleninu, případně když zahlédne, jak si Adelheid při štípání dřeva otírá tvář do blůzy a odhalí přitom kousek nahé kůže).

Příběh je tak mnohem více než pomocí slov vyprávěn vizuálními prostředky: význam zprostředkovávají dlouhé záběry na postavy a výraz v jejich tvářích, stejně tak k objektům, které v příběhu hrají důležitou roli, není poutána pozornost tím, že by se o nich hovořilo, ale pomocí delších záběrů a promyšlenou kompozicí snímané scény. Práce kamery je přitom velmi úspěšná, nejsou zde využity žádné speciální efekty, pouze jsou „přirozeně“ zaznamenávány jednotlivé scény, jež postupně vytvářejí děj a atmosféru celého příběhu. Tehdejší filmový kritik Miloš Fiala o filmu *Adelheid* napsal, že „je v dobrém slova smyslu skromný: nechce omráčit, vyhýbá se siláctví i vnějším efektům.“ (Fiala 1969b: 645). Scény jsou navíc často nasnímány tak, aby vyvolávaly dojem subjektivního pohledu: příkladem je pohled z jedoucí lokomotivy hned v úvodní pasáži, průhledy z oken domů do vnějšího prostoru nebo záběr na Adelheid z nahledu, jako bychom ji sledovali pohledem Viktora stojícího na schodech.

Zatímco u *Nástupu* převládaly frontálně komponované záběry, prosvětlené scény zaplněné postavami, dlouhé pasáže odehrávající se v exteriérech a nechyběly zde ani dramaticky nasnímané dějové zvraty, způsob, jakým s výrazovými prostředky zacházejí tvůrci *Adelheid*, bychom naopak mohli označit jako minimalistický: vyznačuje se redukcí dialogů, vizuálních efektů, množství postav, výrazných dějových zvrátů (vyprávění plyne velmi pomalu), přímého zobrazení reálií i dobového kontextu. V dialozích nejsou historické okolnosti téměř vůbec komentovány, slouží výhradně k výměně nezbytných informací mezi aktéry a porozumění navíc znesnadňuje fakt, že postava Němky Adelheid mluví ve filmu výhradně Německy.

Nezvykle úzce vymezený je také filmový prostor: převážná část filmu se odehrává v interiéru, okolní krajina je zobrazena pouze v několika málo průhledech, zejména v samém začátku a na konci filmu. Celkovému minimalismu se poněkud vymyká výrazná hudební složka, která se rovněž podílí na konstituci významu jednotlivých scén i vyznění celého filmu. Jejím autorem byl Zdeněk Liška, významný český skladatel, který pro film použil mimo jiné skladby J. S. Bacha, J. Strausse ml. či zpěv Kühnova sboru. Vážná hudba výrazně zesiluje působivost obrazů a zdůrazňuje dramatickost událostí, na něž film odkazuje. Není zde přítomna pouze jako podkreslení obrazů, ale stává se významnou výrazovou složkou, která ovlivňuje vyznění jednotlivých scén i celého filmu.

⁸¹ Srov. například Denzin 1995: 31.

Zvolená forma (důraz na zajímavě pojatou vizuální stránku, výrazná hudba, málo vyřčených slov, atd.) poukazuje na to, že v tomto filmu nejde o přesné zaznamenání konkrétních historických faktů či snahu prezentovat argumenty pro určitý výklad minulosti, ale spíše o navození atmosféry doby, do níž je děj situován (tento přístup je ostatně typický pro řadu filmů z období „nové vlny“). Od *Vsi v pohraničí* a *Nástupu* jej odlišuje také žánrové zařazení: jedná se o *psychologické drama*, což odpovídá skutečnosti, že historické události zde nejsou pojednány jako velkolepé epické vyprávění (jako v případě *Nástupu*), ale přes komorní příběh několika postav, v němž je kladen důraz na subjektivitu pohledu. Příznačné je, že režisér Vlášil o *Adelheid* hovořil jako o dobovém filmu (neboť děj se odehrává v minulosti), ale nikoli historickém (jelikož nevypráví o skutečných historických postavách a lokalitách).

Je ovšem třeba říci, že ani v tomto případě se nejednalo o nějaký nízkorozpočtový, experimentální počín, vznikající na okraji kinematografického prostředí. Na vzniku filmu se vedle renomovaného režiséra Františka Vlášila podílel již zkušený scénárista František Körner, oceňovaný kameraman František Uldrich a do hlavní role byl obsazen tehdy velmi žádaný herec Petr Čepek. Film měl na svou dobu i poměrně velkorysý rozpočet 4,54 mil. Kč⁸² (vysoké náklady na výrobu byly ovšem částečně zapříčiněné i tím, že se natáčení z různých důvodů protahovalo) a v periodikách zaměřených na filmovou tvorbu mu již v době natáčení byla věnována značná pozornost.

6.4.1.4 Habermannův mlýn (2010)

Film *Habermannův mlýn* byl natočen 40 let po *Adelheid*, od *Vsi v pohraničí* jej dělí více než 70 let. Tento časový odstup se samozřejmě projevil na způsobu koncipování filmu a jeho formě, v níž se odráží vývoj filmové techniky i tvůrčích postupů, ke kterému mezitím došlo. Velký důraz je kladen na vizuální efekty a estetiku scén, obrazy a akce se střídají v rychlejším sledu, než jaký jsme viděli u předchozích filmů (zejména *Ves v pohraničí* a *Adelheid*), jejichž tempo bylo mnohem volnější.

Téma je zde pojednáno ve formě velkolepé, téměř hollywoodské výpravy, celkový rozpočet filmu byl 87 mil. Kč, na současné poměry české produkce se tedy jednalo o velmi nákladný projekt.⁸³ Jako koproducent se na *Habermannově mlýně* podílela komerční televize Nova, což se bezesporu odrazilo na způsobu zpracování a v důrazu, jež byl kladen na atraktivní diváckou formu a obecnou srozumitelnost příběhu, pro jehož ztvárnění byly využity nejnovější filmařské postupy a techniky.

Pokud *Adelheid* reprezentoval „vnitřní obraz oněch dnů“, zdůrazňující subjektivní vnímání událostí, o *Habermannově mlýně* bychom mohli říci, že pracuje především s obrazem vnějším. Záběry nejsou ztotožněny s pohledem některé z postav, scény většinou vnímáme jakoby z odstupů, z pohledu vnějšího pozorovatele. Tím, co vidíme, je do detailu propracovaný obraz „povrchu“ skutečnosti. Velký důraz je opět kladen na vizuální stránku, zde ji ovšem netvoří nejednoznačné obrazy, jež hovoří samy za sebe a je v nich zakódováno více významu než v textech (jako u *Adelheid*), ale obrazy jsou v tomto případě úzce propojeny s dialogy, které je vlastně vysvětlují.

⁸² Pro srovnání můžeme uvést film *Ecce homo homolka* ze stejného roku, který vznikl za pouhých 2,03 mil. Kč, nebo *Pan Tau*, jehož rozpočet byl 3,04 mil. Kč. (zdroj: Havelka 1976).

⁸³ Film vznikl v česko-německo-rakouské produkci, vklad české strany přitom tvořil asi 20 mil Kč.

Vzhledem k tomu, že u dnešního publika je třeba počítat i s diváky, kteří téma odsunu znají již jen rámcově (případně se s ním setkávají vůbec poprvé), zvolená forma odpovídá potřebě prezentovat tehdejší události v jasných konturách a s potřebným kontextem. Tvůrci v tomto případě nespolehnou na to, že divák si bude řadu informací domýšlet na základě určitých náznaků, ale filmové obrazy konstruují tak, aby vybízely k přímému „čtení“. Na plátně jsou prezentovány veškeré informace a fakta, které divák potřebuje k pochopení zobrazených dějů, množství detailů a kvalita zpracování obrazů i zvuků navíc filmové skutečnosti propůjčují značnou věrohodnost. Díky použitým technologiím jsou obrazy dokonalejší, barvitější a jaksí skutečnější, filmu se tak paradoxně daří dosahovat většího „efektu reálného“ než jak tomu bylo u starších, z technického hlediska méně dokonalých filmů.

Snaha o dosažení věrohodnosti a zároveň srozumitelnosti se projevuje i v práci s jazykem. Německé postavy ve filmu hovoří buď česky s německým přízvukem anebo německy, v takovém případě jsou však jejich promluvy vždy opatřeny českými titulky, aby divákům neznalým němčiny neunikal jejich význam. Zobrazení událostí je celkově mnohem přímočařejší než u předchozích filmů, tvůrci například neváhají ukázat intimní scény ze soukromí (milostné scény hajného Březiny a jeho ženy) či explicitního násilí (efektní masové scény znázorňující lynčující dav), méně uhlazené je i vyjadřování postav: mluví se zde hovorovým jazykem, výjimkou nejsou ani vulgarismy (*ty fašounská kurvo*).

Liší se také prostředí, do něhož je příběh zasazen: městečko neobklopuje otevřená krajina a lány s obilím, jako v předchozích filmech, ale je jakoby sevřené okolními hlubokými lesy. Namísto romantizujících rustikálních motivů (*Ves v pohraničí*) a rozlehlých lánů (*Nástup*) jsou zde záběry prostředí, které evokuje zcela odlišnou, v určitém smyslu téměř hororovou atmosféru.

Pokud jde o žánrové zařazení, *Habermannův mlýn* je uváděn pod kategorií historické drama, vedle toho se v něm však objevují také prvky dalších žánrů: silný milostný motiv odkazuje k žánru romance, množství scén zobrazujících psychický teror a brutální násilí, generování silného napětí, stejně jako blízkost lesa, v němž se odehraje řada dramatických situací (odbojáři zde skrývají zbraně a kradené dřevo, dojde zde k vraždě, v lesní chatě se skrývá raněný voják wehrmachtu) jej zase přibližují hororu. K tomuto žánru má ostatně režisér filmu Juraj Herz blízko (připomeňme jeho filmy *Spalovač mrtvol*, *Upír z Feratu* či *T.M.A.*) a jak sám zhodnotil, přechod od hororového žánru k historickému dramatu mu nedělal problémy, „protože to historické drama je podstatně větší horor než jakýkoli fiktivní horor“ (Herz 2010).

6.4.2 Témata a příběhy: ohniska zájmu

Aneb kde vlastně začít

Tato kategorie je zaměřena na narativní strukturu filmu a identifikaci klíčových motivů, okolo kterých je děj vystavěn. Cílem bude určit, zda tvůrci pracují se souvislou či spíše diferencovanou linií děje, jakou strukturu mají vyprávěné příběhy a jakým způsobem je konstruována jejich hlavní zápletky. V této sekci se také pokusíme v jednotlivých filmech identifikovat základní mytémata či archetypální motivy, jež se v konkrétním zpracování objevují.

6.4.2.1 *Ves v pohraničí (1947)*

Již jsme zmínili, že v době uvedení se o tomto filmu psalo jako o realistickém díle, které má téměř dokumentární charakter. Vznik filmového námětu i samotné natáčení přitom

mělo k dokumentaristické práci daleko. Celý film byl vytvořen v podstatě na zakázku, na scénáři se podíleli dokonce tři autoři: barrandovský dramaturg František A. Dvořák, spisovatelka Zdeňka Infeldová a scénárista Vladimír Tůma. Režisér Krejčík měl na obsahové stránce pouze minimální podíl, jeho úkolem bylo realizovat film na základě již hotového scénáře.

Děj filmu se odehrává v pohraniční vesnici Severov v létě 1945, tedy těsně po vystěhování původních obyvatel vesnice. Přestože téma odsunu sudetských Němců rezonuje na pozadí celého příběhu, tvůrci se jeho přímému zobrazení elegantně vyhnuli tím, že začátek děje umístili do okamžiku, kdy jsou Němci již pryč a prázdná stavení čekají na své nové majitele. Určitou představu o tom, co přesně se zde odehrálo před jejich příchodem a za jakých podmínek Němci svá obydlí opouštěli, si můžeme utvořit jen z toho, v jakém stavu se vesnice nachází a dále z několika poznámek postavy, která v ději sehraje pouze epizodní roli.

Hlavní dějová linie je spojena s pražskou rodinou Pavlasových, která přichází do pohraničí, aby zde našla nový domov, musí se však potýkat s nejrůznějšími problémy (neexistence správních institucí ve vsi, problémy se sklizní). Hlavní linii doplňuje i několik dílčích příběhů, v nichž ne vždy figurují příslušníci této rodiny, vždy je však některý z jejích členů i do těchto vedlejších příběhů nějak zapojen. Jednou z vedlejších dějových linií procházejících celým filmem je vyšetřování vraždy, která se odehraje hned na začátku filmu. Autoři námětu zvolili variantu, kdy divák od začátku ví, kdo je vrahem, čeká se tedy pouze na to, kdy a za jakých okolností bude dopaden. Vedle toho se v průběhu filmu objevuje i zápleтка s pašeráky, která se s tématem vraždy propojuje přes postavu pachatele obou kriminálních činů.

Ve vyprávění je využito několik emblematických motivů, které prolínají celým příběhem. Zřejmě nejvýraznější je téma *žní*: nově přichozí obyvatelé vesnice jsou postaveni před úkol sklídit obilí nejen na svých pozemcích, ale i na polích, která zatím nikomu nepatří. Radě z nich se však nechce „pracovat na cizím“, úkol navíc komplikuje přístup úřadů, které ani přes opakované žádosti Severováků nechtějí poskytnout motor do mlátičky. Právě v souvislosti se žněmi v příběhu vyvstane řada dramatických momentů, do nichž jsou koncentrovány problémy, s nimiž se novoosídlenci v pohraničí museli potýkat: kdo má rozhodovat o půdě, která zatím nikomu nepatří? Jak prolomit lhostejnost a nepropustnost byrokratické správy? Jak z nově přichozích jedinců a rodin vybudovat funkční komunitu, v níž lidé nejednají pouze ve vlastním zájmu a na úkor ostatních?

Hlavní příběh se odvíjí spolu s tím, jak rodina Pavlasových řeší různé situace spjaté s „provozními záležitostmi“ (zabydlení a opravy poničené chalupy, založení samosprávy ve vsi, zajištění sklizně, atd.). Pozvolné plynutí děje nekomplikují žádné milostné zápletky, jediné „vztahové peripetie“ se odehrávají v převážně mužském kolektivu, a to opět při řešení různých organizačních problémů. Vztahy v rámci rodiny a partnerství jsou zobrazeny jako funkční, tvoří zázemí pro činnosti spojené s nesnadným úkolem zajistit obživu a vytvořit ve vsi fungující společenství. Děj, jež se odehrává v interiéru chalupy, je vyhrazen rodinným záležitostem, veřejné věci se řeší v místní hospodě nebo přímo na poli.

K vyjádření základní ideje tvůrci do příběhu zakomponovali motiv, který se zdá marginální, ve skutečnosti však funguje jako důležitý symbol hledání nového domova. Jsou jím holubi, které chová děda Pavlas: zatímco ostatní členové rodiny se věnují práci v domě či na poli, dědeček se nejvíce stará o svých několik holubů. První věc, kterou udělá, když přijedou do nového působiště je, že holuby vpustí do holubníku a dá jim napít vody. Ke konci filmu, v momentě kdy se ve vsi odehrává jeden z dramatictějších okamžiků a mladý Pavlas je neprávem obviněn ze spáchání vraždy, dědeček zapomene holuby zavřít a ti mu

ulétnou. Nakonec se však vrátí a děda spokojeně konstatuje: *Holubi se mi vrátili, tak oni si tu přece zvykli!* (scéna je přitom podkreslena výraznou hudbou).

Návrat holubů, kteří se zde už cítí doma, klíčové události okolo žní, narození dítěte v jedné z rodin (*vždyť je to první Severovák!*) představují motivy, jež utvářejí základní, mohli bychom říci až mytické téma: hrdinové musí překonat řadu problémů a překážek, aby pro sebe a své rodiny vytvořili funkční zázemí, díky kterému se pro ně nové působiště stane nejen přechodným bydliskem, ale skutečným domovem, kde mohou zapustit kořeny. Jak ve svém příspěvku o osídlování pohraničí ke *Vsi v pohraničí* poznamenává Tomáš Grulich (1991: 72) „nejnosnější myšlenkou celého filmu, se kterou autoři předběhli i úvahy centrálních osídlovacích orgánů, byl symbol hledání nového domova.“

Za povšimnutí stojí i úvodní scéna filmu, v níž je zobrazen vlak jedoucí po kolejích. Divák jej vidí nejprve zepředu, záběr se však po chvíli mění, kamera klouže po kolejích a vytváří dojem subjektivního pohledu osoby jedoucí ve vlaku. V tomto případě se nejedná o pohled ztotožněný s konkrétním hrdinou figurujícím v příběhu (Pavlasovi do Severova přijíždějí na voze taženém koňmi), ale spíše o obecný symbol důležité životní cesty, který se objeví také v pozdějším filmu *Adelheid* a jako úvodní téma bude využit v řadě dalších snímků znázorňujících události z konce války.

6.4.2.2 *Nástup (1953)*

Předlohou filmu byl ve své době úspěšný a státní cenou vyznamenaný román levicově orientovaného spisovatele Václava Řezáče, jedná se tedy o převedení původně literárního námětu do filmové podoby. Hlavní dějová linka je opět spojena s osídlováním pohraniční vesnice, tentokrát se však tvůrci filmu nevyhýbají ani zobrazení odsunu. Vystěhování německých starousedlíků dokonce představuje jeden z důležitých dějových motivů (jedna z postav hned v začátku filmu poznamená, že *hlavní problém bude odsun Němců*).

Nástup je tak prvním filmem, v němž je nucený odchod sudetských Němců po konci války přímo zobrazen. Děj začíná na jaře 1945 (tedy o pár měsíců dříve než u *Vsi v pohraničí*), kdy trojice přátel přijíždí převzít správu nad pohraničním městečkem Grünbach, stále ještě obývaném starousedlíky, převážně Němci. Hlavní příběh je spojen s postavou přesvědčeného komunisty Jiřího Bagára, který je do Grünbachu vyslán, aby se ujal jeho správy a vyřešil stávající problémy. Tím hlavním je vypořádat se s místními Němci, kteří se hlásí k nacismu: Bagár se nejprve postará o jejich odzbrojení, a když se ukáže, že ani to je nezastaví od záškodnických akcí, za podpory Rudé armády zorganizuje jejich vystěhování.

Tvůrci *Nástupu* využili velmi jednoduché narativní konstrukce, která se osvědčila u mnoha (literárních i filmových) děl socialistického realismu: příběh je vystaven striktně chronologicky, bez zbytečných formálních „ornamentů“ a vychází ze zavedeného schématu: hlavní hrdina (Bagár) přichází do nového prostředí, v němž je třeba vykonat důležitý úkol (odsun Němců). Při jeho realizaci musí čelit řadě nástrah a překonat problémy, jež mu do cesty staví „vnitřní nepřátelé“ (nacisté, továrník). Hrdina se nicméně s nepřáteli vypořádá a svůj úkol šťastně dokončí – i díky tomu, že má k dispozici výkonné pomocníky (ostatní komunisty a Rudou armádu).

Vedle odsunu je dalším důležitým motivem nutnost zajistit chod místní textilky: té se ujme další z trojice nově příchozích, Antonín Trnec, brzy se však ukáže, že mu jde především o vlastní zájmy a není mu proti mysli nadále zaměstnávat německé dělníky, i když ti se netají svou náklonností k nacismu. Bagár proto situaci převezme do vlastních rukou a do obce přizve české rodiny z vnitrozemí, z nichž se rekrutují noví zaměstnanci textilky. Ve městečku

nakonec zůstanou jen Češi, vesměs přesvědčení komunisté; Němci jsou vystěhováni, prospěchář Trnec je zbaven své funkce a továrna je znárodněna.

Děj se tak rozbíhá do několika dílčích příběhů a odehraje se v něm i několik dramatických zvratů, jež mají podobu střetů s nacisty. Hned první noc na nově přichozí trojici zaútočí wehrwolfové a odehraje se mezi nimi přestřelka, do které – stejně jako pak ještě v mnoha scénách – zasáhne jako *deus ex machina* Rudá armáda, jež Čechům ochotně přispěchá na pomoc vždy, když se musí potýkat s německým živlem. Závěrečné scény jsou pojaty jako velkolepá oslava „osvoboditelů“ a vyjádření překypující vděčnosti: davy se dojatě loučí s Rudou armádou opouštějící městečko. Krize je zažehnána, Češi mají situaci pod kontrolou a nyní již bude jen na nich, aby zde pouze vlastní pílí budovali nové pohraničí.

Ve filmu nechybí ani milostné zápletky (Bagár a Mareš si mezi novými osadníky vyhlédnou manželky), ty ovšem představují jen vedlejší dějové linky, rozhodně v příběhu nezakládají žádné dramatické okamžiky. Za povšimnutí na nich stojí především to, jaké obrazy je reprezentují: je příznačné, že v obou případech se vzájemné sblížování protagonistů i následné vyznání lásky odehrávají venku, nikoli v soukromém prostoru domácnosti (v případě Bagára a Zdeny se začátek vztahu zrodí v kanceláři, při společné práci).

Odpovídá to celkovému důrazu *Nástupu*, v němž základní strukturu příběhu utvářejí „věci veřejné“: osobní záležitosti jsou potlačeny na minimum, a když už se nějaké řeší, děje se tak ve veřejném prostoru, nikoli ve skrytu domácností. Vidíme zde zásadní proměnu funkce soukromé a veřejné sféry: interiéry domů již nejsou chápány jako soukromý prostor sloužící výlučně rodinnému životu, ale odehrávají se v nich schůze českých komunistů, i společná setkání německých nacistů, při nichž plánují své záškodnické akce.

6.4.2.3 *Adelheid* (1969)

V případě *Adelheid* cesta od původního námětu k filmové realizaci příběhu nebyla tak přímá jako u předchozích dvou filmů. Na jejím začátku stojí zamítnutý filmový scénář Vladimíra Körnera (z r. 1966), později vydaný jako novela (v r. 1967), jež byla následně zpracována do nového scénáře a převedena do filmové podoby režisérem Františkem Vlácilem (v r. 1969). Jak uvedl Vlácil v jednom z rozhovorů, v původní verzi příběhu figurovaly dvě základní linie: „příběh Viktora, bývalého západního vojáka, který se úpěnlivě snaží vyjít ze svého osamění láskou k druhé bytosti, k Němce Adelheid, a problém politického charakteru, odsun Němců.“ (Pudilová 1968: 3). Režisér se přitom záměrně rozhodl sledovat spíše první, více komorní linii příběhu. Svou roli v tom vedle jeho osobních preferencí evidentně sehrála i skutečnost, že proti původnímu scénáři „bylo mnoho námitek a jedna z nich byla ryze politická.“ (ibid.).

Volbu filmového námětu a peripetie vedoucí k jeho realizaci režisér v jiném rozhovoru popisoval takto: „Ptají se mne, proč točím film z poválečné doby, z doby rozjitřené a bolavé. Protože jsem si přečetl knihu Vladimíra Körnera, která se mi zalíbila jako filmová látka a protože jsem věděl, že dřív než kniha existoval filmový scénář, který byl už schválen, ale kdysi nepovolen... Tenkrát říkali, že doba není zralá pro účtování, pro přehodnocování odsunu Němců z českého a moravského pohraničí. V původním scénáři také víc hrála celá pohraniční vesnice, příběh Viktora a Adelheid byl jenom její součástí. V našem scénáři je to trochu jinak – hlavním dramatickým činitelem je vztah těch dvou.“ (*Režisér František Vlácil... 1969: 1*)

Z logiky zvoleného žánru i akcentované dějové linie vyplývá, že namísto přímého zobrazení historických událostí zde vidíme spíše důsledky reality odsunu, představené prostřednictvím příběhu dvou postav, který je vlastně i hlavním dějovým motivem. Vyjádření

emocí zde převládá nad prezentací informací: doba není určena přesnými reáliemi, děj ani nemá přesné časové zařazení (jako u předchozích dvou filmů), historický kontext však neustále určuje situace, na nichž je příběh vystavěn. Děj se odehrává v severomoravském pohraničním městečku Schwarzbach během podzimu a zimy, v době, kdy Němci již byli vystěhováni ze svých obydlí, řada z nich však na odsun ještě čekala v internačních táborech, někteří byli nasazeni na práce.

Odsun zde nemá podobu hromadného vystěhování, sledujeme jej pouze přes příběh jednotlivce. Mladá Němka Adelheid Heidenmannová byla internována do místního „lágru“, následně je však přinucena vrátit se do domu svého otce jako hospodyně pro nově příchozího správce, bývalého vojáka Viktora. Převážná část děje se odehrává v interiéru usedlosti, což odpovídá celkovému zaměření filmu *Adelheid* na *privátní* život. Hlavní protagonisté se pohybují v jakési izolaci a vyznačují se naprostým nezájmem o veřejné záležitosti – na jejich utváření se nijak nepodílejí, pouze se snaží vyrovnávat s jejich důsledky.

O *Adelheid* se někdy hovoří jako o „psychologickém dramatu“, to je ovšem poněkud zavádějící. Důraz v příběhu není kladen na introspekce do psychiky postav (o jejich vnitřním světě, motivacích jednání či minulosti se naopak divák nedozví prakticky nic), spíše je zde patrná snaha o reprezentaci filosofické a sociální roviny tématu. Tvůrcům šlo patrně o vytvoření příběhu, který by měl nadčasový charakter a umožňoval by znázornit univerzální téma mezilidských vztahů, do nichž fatálně zasahují historické (politické) okolnosti – což bylo v době vzniku filmu (1968-69) téma navýsost aktuální.

Režisér Vlášil ostatně tento záměr popsal v jednom z rozhovorů: „Velké problémy ze současnosti lze lépe obnažit na látkách z minulosti. Zajímaly mne postavy, které jsou nositeli takových myšlenek a děje, jehož prostřednictvím jsem mohl vést dialog s dobou, ve které žijí.“ (Strusková 1997: 172). V *Adelheid* je hlavním nositelem děje Viktor Chotovický, demobilizovaný český důstojník, který během války sloužil v zahraniční armádě. Přijíždí do Schwarzbachu s pověřením převzít správu nad majetkem německého továrníka Heidenmanna, jehož rodina již byla vystěhována. Viktorova motivace příchodu do pohraničí je zcela jiná než u hrdinů z dřívějších filmů: namísto opojení z konce války a snahy materiálně si polepšit (*Ves v pohraničí*) či budovatelských záměrů (*Nástup*), Viktor přichází *pořádně se zahrabat před světem* (jak říká v dialogu se strážmistrem Hejnou).

V domě se setká s německou zajatkyní Adelheid, o níž se teprve později dozvídá, že je dcerou původního majitele usedlosti. Okolnosti týkající se osudu její rodiny Viktor (a s ním i divák) zjišťuje postupně, v průběhu děje: matka je již mrtvá (o příčině smrti se ve filmu nehovoří), otec jako bývalý nacistička čeká v Olomouci na soud (později je popraven), bratr je kdesi na frontě. Příběh se odvíjí pomalým tempem, jeho určujícími okamžiky jsou spíše nenápadné změny ve vztahu Adelheid a Viktora. Dramatické dějové zvraty se odehrají až v samém závěru, kdy se na scéně objevuje Adelheidin bratr Hans a rozpoutá sérii tragických událostí. Zastřelí strážmistra Hejnu, pak napadne i Viktora, tomu však přijdou na pomoc čeští vojáci a Hanse zabijí. Viktor střet přežije, Adelheid, která se během rvačky snažila zasáhnout ve prospěch svého bratra je jako spolupachatelka zatčena. Viktor se jí snaží pomoci, Adelheid se však rozhodne pro dobrovolnou smrt – dříve než je odvezena k soudu, na záchodě se oběsí.

Na začátku filmu se objevuje stejný motiv jako ve *Vsi v pohraničí*: vlak jedoucí po kolejích, což lze v tomto případě chápat jako symbol „cesty do neznáma“⁸⁴. V *Adelheid* vlak

⁸⁴ Srov. také Sedmidubský 2006.

projíždí prosluněnou krajinou, každou chvíli však zajede do temného tunelu. Celá scéna je nasnímaná jakoby ze subjektivního pohledu postavy jedoucí ve vlaku, samotný vlak v záběru nikdy nevidíme. Začátek příběhu je u *Vsi*, *Nástupu* i *Adelheid* vlastně stejný: vždy začíná cestou (příjezd Čechů do pohraničí – ať již koňmo, autem či vlakem), která je v případě *Vsi* a *Nástupu* završena zdárným koncem: nalezením nového domova a vybudováním funkční pospolitosti českých dosídlenců.

U *Adelheid* tento progresivní vývoj chybí, čas je zde spíše cyklický: hrdina se na konci vrací tam, kde jeho příběh začal. Daný okamžik je v obou místech děje vymezen symbolem kamenného kříže s nápisem „Dokonáno jest“, který Viktor mívá na začátku příběhu, cestou k Heidenmannovu domu, i na jeho konci, když po smrti *Adelheid* ves opouští. Tvůrci filmu přitom interpretaci tohoto symbolu nechávají otevřenou: jeho význam lze chápat jak s odkazem na právě skončenou válku (jako je tomu v Körnerově novele), tak jako biblický výrok s obecným významem smrti, vykoupení. Roli určitého „průvodce“ zde reprezentuje postava mladé dívky, s níž se na tomto místě Viktor v obou etapách své cesty náhodně setkává: nejprve mu zachrání život, když jej varuje před nášlapnými minami v poli, přes které se vydal, na konci filmu na něj volá, že miny už v poli nejsou a cesta je tedy bezpečná. Viktorův osud nicméně zůstává nejasný: nalezení klidu a nového domova se nezdařilo, vydává se tedy opět na cestu, neznámo kam.

6.4.2.4 *Habermannův mlýn (2010)*

Také v případě *Habermannova mlýna* nebyla cesta k filmové realizaci příběhu úplně snadná. Předlohou filmu je stejnojmenný román Josefa Urbana, vydaný v roce 2001 (podruhé pak v r. 2010), který u části české veřejnosti vyvolal nesouhlasné reakce, a to především ze dvou důvodů. Jednak je zde v souvislosti s poválečnými událostmi česká povaha vyličena v nepříliš příznivém světle, naopak postava německého mlynáře reprezentuje kladného hrdinu, jenž se stane obětí brutální pomsty českých spoluobčanů. Kontroverze vyvolala také skutečnost, že autor se v úvodu knihy hlásí k volné inspiraci skutečnými událostmi, historická fakta ovšem záměrně zkresluje a pozměňuje.⁸⁵ Reakce veřejnosti na román daly tušit, že téma odsunu v současné společnosti vyvolává silné emoce, zejména pokud jsou poválečné události nahlíženy z jiné perspektivy, než jaká se běžně uplatňovala v předchozích desetiletích.

Jak přiznává sám autor námětu, *Habermannův mlýn* nepředstavoval téma, kvůli jehož zpracování by mu čeští filmaři „trhali ruce“. Ačkoli scénář vznikl již v roce 2001, k natáčení bylo možné přistoupit až po téměř deseti letech, kdy se projektu ujal zahraniční producent (pouze v českém prostředí se nepodařilo sehnat dostatek financí), německý scénárista Wolfgang Limmer vytvořil finální verzi mnohokrát přepisovaného scénáře a jako režisér byl vybrán Juraj Herz. Ten nabídku uvítal jako možnost vyrovnat se s vlastní minulostí: „*Po návratu z koncentračního tábora jsem šel s rodiči poděkovat občanům německé vesnice, kde jsme se před deportací skrývali, ale ti už tam nebyli. A já jsem cítil povinnost něco pro ně udělat.*“ (Herz, Benediktová 2010).

Struktura příběhu *Habermannova mlýna* se od předchozích tří filmů v několika ohledech liší. Zatímco ve starších dílech byl děj vždy umístěn do doby po konci války, zde je jeho začátek zasazen již do roku 1937, zobrazuje tedy i období, kdy byly Sudety obsazeny nacisty. Odsun je díky tomu předveden v jiném kontextu: nikoli jako *začátek* umožňující

⁸⁵ Při druhém vydání románu v r. 2010 se Urban těmto námitkám pokusil předejít upozorněním v předmluvě, že jeho kniha není zamýšlena jako dokumentární pojednání a „jakákoliv podobnost s konkrétními historickými postavami či žijícími lidmi je čistě náhodná“.

nástup nové éry (zejm. ve *Vsi* a *Nástupu*), ale jako *vyústění* válečných událostí, pokračování tragédie, která byla rozpoutána v předchozích letech. Příběh navíc není vyprávěn chronologicky: na začátek, ještě před úvodní titulky, jsou zařazeny scény znázorňující sadistické zacházení, jehož se Češi po právě skončené válce dopouštějí na vyháněných Němcích. Poté se děj vrací do roku 1937, kdy se začíná odvíjet příběh mlynáře Habermanna a jeho ženy, jež postupně dospěje k tragickému vyústění, zobrazeném na začátku filmu.

Narušení linearitu vyprávění zde patrně slouží ke zdůraznění motivu, který tvůrci filmu považovali za klíčový. Ukazují, že historické role se velmi snadnou mohou obrátit, z utlačovaných se stanou utlačovatelé, kteří neváhají použít stejně nelidské metody jako ti, kdo konflikt rozpoutali. Hlavní příběh je spojen s postavou mladého německého mlynáře Augusta Habermanna, úspěšného a spravedlivého člověka, který na svém mlýně zaměstnává převážně Čechy. Habermannův život je vykreslen jako idylický - vlastní prosperující mlýn a pilu, právě se oženil s krásnou ženou (Češkou) a narodilo se jim první dítě, navíc dobře vychází se všemi obyvateli vesnice, jak Čechy, tak Němci. Situace se pro něj - a celou vesnici Eglau, nacházející se kdesi v Moravském pohraničí - ovšem dramaticky změní s příchodem SS, v čele s velitelem Kurtem Koslowskim.

Habermann je během okupace postaven do nesnadné role: nacisté od něj jako od Němce očekávají spolupráci, Habermann se však snaží zůstat apolitický a odmítá podvolit se ideologii „svého“ národa. Nadále zaměstnává Čechy, a to i poté, co se ukáže, že jej někteří z nich okrádají (v rámci odbojové činnosti). Také ostatním obyvatelům vesnice se snaží pomáhat (na černo jim mele mouku) a odhodlaně je brání před zlovůli nacistů. Mezi jednu z nejvýraznějších dějových zápletek patří scéna, během níž za Habermannem přichází Koslowski a požaduje od něj seznam dvaceti Čechů, kteří mají být exemplárně popraveni, jako trest za vraždu dvou německých vojáků (*20 životů za 2 mrtvé vojáky*). V ní se projeví Habermannův charakter a odvaha: životy svých spoluobčanů nejprve „vykupuje“ rodinnými šperky, a když ani to veliteli SS nestačí, za zbývajících deset Čechů navrhne obětovat vlastní život (*Vždyť jste to řekl. Jeden Němec za 10 Čechů*). Koslowski jeho nabídku odmítne, tragické události na sebe však nenechají dlouho čekat: Habermannova žena a dcera jsou nacisty odvečeny do koncentračního tábora, proti samotnému Habermannovi se v závěru války obrátí nespravedlivý hněv českých obyvatel (v čele s jeho bývalými zaměstnanci) a stane se obětí brutálního lynče.

I v tomto ohledu se *Habermannův mlýn* od starších filmů odlišuje: hrdinové *Vsi* v *pohraničí* a *Nástupu* se v závěru vydávali vstříc světlým zítřkům, osud Habermanna a jeho rodiny má naopak tragické vyústění. Nejedná se přitom o důsledek vědomé volby jako u Adelheid, která se dobrovolně rozhodne ukončit svůj život, ale o iracionální pomstu, fatální důsledek nekontrolovatelných sociálních sil, které se po skončení války daly do pohybu a semlely i ty, kteří se ničím neprovinili. Klasické schéma vyprávění, založené na konečném vítězství dobra nad zlem se u tohoto příběhu neuplatňuje: naopak odhodlané zlo vítězí nad dobrem, které ve své naivitě krutou pomstu vůbec neočekává.

Téma odsunu a česko-německého konfliktu je zde pojednáno mnohem otevřeněji a přímočařeji než v předchozích filmech, děj má rychlý spád a rozbíhá se do mnoha dílčích příběhů, spojených převážně s Habermannovými blízkými: manželkou, bratrem či jeho nejlepším přítelem, hajným Březinou. Zatímco některé z předchozích filmů se k historickým reáliím vztahovaly spíše v náznacích (*Ves*, *Adelheid*), tvůrci *Habermannova mlýna* se jich evidentně snažili do svého díla vměstnat co nejvíce. Příběh sleduje delší časové období, historické události jsou zde tedy prezentovány v jakési zhuštěné formě, což se nejvíce projeví právě ve scénách zobrazujících vyhánění Němců. Tvůrci jim dali podobu, do níž byly zahrnuty dvě různé fáze odsunu: „divoký odsun“, který se na mnoha místech odehrál

bezprostředně po skončení války a zahrnoval často svévolné lynčování Německých obyvatel, a zároveň organizovaný odsun, jež byl ve skutečnosti zahájen o několik měsíců později a během něhož byly za hranice odbavovány hromadné transporty Němců, odvázející je za hranice Československa.⁸⁶

Filmaři do těchto scén zakomponovali určité významové zkratky: Němci jsou shromažďováni na nádraží a hromadně naháněni do „dobyččáků“, dnes již zavedených a snadno identifikovatelných znaků genocidy. Způsobem zobrazení situace vytvářejí zřejmou paralelu k nacistickému vyhlazování Židů, což evokuje i záběr, v němž se Janě, stojící na kraji přeplněného vagonu rozevře kabát a mimoděk odhalí židovskou hvězdu, kterou má stále ještě připnutou na prsou. Motiv cesty, jíž filmy znázorňující poválečné události často začínají, se tentokrát objevuje až na konci příběhu a v poněkud jiném kontextu – lidé neodjíždějí dobrovolně za lepší budoucností, ale jsou vyháněni ze svých domovů, odjíždějí do neznáma a jejich budoucnost je značně nejistá.

Diskuse, jež se rozpoutala okolo *Habermannova mlýna*, nastolila řadu zajímavých otázek, týkajících se vztahu filmové (potažmo románové) reprezentace ke skutečnosti. Práce s historickými reáliemi je u tohoto filmu problematická z toho důvodu, že autoři příběhu se odvolávají na skutečně existující postavu mlynáře Habermanna a události, které se odehrály v konkrétním místě (ves Bludov), jeho příběh i osudy ostatních postav jsou však vyfabulované. Vyjádření tvůrců filmu na toto téma jsou poněkud rozporuplná: opakovaně prohlašují, že příběh se zakládá na skutečných událostech a historických výzkumech, ale zároveň dodávají, že velká část děje i většina postav jsou smyšlené: „Víme, že Habermann existoval, existoval i mlýn. Bylo to na Moravě. A to je taky všechno. Skoro vše ostatní je fabulace. Není to ale úplně vymyšleno, protože ty skutky se staly, třeba ne tak zhuštěně, jak je ve filmu pojednáváme, ale velmi podobně. Ale je to nový příběh, kde se většinou hrdinové kromě Habermanna jmenují jinak. Za druhé je to hraný film a nikoli dokument. A za třetí - my máme také své výzkumy a víme, kteří lidé se jak se chovali. Takže když po tolika letech třeba i příbuzní a potomci tvrdí, že to bylo jinak, taky to neberu úplně vážně.“ (Herz 2010).

Tento přístup k historické skutečnosti přirozeně kritizují především lidé, kteří jsou nějak spjati s místem či událostmi, jichž se filmový příběh dotýká. Problém spočívá ve skutečnosti, že film funguje jako vlivné paměťové médium a jakmile jsou určité prvky reality předvedeny ve filmových obrazech, stávají se z nich znaky, jež budou dané události a postavy v povědomí veřejnosti nadále reprezentovat. Moc obrazů je značná, proto lze obavy současného bludovského zastupitele a místního rodáka Stanislava Balíka chápat jako oprávněné: „Za chvíli nikdo nikomu nevymluví, že se v Habermannově mlýně nestalo přesně to, co je ve filmu. Ale ono se to nestalo, skoro vše bylo jinak.“ (Balík 2010: 12).⁸⁷

⁸⁶ Divoký, nebo také „živelný“ odsun se odehrával v prvních dnech a týdnech po skončení války a byl bezprostřední reakcí některých českých obyvatel na frustraci z válečných traumat. O organizovaném odsunu se začalo jednat teprve v červnu, formálně pak byla „německá otázka“ vyřešena až během postupimské konference na přelomu července a srpna, na níž byl velmocemi odsouhlasen organizovaný odsun Němců. Například Staněk (1991: 173) uvádí, že první hromadný transport byl vypraven až na konci ledna 1946.

⁸⁷ Jak ve svém příspěvku uvádí Balík, značně zkreslený zůstane například obraz bludovského faráře: ve filmu je představen jako antisemita a kolaborant, který po skončení války pomáhá nacistickému funkcionáři uprchnout do bezpečí. Občané Bludova však vzpomínají, že ve skutečnosti byl bludovský farář za svou odbojovou činnost poslán do koncentračního tábora, kde krátce před koncem války zemřel. Právě tento aspekt se jeví jako problematický: tvůrci sice svůj film nevydávají za dokument a deklarují, že postavy jsou smyšlené, v médiích je

Tvůrci Habermannova mlýna zvolili efektní strategii, jak kontroverzní téma z české minulosti prezentovat: ačkoli historické skutečnosti je filmový příběh evidentně hodně vzdálený, poukazem na reálný předobraz některých postav a událostí („ty skutky se staly“, „máme své výzkumy“) filmaři svému dílu dodávají diváckou atraktivitu a především věrohodnost, kterou poněkud vyvažují dojem, že se jedná o modelový, silně inscenovaný obraz tehdejších událostí (k němuž přispívá například způsob rozvržení rolí jednotlivých postav). Nutno říci, že k šíření představy, že film je pouze částečně upravenou reprezentací skutečných událostí významně přispěla i česká média, která o něm opakovaně referovala jako o příběhu založeném na skutečných událostech (tuto formulaci najdeme i v tiskových materiálech, jež měli novináři k dispozici, a které tak dobře splnily svůj marketingový účel).

6.4.3 Sociální svět filmu: postavy a jejich vzájemné vztahy

Aneb není Němců dobrých...

Každý film zahrnuje sociální mikrosvět, který je určitým způsobem strukturován. V tomto ohledu nás bude zajímat množství jedinců, kterými je příběh zaplněn, jejich charakter a relace mezi postavami, které bychom s odkazem na George H. Meada mohli označit jako *významné* („hrdinové“) a *zobecněné*. Popis charakteru *významných postav* bude založen na sledování několika rysů, jež jsou inspirovány Parsonsovým schématem AGIL:

- *nakolik je postava (divácky) atraktivní?*
- *jaká je její psychika a temperament; jedná se o příkladného hrdinu či nejednoznačně vymezenou postavu?*
- *vazby hrdiny na okolí (sociální systém); jakou sociální skupinu reprezentuje?*
- *jaké kulturní hodnoty a normy hrdina reprezentuje? (kulturní dimenze)*

Postavy zde budeme nahlížet především jako nositele hodnot a reprezentanty určitých stanovisek. Důležitým bodem bude téma konfliktu a reflexe způsobu, jakým jsou v příběhu konfrontovány odlišné postoje.

6.4.3.1 *Ves v pohraničí (1948)*

Filmový Severov je zabydlen pestrou paletou postav odlišných charakterů: rozvážný a fěrový Václav Pavlas (bývalý pražský zelinář), rozšafný děda, nezodpovědní flinkové z Prahy, pracovitý Slovák, prospěchářský hostinský, bývalý esesák vystupující pod falešnou identitou správce pily, atd. Většina rolí přitom byla obsazena tehdejšími hereckými hvězdami (J. Kurandová, J. O. Martin, B. Záhorský, R. Hrušínský, J. Pivec, D. Medřická).

Každé postavě je přisouzena snadno čitelná role i specifické vlastnosti, můžeme říci, že jsou to jasně vymezené typy, reprezentující různé skupiny obyvatel, které se tehdy v pohraničí objevovaly: „Za obyvatele vsi v pohraničí byl pro Krejčíkův film vybrán Slovák, reemigrant, několik poctivých Čechů, zemitých domkářů a sedláků, dále dva hejsci z Prahy, kteří se do pohraničí vybrali za dobrodružstvím, a nakonec i Čech hraničář, žijící v pohraničí za okupace. Na konci filmu se z něj vyklube zločinec, vrah a bývalý SS-man“ (Grulich 1991: 73). Za povšimnutí stojí skutečnost, že se ve filmu nevyskytují žádné postavy Němců: pouze

však film prezentován jako dílo na motivy skutečných událostí v uvedené lokalitě, při troše snahy a znalosti prostředí je tedy možné řadu „smyšlených“ postav přiřadit ke konkrétním historickým postavám.

se o nich hovoří, a to vždy v negativním kontextu (buďto v souvislosti s pašeráckou skupinou, nebo s chováním sudetských Němců, kteří odtud byli vystěhováni).

Významnými kladnými hrdiny jsou všichni členové třígenerační rodiny Pavlasových, reprezentující jakýsi ideální obraz novoosídlenců. Jejich role jsou rozvrženy podle tradičního modelu: matka Pavlasová zajišťuje chod domácnosti, muži se starají o hospodářství a věnují se veřejným záležitostem. Jednání členů rodiny Pavlasových odpovídá „ustáleným rolím s přesným rozlišením typologických pozic aktérů: starostlivý hospodář – pečlivá hospodyně – aktivní potomstvo – relaxující výminkář.“ (Slinták, Rottová 2013: 212).

Pavlasovy můžeme označit za příkladné hrdiny, kteří jsou pro ostatní vzorem, vykazují nicméně i vlastnosti, které je přibližují ostatním, „obyčejným“ lidem. Děda Pavlas působí na první pohled poněkud rozšafně, ve skutečnosti je však významným nositelem hodnot, které se tento film snaží prosazovat: důraz na rodinu a pospolitost, poctivost, starost o okolí. Například jeho záliba ve sledování, zda noční vlak při projíždění okolo vesnice píská či nikoliv, se nejprve zdá jako úsměvný stařecký rozmar, zvědavý děda však díky ní přispěje k odhalení pašerácké skupiny.

Jeho syn Václav Pavlas občas jedná nevybíravě, vždy je to však v zájmu dobré věci. Je pracovitý, přímý a nebojí se přijmout zodpovědnost nejen za svou rodinu, ale i za záležitosti týkající se celé obce. Matka Pavlasová se stará o chod domácnosti, je zobrazena jako rázná, ale laskavá žena, která svou hlavní roli spatřuje v péči o rodinu. Podobně jako děda, také ona je nositelkou důležitých morálních a duchovních hodnot. Když při uklízení místnosti najde ve slámě poničenou sošku Krista, která zde zůstala po vystěhovaných Němcích, sebere ji ze země, očistí a položí na stolek. Tato nenápadná scéna vystihuje, v čem spočívá morální síla Pavlasovy rodiny: svůj příchod do pohraničí, do stavení, z něhož byli nedávno vystěhováni původní obyvatelé, nevnímají jako akt msty na poražených Němcích, ani jako snadný způsob, jak přijít k majetku. Jde jim o vybudování nového domova, a to nejen v privátním smyslu: jimi uznávané hodnoty jsou pracovitost, poctivost, důraz na rodinnou soudržnost, nadřazování společných zájmů pospolitosti nad vlastním prospěchem. V křesťanských hodnotách, symbolizovaných soškou Krista, nacházejí vzácný prvek kontinuity, umožňující navázat na život předchozích obyvatel.

Mravně a fyzicky zdatní Pavlasovi tak v příběhu vystupují jako skuteční „pionýři moderní kolonizace“ (jak je tehdy ve své recenzi nazval Miloslav Drtílek). Václav Pavlas, bývalý pražský zelinář, je přes své nesporné klady zobrazen jako běžný člověk z lidu, o čemž svědčí například jeho nevybíravá mluva (jíž by si hrdinové z pozdějších budovatelských agitek již dovolit nemohli). Občas je zmítán pochybnostmi o správnosti svého jednání, také respekt a důvěru nových osídlenců si vydobývá teprve postupně. Jeho autorita nevyplývá z privilegovaného postavení, ale pouze z duševních a morálních kvalit, o nichž všechny ve vsi nakonec přesvědčí.

Výraznějším nositelem kladných hodnot je ve filmu také Slovák Hanka: od začátku je na straně Pavlase, stejně jako on nadřazuje potřeby společenství vlastním zájmům a je si vědom, že nic není možné získat zadarmo. Nebojí se tvrdé práce a při debatě o problému, jak zvládnout žně, jako první kategoricky odmítne možnost najmout si na práci Němce (což bylo při nedostatku pracovních sil po odsunu poměrně běžné řešení). Výstižně jej charakterizuje scéna, v níž na otázku hostinského, zda si s sebou do nového bydliště přinesl nějaké peníze, ukazuje své pracovité ruce: *Tu jich mám, tu sú.*

Na opačné straně spektra je falešný správce pily Zeman, vyloženě negativní figura, ztělesňující zlo spojené s nacistickou minulostí. Zeman je vypočítavý vrah, pašerák, lakomec

(odmítne vesničanům půjčit své koně, které by potřebovali při žních), prospěchář (nechce se mu odevzdat úřadům zlato po Němcích, které najde schované pod fošnami na pile) a na konci filmu se ukáže, že je navíc bývalý SS-man. Příznačná je jeho záliba v drahém alkoholu: zatímco ostatní mají co dělat, aby si zajistili základní obživu, pilař chodí do hostince popíjet francouzský koňak.

Vedle těchto jednoznačně vymezených typů je zde „nerozhodnutá většina“: jedinci, kteří zatím více či méně váhají, jaký přístup zvolit. Nejedná se o vyložené záporné postavy, ale mají řadu negativních vlastností. Patří mezi ně například prospěchářský hostinský (stěžuje si pilaři, že se u něj v hospodě svolávají schůze, na kterých se řeší záležitosti obce: *nechci nic říkat, ale mám s tím jen vydání, světlo, teplo..*). Podobný případ je sedlák Havel, který nejprve stojí proti Pavlasovi a zpochybňuje jeho rozhodnutí, on i hostinský však nakonec připustí svůj omyl a uznají, že Pavlas od začátku jednal v zájmu celé vesnice.

Také většina ostatních obyvatel je ve svých postojích nejprve nejistá, někteří myslí jen na vlastní zájmy. Tento přístup vtipně vystihuje scéna, v níž při volbě předsedy správní komise jeden manželský pár hlasuje postupně pro oba navrhované kandidáty (Pavlasa i Zemana), protože zkrátka neví, na čí stranu bude výhodnější se přidat. Charaktery postav se v příběhu nejvíce projeví v souvislosti s nutností vyřešit problém sklizně obilí na polích, která zatím nemají majitele. Pavlas na schůzi navrhne řešení: *každej si sklídí svoje, ostatní sklídíme všichni dohromady*. To vyvolá vášnivou debatu a u řady novoosídlenců také značnou nevoli - nechce se jim *dřít na cizím*. Vedle Slováka Hanky rozhodnutí svého syna podpoří děda Pavlas: *O to, co nikomu ještě nepatří, se musíme postarat všichni dohromady*.

Z nerozhodnuté většiny poněkud vyčnívají ještě postavy dvou pražských flinků, kteří se snaží z dané situace vytěžit, co se dá, bloumají pohraničím a hledají místo, kde by bez námahy přišli k majetku. Vyznění těchto postav je v podstatě neutrální, jejich repliky přispívají spíše k navození odlehčené atmosféry. Rozhodně nereprezentují typický obraz agresivních zlatokopů: k blahu obce sice ničím nepřispějí, nikomu však neškodí, mezi jejich oblíbené činnosti patří polehávání na mezi a hraní na kytaru.

Ze sociologického hlediska *Ves v pohraničí* představuje zajímavý materiál, a to z několika důvodů: jednak díky množství postav a různým typům relací, jež jsou mezi nimi rozehrány, ale zejména proto, že vypovídá o složité sociální situaci, která po vysídlení německých obyvatel v pohraničí skutečně nastala. Do „právně a mravně ještě nevytříbeného okolí“ (Brož 1948: 7) přicházeli jedinci z různých sociálních skupin i odlišných etnik a „za provozu“ zde vznikaly nové instituce, zajišťující správu obcí. Řada lidí se ocitla ve zcela nových pozicích (z pražského zelináře se stává předseda obce) a musela se vyrovnávat s problémy, které formování nové pospolitosti přinášelo. Důležitými hodnotami, které tak film prostřednictvím jednání hlavních hrdinů prosazuje, jsou budování dobrých vztahů v rámci rodiny i celého společenství, spolupráce a pracovní nasazení, stejně jako smysl pro spravedlnost a morální kvality, bez nichž by situaci nebylo možné zvládnout.

6.4.3.2 Nástup (1952)

Ve filmu *Nástup*, který byl stejně jako *Ves v pohraničí* obsazen tehdejšími hereckými hvězdami, je rozvržení rolí jednotlivých postav rozehráno podle zcela jednoduché šablony: dělicí čáru mezi kladnými a zápornými hrdiny tvoří stranická příslušnost. Čím přesvědčenější komunista, tím kladnější hrdina; kdo není komunistou, u toho se buď vyskytuje nějak problematické jednání, anebo je mu v příběhu rovnou přisouzena vyložené záporné role.

Výstižně tuto skutečnost vyjádřil jeden z diváků ve svém příspěvku na ČSFD⁸⁸: „kdo je rudý, ten je dobrý, kdo je dobrý, ten je rudý nebo pomalu rudne.“

Nástup uvádí na scénu hrdinu zcela příkladného: Jiří Bagára, který do Grünbachu přichází jako pověřený předseda správní komise. Mezi Bagárem a Pavlasem ze *Vsi v pohraničí* najdeme řadu rozdílů: Bagár si své postavení nemusí složitě vydobývat, jeho autorita automaticky vyplývá z funkce, do níž byl jmenován. Nezmitají jím žádné pochybnosti a vnitřní nejistoty ohledně zvládnutí úkolu, který mu byl přisouzen, veškeré jeho jednání orientují komunistické ideály, o jejichž správnosti ani na okamžik nezapochybuje. Nemá rodinu a díky tomu je naprosto dedikován svému poslání, dalo by se říci, že „roste se svou funkcí“.

Bagár i v jiných ohledech ztělesňuje odlišný typ kladného hrdiny, než jakým byl Pavlas: postrádá jeho „zemitost“, vystupuje kultivovaně, v jeho promluvách nenajdeme ani stopy po vulgarismech či jadrných výrazech. Z filmu se dozvídáme, že válku prožil v koncentračním táboře, ani to jej však nezlomilo, spíše naopak - je silný a pevný ve svých přesvědčeních. Bagár tedy oplývá pouze kladnými vlastnostmi: je pracovitý, odvážný, neústupný, ale také laskavý a kultivovaný.

Ženským protějškem Bagára je mladá komunistka Zdena Dejmková, textilní dělnice, která přichází do Grünbachu se svými rodiči, novými zaměstnanci textilky. Snad ještě více než z Bagára z ní číší nadšení pro práci i obdiv k sovětské armádě (když rudoarmějci v závěru filmu opouštějí městečko, Zdena to opláče). Nejedná se o ženu hospodyně, jaké jsme viděli ve *Vsi v pohraničí*, ale o uvědomělou budovatelku, která ihned po příjezdu vyjadřuje starost o místní textilku: *já bych to znárodnila jedním vrzem, aby se to zase nějak nezvrtlo..*, a je pohoršena, že v obci ještě nebyla založena strana.

Mezi významné postavy z řad Čechů patří ještě gardista Antonín Trnec, jež naopak reprezentuje jednoznačně záporného hrdinu. Hned v začátku filmu se dozvíme, že není komunist a pozornému divákovi neujde, že motivace jeho jednání jsou minimálně podezřelé. Na vlastní žádost je dosazen do vedení textilky a velmi záhy propadne buržoaznímu stylu života, což se mimo jiné projevuje zálibou v drahém alkoholu (pití koňaku se zdá být společným poznávacím znakem záporných postav z filmů o odsunu: holduje mu také falešný správce pily ve *Vsi v pohraničí* či štábní kapitán v *Adelheid*).

Trnec se stane novým továrníkem, spolčí se s původním majitelem textilky - nacistickým kolaborantem - a dohromady se snaží vymyslet strategii, jak se vyhnout znárodnění. Trnec je příkladem oportunistického zlatokopa v uniformě rudých gard, který zneužívá poválečné situace a jde mu pouze o vlastní prospěch. Problematická stránka jeho uvažování se projeví vlastně hned v začátku filmu, když Antošovo nadšení pro vstup do partaje zchladí slovy: *Jen se k nim tak nehrň, z toho nic nekouká*.

Jeho ideová pomýlenost a tíhnutí k vykořisťovatelskému jednání se projevuje například tím, že vystupuje proti odsunu Němců, a to nikoli z humanistických důvodů, ale z čirého oportunismu (*jak vystěhovat? Nejdřív musí pro nás makat, tak jako jsme se dřeli my na ně*). Němce totiž nadále zaměstnává v továrně, jednoho z nich dokonce jmenuje dílovedoucím. Později nechce nové české zaměstnance uvolnit z práce, aby se mohli jít rozloučit s „osvoboditeli“, Rudou armádou opouštějící městečko. Mezi skutečnostmi, že Trnec

⁸⁸ Československé filmové databázi.

není komunista a tím, že ve své roli nového vedoucího textilky fatálně selže, je evidentně souvislost (těžko říci, co je příčinou a co důsledkem).

Pokud jde o postavy sudetských Němců, i zde se uplatňuje stejné pravidlo – jedinou vyloženě kladnou postavou je antifašista Hans Palme, přesvědčený bolševik, který koná samé dobré skutky, například pomůže odhalit skrývajícím se nacistku. Přestože ve filmu zazní, že jako antifašista by mohl být z odsunu vyňat, rozhodne se dobrovolně odejít spolu s ostatními Němci, aby mezi nimi mohl šířit komunistické ideje.

Další postavy Němců zde figurují jako „zobecnění druzí“: jsou zobrazeni převážně jako zákeřní a mstiví přívrženci nacismu, kteří nikdy neváhají použít násilí. Jedinou výraznější postavou mezi sudetskými Němci, která se vymyká výše uvedené charakteristice je (kromě Palmeho) postava městského tajemníka Tietze. Ten se nevyznačuje agresivní povahou jako ostatní Němci, ke kladnému hrdinovi má však daleko, neboť hodnoty, které vyznává, jsou zcela nekomunistické: prezentuje se jako apolitický intelektuál, na zdi mu visí portrét Schopenhauera a podezření vyvolá už svým přiznáním: *Já miluju klid, přemýšlení, krásu, Schopenhauera*. Ve filmu je vykreslen jako zbabělec - když za ním do kanceláře dorazí nový předseda správní komise Bagár, doslova se třese strachy - který se snaží vyjít vstříc oběma stranám, jen aby neměl problémy.

Ideologická přesvědčení a vlastnosti některých postav jsou v *Nástupu* natolik zvýrazněny, že působí až poněkud karikaturně. Kromě Bagára a Zdeny je zde dokonale kladný, vždy usměvavý a dobře naladěný velitel Rudé armády, který ve filmu ztělesňuje archetyp moudrého rádce, vždy připraveného podělit se o vlastní zkušenosti. Dále poštmistr Brendl, který pronáší ideologicky vycizelované výroky, a přestože v minulosti již prokázal mnoho odvahy (dozvíme se o něm, že za okupace na poště *utápel udání a bojoval 5 dní a 5 nocí na barikádách*), nabídku ke vstupu do strany váhá přijmout, neboť *je to příliš velká čest*.

Jeho poněkud emotivnější verzí je přítel Jiřího Bagára, mladý automechanik Antoš, ze kterého se stává čím dál zapálenější komunista, a jehož nadšení z rudoarmějců nezná mezí. Například po přestřelce s Němci, při níž třem napadeným Čechům přispěchají na pomoc Sověti, nadšeně volá: *Hurá! Rudoarmějci! Zachránili nás podruhé! ... Kluci, odedneška jsem rudej a do smrti smrtoucí mě nikdo nepřebarví. Jirko, přijmete mě do partaje?* Antoš Bagárovi pomáhá se správou obce, ale je vidět, že administrativa je mu cizí, raději by už pracoval rukama, jako opravář aut. Postava Antoše ve filmu prochází zásadním vývojem: z ukvapeného mladíka, jež vidí věci příliš černobíle (všechny Němce považuje za nepřátele), se díky Bagárově usměrňujícímu vedení stává uvědomělý komunista, který chápe, že i Němec může být dobrý a naopak Čech se může vydat zcela špatnou cestou.

Podobným případem jako Antoš, ovšem z opačného konce spektra je Němka Elsa Magerová: fanatická nacistka, bývalá vedoucí Hitlerjugend, která má neustále potřebu vyvolávat konflikty a její rozčilené výlevy občas končí hysterickým záchvatem, kdy se stává již zcela nepříčetnou. Její jednání se natolik vymyká normě, že děsí i ostatní Němce, které se snaží strhnout k agresi a aktivnímu odporu proti českým novoosídlencům.

Je zřejmé, že jednání jednotlivých postav ve filmu *Nástup* má fungovat jako vyjádření určitých sociálních sil, které v české poválečné společnosti udávaly směr vývoje. V načrtnuté paletě postav najdeme jasně vymezené typy, jež reprezentují odlišné sociální skupiny (dělníci, továrník, intelektuál) i hodnotové pozice. Charakteristiky a základní inklinace postav jsou ve filmu vyjádřeny mnohem jednoznačněji, než jak tomu bylo u *Vsi v pohraničí* – u žádné z nich divák nezůstane na pochybách, jaké jsou její zájmy a zda je na straně dobra či zla. Základní konflikt zde už nevzniká primárně mezi příslušníky dvou národností, ani nevyplývá

z osobnostních charakteristik jednotlivců, ale je zde zobrazen výhradně jako střet ideologií: konflikty generuje tíhnutí ke komunismu či naopak fašismu.

6.4.3.3 *Adelheid (1969)*

Sociální svět filmu *Adelheid* se od obou předchozích velmi liší, a to množstvím postav i způsobem jejich prezentace. Významné figury jsou zde vlastně jen tři a jejich vymezení je navíc nejednoznačné: nejsou zde v pravém slova smyslu kladní či záporní hrdinové, všichni jsou z hlediska zastávaných hodnot ambivalentní a v různém poměru se v nich mísí negativní i pozitivní rysy.

Způsob zobrazení dvou hlavních postav, Viktora a Adelheid, je založen na dvojím kontrastu. Ten se týká jednak jejich zcela odlišných osobností, ale i způsobu jednání, jež v obou případech nápadně kontrastuje s „vnější“ rolí, která je jim přisouzena historickými okolnostmi. Němka Adelheid Heidenmannová patří k poraženému národu a čelí naprosté degradaci sociální pozice: dcera ze zámožné rodiny se stává zajatkyní, přinucenou sloužit jako hospodyně v domě, kde dříve bydlela se svými rodiči. Přesto vystupuje jako silná a energická osobnost, působí hrdě, někdy až odtažitě.

Nový správce Heidenmannova domu, Čech Viktor Chotovicki je příslušníkem národa, jež z války vyšel jako „vítězný“, dojmem vítěze však rozhodně nepůsobí: je zobrazen jako neduživý, psychicky a zejména fyzicky vyčerpaný člověk. Viktor je bývalý voják, ale typickému obrazu vojáka, jak jej známe z filmů ze 40. a zejména 50. let se naprosto vymyká. Divák se o tom přesvědčí hned v úvodní scéně: Viktor, s útrpným výrazem ve tváři sedí zhroucený na podlaze vlaku; na výzvu dvou mladých gardistů, aby předložil své doklady nereaguje, je proto zbit (aniž by se pokoušel bránit) a následně spolu s ostatními cestujícími z vlaku vyhozen.

Pro Viktora je příznačná tendence vyhýbat se jakýmkoli konfliktům: místo aby se gardistům postavil, reaguje slovy: *prosím, nechte mě být*, později odmítne i omluvu, k níž chce mladíky přimět štábní kapitán: *prosím, raději ne*. Sám omlouvá Němce pracující na poli, kteří jej nevarovali a mlčky přihlíželi, jak vstupuje do minového pole - říká, že ho určitě ani neviděli. Vedle toho Viktora charakterizuje ještě další vlastnost, netypická pro válečného veterána: idealismus hraničící někdy až s naivitou. Ta se nejsilněji projeví v jeho vztahu k Adelheid, do něhož zarputile promítá svou touhu po rodinném zázemí, ale například i v situaci, kdy se po příchodu do zdevastované vsi ptá, kdo mu dá klíče od Heidenmannova domu, aby nad ním mohl oficiálně převzít správu. Na jeho dotaz mu strážmistr odpoví: *...ste blázen? Tam chybějí vrata...*

Na druhou stranu je ve Viktorově jednání přítomna určitá morální síla. S Adelheid jedná slušně a své pozice vítěze nezneužívá: dělí se s ní o jídlo i cigarety, v jedné scéně jí dokonce z rukávu strhne bílou pásku, symbol, jež musí nosit všichni příslušníci poraženého národa, a který v dané situaci představuje podobné „stigma“ jako žlutá hvězda, již byli za války označováni židé. V Heidenmannově domě nehledá cennosti, ale nejvíce pozornosti věnuje knihovně, z níž postupně vyrazuje nacistické svazky. Když je ovšem strážmistr Hejna navrhuje spálit, Viktor se ohradí: *Promiňte, knihy pálit nebude*.

O vlastnostech a postojích Adelheid si divák musí utvořit obraz pouze na základě pozorování jejích reakcí, anebo prostřednictvím ostatních postav, skrze jejichž pohled ji nahlíží. Její verbální projevy jsou totiž zredukovány na naprosté minimum: „zbavena možnosti promluvit za sebe (jakákoli forma sebeinterpretace je u Adelheid předem vyloučena) je postavou vedenou, paralelně formovanou cizím pohledem: jednak obecnou nenávistí, kterou jako dcera nacisty vzbuzuje u zdejšího obyvatelstva, ale především Viktorovým

subjektivním zrakem, jenž z počáteční nestrannosti přechází v citové zaujetí“ (Přádná 2002: 244).

K tomu, abychom si o *Adelheid* utvořili určitou představu, však stačí sledovat její jednání: působí dojmem neproniknutelné, hrdé osobnosti, která se ani v roli služky, která jí byla vnucena, nechová odevzdaně či servilně. Z určitého pohledu naplňuje stereotypní představy o německé povaze: je tvrdá, důsledná, pracovitá a hrdá na nacistické Německví. Ačkoli musí čelit pokořování od válečných vítězů, se vším se vyrovnává natolik rázně, že to budí respekt. Nabídku zůstat nastálo jako hospodyně v domě, který patřil jejím rodičům, přijme jen z donucení, sama by raději volila pobyt v lágru. O její zarputilosti se přesvědčíme i ve scéně, kdy gardista Jindra během noční pitky ve Viktorově domě omylem na gramofonu pustí pochod Hitlerjugend: Adelheid se napřímí do pozoru a s mírně ironickým pohledem svrchu sleduje své podnapilé „vězňáky“. Právě nezlomná náklonnost k nacismu činí z postavy Adelheid spíše zápornou hrdinku – sám režisér Vlášek ji popsal jako ženu „zničenou výchovou“, která je z rodinného prostředí naučená jedinému citu: nenávisti.

Viktor nejprve netuší, kdo Adelheid je ani kdo ji do domu poslal – teprve strážmistr Hejna mu během jednoho z rozhovorů prozradí, že Adelheid je dcera původního majitele usedlosti: *„slečna je jeho dcera, to jste nevěděl?..dceruška náramného fašouna*. Od tohoto okamžiku se Viktor o Adelheid začne více zajímat, jako by ho její minulost fascinovala: neustále ji sleduje a uvažuje o jejím propojení s domem. Prohlíží si vybavení v jejím dívčím pokoji, zkoumá objekty, jež v domě zůstaly po Heidenmannově rodině, upřeně ji pozoruje při běžných činnostech, například když krájí zeleninu v kuchyni. Adelheid však jeho zájem neopětuje, zůstává netečná a chladná, mechanicky vykonává svou práci a v jejím přísném výrazu nenajdeme ani náznak vřelosti. Ve filmu se usměje snad jen jedinkrát - když jí Viktor ukazuje její dívčí památník, který našel v knihovně.

Vztah mezi Adelheid a Viktorem prochází určitými proměnami, v konečném důsledku však zůstává nenaplněný, zejména vinou Adelheid, která si neustále zachovává svou odtazitost. Jejich sbližování brání mimo jiné jazyková bariéra – ona mluví pouze německy, on česky. Iniciátorem vzájemných interakcí je téměř výhradně Viktor, který si občas nacvičí jednoduché německé věty a naváže tak alespoň základní komunikaci. Oba jsou ve filmu zobrazeni jako jedinci, kteří se nacházejí mimo běžné sociální vazby: spolu téměř nekomunikují, rodinu nemají, neúčastní se života lokální komunity. Jedinými okamžiky, kdy do jejich soužití vstupuje vnější svět, jsou občasné návštěvy strážmistra Hejny (které ovšem ani jeden z nich příliš nevíta).

Postava strážmistra Hejny je stejně ambivalentní jako Viktor a Adelheid: ani on nepředstavuje typického válečného vítěze a rozhodně neodpovídá obrazu stranického funkcionáře, jaký nastolily filmy z 50. let: rád se napije, ke svým povinnostem přistupuje pragmaticky, bez zjevného nadšení, jakým oplýval například Bagár z *Nástupu*. Jeho způsob uvažování je jednoduchý a hodnotami, které vyznává, se řadí mezi typické „maloměstáky“. Díky funkci, která mu byla přidělena, je přesvědčen o své autoritě a rozhledu, z čehož pramení několik komických situací. Například Viktorovi po příchodu do vsi nejprve zabaví zbraň a následně (po rozhovoru s nadřazeným, „štábním kapitánem“, který Viktora zná), mu ji vrátí se slovy:

„Hejna: Totiž, abyste rozuměl, chodí mi sem všelijaká pakáž. Ale já jim ten Texas zatrhnu. Tady nebude žádný Sorento.

Viktor: To je snad .. v Itálii.

Hejna: *To nevadí... já to nesnesu. Tady to bude jako všude v normální vesnici..“*

Hejna se snaží působit dojmem rovného chlapa, který situaci po vystěhování Němců nijak nezneužil: *Já si nevzal ani pitomý rádio*. Později se však bezděčně přizná, když mu Viktor (sám abstinent) nabídne koňak, který našel schovaný v knihovně původního majitele a překvapený Hejna prohlásí: *Hledám ve sklepe, na půdě, ale knihovna mě nenapadla...*

Zatímco ve *Vsi* se charaktery postav nejotevřeněji projeví v postojích, které zaujímaly k problému jak vyřešit žně, u *Nástupu* bylo tímto lakmusovým papírkem stanovisko k odsunu Němců. V *Adelheid* do nitra postav nejvíce nahlédneme během noční pitky, která se odehraje ve Viktorově domě po večeři, na niž byl pozván strážmistr Hejna a gardista Jindra. Projeví se zde nejen hrdost Adelheid, ale i hodnoty, na nichž lpí hlavní mužští protagonisté. Hejna například vhodí do krbu fotografii Hitlera i s knihou, v níž byla založena, na což Viktor podrážděně zareaguje: *Promiňte, knihy pálit nebude*. O chvíli později se odehraje obdobný výjev, při kterém si postavy pouze vymění role: Viktor chrstne do ohně zbytek koňaku, který zbyl v lahvi, načež jej Hejna napomene: *Neblázněte, škoda každé kapky!*

Hejna je v mnoha ohledech opakem Viktora: na duchovních hodnotách mu nezáleží (v Heidenmannově domě ničí staré obrazy tím, že do nich střílí), Viktorovu umírněnost (jak v pití, tak v zacházení s Adelheid) vnímá jako slabost, hodně mluví a vyznačuje se názory konformními s většinovým uvažováním, zejména co se týká Němců - pro Viktorovu náklonnost k Adelheid rozhodně nemá pochopení. Pokud jde vztah k Němcům a stanovisko k odsunu, postava Hejny vyjadřuje podobné postoje jako hrdinové ze dvou starších filmů. Zásadní rozdíl je v tom, že zde jsou ztělesněny postavou, která nenese znaky respektovaného hrdiny, ale naopak svým buranstvím vyvolává posměch.

Podobné vlastnosti jako u Hejny, pouze ještě poněkud znásobené, se projevují u jeho podřízeného, gardisty Jindry, který se s Viktorem dostává do konfliktu hned v začátku příběhu, když jej se svým kumpánem vyhodí z vlaku. Tehdejší kritik Miloš Fiala o nich napsal: „Strážmistr je přesně charakterizovanou, věrohodnou figurou, která má svou jednoduchou filosofii: recept na otázku Češi a Němci, zrcadlí běžnou národní zkušenost. A která má velmi přesný slovník i rejstřík činů, svou chuť a vůni, právě tak jako primitivní voják výborně zahraný Landovským“ (Fiala 1969b: 645).

Pokud jde o *zobecněné postavy*, za povšimnutí stojí především generalizovaný obraz Němců jako krutých a nenávisných nacistů: klidně mlčky přihlížejí, jak Viktor vchází do pole s nášlapnými minami – upozorní ho na ně až česká dívka, která mu pak vypráví, že místní Němci na konci války *podminovali i mrtvé, takže jsme je nemohli pohřbít*. Do tohoto obrazu celkem dobře zapadají i členové Heidenmannovy rodiny: otec, o kterém se dozvídáme, že za války mučil polské zajatce a jednoho dokonce ubil, bratr Hansgeorg, jež po návratu z fronty chladnokrevně zavraždí Hejnu a pokusí se zabít i Viktora, a ostatně i sama Adelheid, neschopná překonat nenávist a opětovat Viktorovu náklonnost.

Relace mezi hlavními postavami, dívkou z nacistické rodiny a vojákem bojujícím proti nacistům, zde není zobrazena primárně jako konflikt, spíše jde o nemožnost nalézt „společnou řeč.“ Viktor na Adelheid mluví česky, ona na něj německy, vzájemně si tedy nerozumí, Adelheid o možnost vzájemné komunikace ani nijak neusiluje. Viktor přitom v některých okamžicích také vyjadřuje spokojenost nad touto situací: *Jsem rád, že mi nerozumíš. Jako bych mluvil na psa*. Pocit nedorozumění je tvůrci filmu sugestivně přenášen i na diváka: film je dvojjazyčný, přičemž promluvy Adelheid nejsou opatřeny českými titulky, takže divák neznalý němčiny musí jejich význam pouze odhadovat.

Z filmu nicméně vyznívá, že jazyková bariéra není jedinou příčinou neschopnosti dorozumění: tou hlavní je skutečnost, že postavy vyznávají zcela odlišné hodnoty, jež jsou navíc podpořeny historickými okolnostmi, které je staví na opačné břehy a znemožňují jim vzájemné sblížení: Sám režisér Vlášil o vztahu Viktora a Adelheid poznamenal: „... jsou jako rub a líc jedné mince. Viktor je fyzicky nemocný, ale citově až příliš zdravý, touží po rodinném životě, chce mít svůj domov, bez ohledu na vzrušenou dobu.(...) U Adelheid je jiný problém. Je fyzicky zdravá, ale předchozí výchovou zničená. Jí by daleko více konvenoval neurvalý muž, surový chlap, u ní také není národnostní přehrada tím nejdůležitějším. Viktor ji pak vlastně zabije, protože ona si nedovede míru vztahu tvrdošíjné lásky srovnat ve svém svědomí...“ (Režisér... 1969: 1).

6.4.3.4 Habermannův mlýn (2010)

Habermannův mlýn uvádí na scénu množství významných i zobecněných postav, které jsou z hlediska svého jednání i zastávaných hodnot vymezené velmi jednoznačně: každou z nich je možné charakterizovat určitým souborem vlastností, který přesně zapadá do určité typologie. Té odpovídá i vzhled postav, jež je podřízen obecně sdíleným představám o „typických rysech“ určitých etnik a skupin: Němec August Habermann má typicky nordickou fyziognomii (vysoká postava, světlé vlasy a oči), u jeho ženy Jany naopak můžeme rozpoznat určité židovské rysy (drobná postava, tmavé vlasy, specifický profil). Vzhled postav navíc divákovi usnadňuje jejich interpretaci: kladní hrdinové jsou obdařeni atraktivní vizáží (vedle Jany a Augusta například i Hajný Březina, férový chlap s ostře řezanými rysy), záporné charaktery se skrývají pod nepřitažlivou schránkou (fašista Koslowski s úzkýma očima a ulíznutými blond vlasy, obtloustlý kolaborant Hartl s holou lebkou a býčí šíjí, oportunistický ředitel hotelu s úlisným úsměvem).

Filmové Eglau je zabydleno jak Čechy, tak Němci, rodiny hlavních hrdinů jsou přitom záměrně zkombinované z příslušníků různých národností a etnik: Němec Habermann má za manželku Češku, která je katoličkou, po svém otci má však židovský původ, Hajný Březina je Čech žijící v manželství s Němkou. Odlišná národnost ani jazyková bariéra v tomto případě vzájemnému soužití nebrání: Němci mluví německy i česky, každý se tedy s každým bez problémů domluví, postavy a jejich vzájemné vztahy jsou díky tomu snadno čitelné (pokud Němci mezi sebou mluví německy, scény jsou vždy opatřeny titulky, aby divák nebyl ponechán v nejistotě, jako tomu bylo u *Adelheid*).

S hlavní postavou, Augustem Habermannem se opět vrací příkladný filmový hrdina, tentokrát ovšem s tragickým koncem: dobré skutky jsou mu oplaceny zlem, jehož katalyzátorem jsou válečné události a s nimi související sociální procesy. August je jedním z nejzámožnějších obyvatel vesnice, svou pozici však nezneužívá, naopak se za ostatní spoluobčany (české i německé) cítí zodpovědný a snaží se jim pomáhat. Na svém mlýně i během okupace zaměstnává Čechy a po celou dobu je obětavě chrání před nacisty, a to i v případech, kdy jednají na jeho úkor (kradou mu dřevo, fyzicky jej napadnou).

Habermannův smysl pro spravedlnost a odvaha se naplno projeví ve scéně, kdy navrhne obětovat vlastní život, výměnou za ušetřené životy deseti Čechů. Trest za dobré skutky nakonec přijde z obou stran: nacisté jej připraví o milovanou ženu a dceru, když je pošlou do koncentračního tábora, jeho čeští spoluobčané a zaměstnanci se mu na konci války „odvděčí“ krutou pomstou: přivážou jej na mlýnské kolo a umučí, jeho dům vyrabují a ženu s dcerou, které se právě vrátily z koncentračního tábora, naženou rovnou do dobytčáku odvázejícího Němce za hranice.

Svou příkladností se Habermann blíží kladnému hrdinovi typu Bagára: stejně jako on je vždy spravedlivý, laskavý, odvážný, kultivovaný. Důležitou hodnotou je pro něj vztah k domovu, k místu, kde žili jeho předkové: klade důraz na tradici, rodinu i sousedskou solidaritu. Na rozdíl od Bagára, který do pohraničí přichází bez vlastního majetku a rodiny, Habermann má vše: rodinu, majetek, přátele i společenské uznání. Díky tomu však nevnímá problémy, které se týkají ostatních, jeho snad jediným negativním rysem je přílišný idealismus. Nevidí smysl ve vlastenecké angažovanosti: *Vlast je pro ty, kdo nic nemají. Já mám domov*, a je přesvědčen, že může žít mimo politiku a ideologii.

V tom se liší od svého přítele, českého hajného Březiny, který ve filmu také sehrává roli významného kladného hrdiny: je zobrazen jako férový chlap, který má smysl pro přátelství, spravedlnost i rodinu. Na rozdíl od ostatních obyvatel Eglau Habermannovi nezávidí jeho úspěch, sám se přitom nachází v méně idylické situaci. Březina stojí nohama pevně na zemi a díky tomu odhaduje lidské povahy i vnímá probíhající události mnohem pronikavěji. Například lépe vyhodnotí situaci na konci války a svou německou ženu včas skryje do připraveného úkrytu v lese, zatímco Habermann je do poslední chvíle přesvědčen, že proti němu se hněv Čechů neobrátlí. Odlišné postoje obou postav se projeví třeba ve scéně, kdy do Eglau přijíždí konvoj nacistických okupantů:

„Březina: *takhle nějak se vrhá sup na svou oběť...*

August: *přece nejsme mrtví*

Březina: *ale jsme, pro svět ano*

August: *a co se změní, hranice tady nebo o kousek dál... lidem se povede líp. Hitler přinese práci.*“

Z této ukázky by se mohlo zdát, že Habermann je příznivcem nacismu, ve filmu však takto prezentován není – jeho slova pouze vyjadřují jeho naivitu. V jedné z pozdějších scén se o Hitlerovi vyjádří jako o tom „bláznovi s knírkem“ a z angažovanosti svého mladšího bratra v Hitlerjugend rozhodně není nadšený.

Ženským protějškem Habermanna je jeho manželka Jana, rovněž postava s tragickým osudem, která opakovaně doplácí na nepříznivé vnější okolnosti. Jana je ve filmu zobrazena jako jedna z mála „čistých duší“ mezi Čechy: je laskavá, obětavá, odvážná, zásadová. Do její postavy tvůrci filmu koncentrovali hned několik aspektů, které člověka v dané historické situaci stavěly do nesnadné pozice: během války doplatí na svůj částečně židovský původ (o kterém ani sama nevěděla), po jejím skončení zase na to, že má za manžela Němce. Její postava slouží k předvedení toho, jak nespravedlivé a nesmyslné je posuzovat člověka nikoli na základě jeho mravních kvalit, ale podle etnické či národnosti příslušnosti.

Jedinou zápornou postavou v Habermannově rodině je Augustův mladší bratr Hans, který je hrdý na své Němectví, silně tíhne k nacismu a okupaci uvítá s nadšením. Na rozdíl od Augusta projevuje zájem o politickou situaci, zaníceně poslouchá Hitlerovy projevy v rozhlase, vstoupí do Hitlerjugend a později se dobrovolně přidá k Wehrmachtu. Na svůj fanatismus však záhy doplatí: na frontě je raněn a jen shodou okolností jej ve vagonu převážejícím raněné vojáky objeví Jana, která ho ošetří a skryje v lesní chatě. I přesto, že se jeho zdravotní stavlepší, zůstává částečným mrzákem, na těle i na duši: napořád už bude kulhat a těžce nese, že ve své misi u Wehrmachtu „selhal“.

Hansovu náklonnost k fašismu lze omlouvat jeho věkem a nevyzrálostí, to však neplatí pro postavu německého Sturmbannführera Koslowského, který je nejvýraznější zápornou postavou filmu. V mnoha ohledech je protikladem Habermanna: ve svém jednání se neorientuje podle morálních zásad, ale pouze podle ideologických přesudků, jež mu také umožňují, aby dal průchod své sadistické povaze (stejně jako záporné postavy z předchozích filmů, také on rád popíjí tvrdý alkohol – tentokrát už ne koňak, ale šnaps...). Zcela odlišný je také jeho vztah k Čechům, a ačkoli v jedné scéně prohlásí: *Proti Čechům nemáme nic, pokud nejsou komunisté nebo židi*, jeho jednání tomu nenasvědčuje. Habermannův vřelý vztah k Čechům Koslowského popuzuje a vyvolá mezi oběma muži několik konfliktů. Ty mají nejprve podobu slovních narážek (*Nenašel jste vhodnou Německou ženu?*, anebo *Český předák na německém mlýně? Proč?*), nejvíce však vygradují v situaci, kdy Koslowski požaduje od Habermanna seznam dvaceti Čechů, kteří mají být popraveni, jako trest za dva zabitě Němce:

„Koslowski: 20 životů za 2 mrtvé vojáky.... Vy víte, kdo si zaslouží žít a kdo ne.

Habermann: *To neudělám.*

Koslowski: *Přece se najde někdo, koho jste už chtěl zabít. Tak pište.“*

Habermann by mohl situaci využít jako pomstu za záškodnické akce svých českých zaměstnanců, odmítne však kohokoli jmenovat a vydá všechny své rodinné šperky, aby Čechy vykoupil. Koslowski mu však připomene (a s ním i divákovi), s kým má tu čest: *Kolik si myslíte, že jsme kasírovali od židů? (...) Nejradši bych celý Eglau srovnal se zemí, jako to udělali v protektorátu s Lidicema*. Koslowski nakonec sám určí devět Čechů, kteří budou popraveni, a sadismus celého aktu vystupňuje tím, že donutí Habermanna s manželkou a jejich malou dcerkou, aby hromadné popravě přihlíželi - s odůvodněním, že *právě potomci se musí učit, kdo jsme*. Důmyslný teror pak zakončí odvrácením Jany i s dítětem do koncentračního tábora.

Mezi německými postavami ve filmu tedy figuruje jeden kladný (sudetský Němec) a jeden záporný hrdina (říšský Němec), ostatní, zobecněné postavy Němců jsou prezentovány jako zastánci nacismu: ať již se jedná o členy SS doprovázející Sturmbannführera, anebo o německé obyvatele Eglau, kteří okupanty vítají hajlováním a máváním vlaječkami. Na české straně jsou role rozvrženy poněkud odlišně. Jsou zde dvě výrazné kladné figury (Jana a hajný Brežina), tyto pozitivní příklady však vyvažuje zobecněná většina, jejíž obraz vyznívá spíše negativně, neboť v jejím popředí stojí několik záporných postav. Příkladem je starosta Hartl, který se navenek tváří jako dobrák, ve skutečnosti je však nacistický kolaborant a udavač. Aby zakryl vlastní vinu, na konci války se z něj stane zapálený mstitel, krutě trestající údajné zrádce a „fašouny“ (včetně nevinných manželů Habermannových). Poté opět velmi rychle převlékne kabát a neumělou ruštinou srdečně vítá v Eglau Rudou armádu a ujišťuje její představitele, že je „osobně k dispozici.“

Méně agresivně, ale stejně pokrytecky vystupuje také ředitel místního hotelu Pospíchal, jehož postava reprezentuje typ člověka, který bez úhony přežije každý režim, neboť se díky absenci morálních zásad a hrdosti vždy rychle přizpůsobí situaci. Vyhoví požadavkům SS a ubytuje je ve svém hotelu, zároveň ale zjištěně pomáhá i Habermannově rodině, již poskytne léky pro zraněného Hanse a svůj krok okomentuje slovy: *Tahle válka jednou skončí. Nebude trvat věčně. A pak bude dobré, abychom věděli, kdo stál na čí straně*. Je si vědom, že na konci války by jej za spolupráci s nacisty čekalo odsouzení, proto pomáhá i významným obyvatelům Eglau a zajišťuje si tím alibi.

Vedlejší postavy Čechů lze v zásadě rozdělit do dvou kategorií: jednu skupinu tvoří kolaboranti (starosta, farář, ředitel hotelu, ad.), druhou pak Češi, kteří se aktivně zapojují do odboje. Ani ti však nejsou prezentováni jako kladní hrdinové - svými neuváženými akcemi poškozují Habermanna (který se jich vytrvale zastává před nacisty) i ostatní obyvatele Eglau. Zároveň v sobě živí dlouho skrývanou nenávist, kterou u nich vyvolává nejen Habermannova německá národnost, ale především závist. „Stateční“ a horliví v boji proti Němcům začnou být Češi teprve v době, kdy válka končí, a mají pocit, že už jim nic nehrozí.

V zobrazení postav, jejich vztahů a jednání je ve srovnání se staršími díly patrný značný posun. Konflikty již v tomto případě neplodí primárně odlišná národní příslušnost (*Ves v pohraničí*), ani ideologie (*Nástup*) či kombinace obojího (*Adelheid*), ale pramení z odlišných charakterů a zastávaných hodnot. Konfliktní či naopak přátelské a milostné vazby vznikají nezávisle na národnosti zúčastněných, také již neplatí pravidlo, že všichni členové jedné rodiny jsou nositeli stejných hodnot a zastánci téže ideologie (příkladem byli čestní a pracovití Pavlasovi ve *Vsi*, nacistická rodina Heidenmannových v *Adelheid*, či rodiny z *Nástupu*, které vždy svorně tíhly buď ke komunismu, anebo k fašismu). Tvůrci Habermannova mlýna se důsledně vyhýbají jakémukoli zobecňování a ukazují, že volba hodnot, forem jednání i odpovědnost za činy je vždy záležitostí jednotlivce.

Tím, co v *Habermannově mlýně* společenství skutečně rozděluje na dva póly není národnostní, etnická či ideologická odlišnost, ale rozdíl mezi dobrými a zlými lidmi. Nejvíce je tato pomyslná hranice patrná na postavách Habermanna a Koslowského, tedy na jedné straně slušného (sudetského) Němce a na druhé toho, který podlehl nacistické ideologii a slepě ji následuje. V rozvržení rolí v tomto filmu je vyjádřeno přesvědčení, že není správné vztahovat historickou odpovědnost za válečná i poválečná příkoří na národ jako celek, ale je třeba diferencovat, vztahovat vinu pouze na jednotlivce, kteří se svým jednáním skutečně provinili. Jednoznačné vymezení postav ve filmu má v tomto případě zřejmý didaktický účel: nikdo z diváků nezůstane na pochybách, kdo z protagonistů zastává správné hodnoty, které se film snaží vštěpovat i svým divákům.

6.4.4 Kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce

Aneb boží mlýny melou

V rámci této kategorie budeme zkoumat, jak se vyvíjí pohled na téma odsunu v závislosti na proměnách společenského klimatu, ale také historického vědění. Každé z filmových děl umísťuje téma odsunu a osidlování pohraničí do určitého výkladového rámce, který determinuje základní perspektivu pohledu na konkrétní příběhy i události a určuje, jakým způsobem budou interpretovány. Filmové reprezentace z různých období se liší například v tom, koho staví do role poražených a vítězů (a také čí perspektivu přejímají), jak zobrazují Čechy, Němce a jejich vzájemné relace, čím zdůvodňují nutnost odsunu i motivace novoosadníků, přicházejících do pohraničních oblastí.

6.4.4.1 *Ves v pohraničí (1948)*

Reálný odsun německého obyvatelstva byl završen někdy koncem října 1946, osidlování pohraničních oblastí však pokračovalo ještě v několika následujících letech. V roce 1947, kdy probíhalo natáčení filmu *Ves v pohraničí*, osidlovací proces ještě zdaleka nebyl u konce. Časová blízkost vzniku filmové reprezentace a událostí, k nimž referuje, do značné míry předurčila perspektivu, s níž filmoví tvůrci k tématu přistoupili. Na jedné straně chyběl dostatečný časový odstup, který by umožnil nedávné jevy kriticky zhodnotit nebo je nahlédnout v obecnějším kontextu, na druhou stranu však byly události z konce války

v paměti současníků ještě velmi živé. Pokud bylo cílem natočit dílo, k němuž budou diváci přistupovat jako k věrohodnému obrazu situace v pohraničí, tvůrci filmu se nemohli dopouštět zásadních zkreslení ani přehnaného zdůrazňování významu určitých společenských sil a procesů, jako se to občas stávalo v pozdějších letech.

Ves v pohraničí je natočena výhradně z perspektivy válečných vítězů: válka skončila, „nepřátelské živly“ jsou z pohraniční vesnice pryč a na jejich místo přicházejí Češi (a Slovák), aby se postarali o půdu a opuštěná stavení po Němcích. Okolnostmi odsunu se film nezabývá, jeho oprávněnost se nijak nezpochybňuje: je chápán jako výraz dějinné spravedlnosti, jako historická nutnost. K tomu odkazuje také jediná přímá poznámka, která zde k vysídlení Němců zazní: *řádili tam tak, že jsme je museli na hodinu vystěhovat*. Na formulaci morálních stanovisek či kritické zhodnocení průběhu odsunu bylo evidentně ještě příliš brzy – film se vlastně k nedávné minulosti (válce, odsunu či následnému rabování) prakticky vůbec neobrací – jediné, o co v příběhu jde, je vypořádat se s přítomností.

Skutečnost, že lidé z vnitrozemí přicházejí zabrat majetek, který dříve patřil někomu jinému, není ve filmu problematizována, spíše naopak. Film sugeruje pocit, že lidé majetek *nezabírají* ze msty za válečná příkoří, ani z touhy po snadno nabytém bohatství, ale *přebírají* jej z odpovědnosti a silně prožívaného vlastenectví. Například když Pavlasovi poprvé přijíždějí ke vsi, matka si při pohledu na okolní malebnou krajinu posteskuje: *Já nevím lidi, kdyby to tu bylo celý ze zlata, já si tu nezvyknu. Co nám v Praze chybělo?* Syn Josef na matčiny obavy zareaguje výrokem: *Tady budeš mít chalupu, která jednou bude naše*, což naznačuje, že Pavlasovi získaný majetek nepovažují za válečnou kořist, jíž si automaticky přisvojují, ale chápou, že nárok na vlastnictví jim vznikne teprve tím, že se o hospodářství budou starat. Stejně jako ostatní novoosídlenci doufají, že zde dosáhnou zlepšení svých dosavadních poměrů, ovšem s vědomím, že to nebude zadarmo.

Výkladový rámec, do něhož je ve *Vsi v pohraničí* odsun zasazen odpovídá tomu, jak byl v letech 1945 - 46 prezentován v tehdejším politickém diskursu: neustále se (více či méně přesvědčivě) zdůrazňovalo, že nejde o pomstu, ale o historickou nutnost, sebeobraně opatření, nezbytné pro zachování jednotného československého státu. Příznačná jsou slova tehdejšího předsedy vlády Zdeňka Fierlingera, která pronesl 30. října 1945 v parlamentu: „Nevidíme v odsunu cizích nepřátelských živlů akt pomsty za strašlivý mnohaletý útisk a pronásledování, nýbrž pouze splnění předpokladu možnosti vybudování a zajištění státu a národní nezbytnost.“⁸⁹ (Za povšimnutí přitom stojí zejména výrazy „cizí nepřátelské živly“ a „strašlivý mnohaletý útisk“).

Ne všechny postavy Čechů ve filmu tuto představu svým jednáním naplňují tak jednoznačně a příkladně jako Pavlasovi: někteří z nich nakrátko propadnou touze po bohatství a ve svých nových domovech zuřivě hledají ukryté zlato po Němcích: vysypávají přiborníky, rozřezávají slavníky, atd. Václav Pavlas je však svým výrokem *Hledali jste zlato. A taky jste našli, ale takový, co krávy dělají*, velmi rychle přiměje, aby si uvědomili nesmyslnost svého jednání. Najdou se zde také jedinci, kterým se nechce pracovat (dva pražští flinkové) i prospěcháři jako hostinský, i ten však časem pochopí, že ne vždy je dobré hledět pouze na své zájmy. Lze říci, že problematické stránky v jednání českých novoosídlenců jsou ve filmu prezentovány smířlivě a spíše s lehkou ironií. Objeví se tu i pár závažnějších prohřešků, z nichž je patrný vyloženě zlý úmysl, i ty se však nakonec vyřeší: bývalý SSman je odhalen a

⁸⁹ zdroj: Staněk 1991: 124.

zneškodněn, korupční jednání úředníka z Okresní správní komise (OSK) je nahlášeno a jeho nadřízený jej slíbí potrestat.

Obraz Němců ve filmu již takto shovívavý není, zmínky o Němcích vždy nesou stopy nepříjemné minulosti. Když při řešení problému se žněmi na jedné schůzi padne návrh najmout si na práci Němce (vznese jej Pavlasův častý oponent, sedlák Havel), nové osazenstvo vesnice jej okamžitě zamítne. Klíčovou repliku pronese Slovák Hanka: *Zjednat' si Němcov? Bud'me radi, že sú odtiaľto preč!*⁹⁰ *Ves v pohraničí* z tohoto hlediska prezentuje „ideální situaci“, kdy veškeré činnosti zvládnou novoosídlenci pouze vlastními silami a raději budou tvrdě pracovat, než aby povolali zpět nepřátelské živly.

Z filmu zaznívá silný nacionalismus a tendence uplatňovat ve vztahu k Němcům princip kolektivní viny, což odráží postoje převládající u tehdejší veřejnosti i politické reprezentace, v čele s prezidentem Benešem. Hlasy, které by postup vůči Němcům kritizovaly, se v poválečných letech objevovaly jen velmi sporadicky a ze zřejmých důvodů nenacházely u veřejnosti příznivou odezvu. Jak uvádí Staněk (1991: 56), „Důraz na nacionální prvky a souvislosti protifašistického boje a revolučního převratu byl vzhledem ke zkušenostem z okupace a války zcela logický a charakterizoval v květnu a v následujícím období chování většiny příslušníků českého národa.“

Ve filmu jsou relace k Němcům příznačně vyjádřeny například ve scéně odehrávající se v kanceláři SNB, při níž si příslušníci lámou hlavu nad tím, kdo ze zaměstnanců dráhy by mohl být členem pašerácké skupiny.

„Příslušník SNB: *tak se mi zdá, že jeden strojuvůdce je Němec.*“

Následuje telefonní hovor na nádraží, aby si ověřil, kdo měl v inkriminovanou noc, během níž došlo k předání zásilky, na dráze službu:

Příslušník SNB: *Hofrichter, a to je ten Němec? Dobrá, děkuji. Tak mládenci, je to jasný.*“

Jinými slovy, pachatele jednoznačně usvědčí skutečnost, že je Němec: němectví je automaticky chápáno jako cosi nepřátelského a je důvodem k podezření z nekalé činnosti. Ve filmu sice nefigurují žádné postavy Němců, ale ty, o kterých se zde hovoří, divák vnímá jako záškodníky (příkladem je také scéna s nastraženou minou, která zraní Pavlase). I v tomto ohledu film vyjadřuje postoje převládající v tehdejší společnosti, jež pregnančně vyjádřil šéfredaktor národně socialistického Svobodného slova Ivan Herben: „Není rozdílu mezi němectvím a nacismem... Není Němců dobrých, jsou jen špatní a ještě horší.“⁹¹

Perspektiva a způsob zobrazení událostí, kterou tvůrci *Vsi v pohraničí* zvolili, mohly mít na tehdejší diváky efekt určité katarze: zlo je demaskováno a potrestáno, relikty nepříjemné minulosti odstraněny: Němci jsou vystěhováni, pašeráci dopadeni, vrah a bývalý nacist zabit, korumpovatelný úředník odhalen a zbaven své funkce - vítězí zdravé jádro

⁹⁰ Ve skutečnosti se přitom jednalo o poměrně běžné řešení, jelikož po odsunu v pohraničních oblastech v řadě odvětví chyběly pracovní síly. Někteří Němci, zaměstnaní ve specializovaných oborech byli dokonce z odsunu vyňati, anebo bylo jejich vysídlení alespoň odloženo. Na různé práce byli nasazováni jak tzv. „volní Němci“, tak ti, kteří již byli soustředěni v internačních táborech a čekali na odsun. (srov. Staněk 1991: 67).

⁹¹ zdroj: Staněk 1991: 126.

české společnosti. Dalo by se říci, že film nabízí jakousi „konstruktivní kritiku“ osidlovacího procesu: upozorňuje na problematická místa nového systému a zároveň ukazuje, jaká je v dané situaci třeba zvolit řešení. Zcela exemplární pasáží je hromadná výprava Severovanů na OSK: nejenže konečně dosáhnou svého a zajistí si motor do mlátičky, ale ještě přitom vedení OSK upozorní na korupční jednání jednoho z úředníků, který za poskytnutí motoru požadoval úplatek.

6.4.4.2 *Nástup (1952)*

Nástup vznikl pouze o 5 let později než *Ves v pohraničí*, posun ve způsobu prezentace tehdejších událostí je ovšem až zarážející. Z tohoto filmu je patrné, že byl vytvořen s cílem potvrdit tehdy jediný legitimní obraz poválečného vývoje a musel respektovat oficiální verzi minulosti, vyhovující politickým účelům. Jsou zde přesně definovány role, které v daném historickém procesu sehrály konkrétní sociální síly a skupiny, výrazně se mění i obraz Němců. Jestliže ve *Vsi v pohraničí* stanoviska k odsunu vystupovala do popředí spíše skrze jednání postav, zde jsou pregnančně formulována a hlasitě vyslovována, aby nikdo nezůstal na pochybách, jak je nedávným historickým okolnostem třeba rozumět.

Základní výkladový rámec se od *Vsi v pohraničí* příliš nezměnil - i pro tento film je příznačný diskurs zdůrazňující spravedlnost odsunu a jeho nevyhnutelnost. Vysídlení Němců nemá podobu krvelačné msty na poraženém národu, ale nezbytného opatření, k němuž jsou Češi přinuceni historickými okolnostmi. Jedná se o důkladně projednané rozhodnutí, posvěcené světovými velmocemi (jak říká Bagár: *o tom bylo rozhodnuto v Postupimi*), jež bude vykoupeno - a naplněno - poctivou prací českých vlastenců. Jasně to vyjádří jedna z postav: *Musíme si zasloužit tuto velkou historickou spravedlnost. Musíme ji vykoupit, zaplatit svou prací.*

Zdůrazňování nutnosti odsunu se v průběhu filmu objeví několikrát (*je to těžké, ale je to spravedlivé a musí to být*), k ospravedlnění masového vystěhování sudetských Němců přitom slouží poukaz na širší historické souvislosti, než jakými je právě skončený válečný konflikt. Poštministr Brendl překvapeným novoosadníkům (a také divákům) odhalí, že Grünbach se původně jmenoval Potočná a jednalo se o staré české hradiště, *už od Přemyslovců*. Odsun Němců se v této perspektivě jeví jako skutečně spravedlivá odplata: Češi si pouze berou zpět to, co jim odjakživa náleželo.

Legitimizace odsunu poukazováním na vzdálenou minulost byla u tehdejších představitelů KSČ evidentně oblíbená. Například Klement Gottwald 23. června 1945 v Brně hovořil o nutnosti vytlačit „jednou provždy z hranic naší republiky (...) živel nám nepřátelský“ a v souvislosti se znovuosídlením pohraničí poukazoval na „odčinění Bílé hory“ a korigování „omylů našich českých králů, Přemyslovců, kteří nám sem pozvali německé kolonisty.“⁹² Kromě zřejmé snahy oživit českou nacionální ideologii bylo cílem těchto reminiscencí upozornit na historické kořeny důležitosti spolupráce mezi slovanskými národy.

Jak již bylo řečeno, v *Nástupu* se stejně jako u *Vsi v pohraničí* uplatňuje perspektiva vítězů: tentokrát se však nejedná o vítězství, které vybojovali Češi, ale hlavní zásluhu na něm má Rudá armáda. To platí nejen pro výsledek války, ale i pro následný osidlovací proces: jeho úspěšné zvládnutí zdaleka není pouze zásluhou obyčejných pracovitých Čechů (jako jsme

⁹² Zdroj: Staněk 1991: 60.

viděli ve *Vsi v pohraničí*), ale především výsledkem budovatelského úsilí komunistické strany a Sovětů, kteří jsou pro české komunisty vzorem i nepostradatelným pomocníkem.

Pokud jde o relace k Němcům, postoje obyčejných lidí, alespoň jak jsou prezentovány ve filmu, vystihuje výrok matky Dejmkové: *jaképak jednání, vykvartýrujte je odsud hned*. Přístup „elity“ (představitelů strany a Rudoarmějců) je ovšem více korektní a hodný skutečných vítězů: k odsunu se postaví rozhodně, ale uskuteční jej civilizovaně a lidsky. Například s matkou Prüllovou, Němkou, která nucený odchod z domova opláče, se Bagár loučí laskavými slovy: *Paní Prüllová, nemůže to být jinak. Přeji vám, aby se vám tam, kam jdete, dobře vedlo*. Asi není třeba příliš zdůrazňovat, že k této idyle měl průběh odsunu zpravidla daleko, speciálně na územích, jež byla pod správou Rudé armády.

Obraz Němců zde získává poněkud odlišné kontury, které především již nejsou načrtnuty tak jednoznačně jako u *Vsi v pohraničí*. Sudetští Němci jsou sice převážně na straně zla: ve svých domovech schraňují arzenál zbraní, které neváhají namířit proti nově příchozím Čechům, vedle toho se dopouštějí různých sabotáží (tráví a odhánějí novoosadníkům dobytek), někteří z nich jsou stále přesvědčenými fašisty - svou porážku a vysídlení si tedy zaslouží. Najdou se však mezi nimi i výjimky, jednotlivci, kteří se přidali na stranu dobra (antifašista Palme) anebo alespoň začínají chápat, „kde je pravda“ (starý Němec, matka Prüllová). Dalo by se však říci, že se jedná spíše o výjimky potvrzující pravidlo, jímž je i v tomto případě uznání principu kolektivní viny.

6.4.4.3 *Adelheid (1969)*

Adelheid byl natočen více než dvacet let po odsunu, v době, kdy filmoví tvůrci mohli zakomponovat do filmu i stanoviska, která nebyla zcela v souladu s tehdejšími oficiálními výklady minulosti. Pohled na poválečné události z delšího časového odstupu evidentně poněkud oslabil dřívější opojení z konce války i radikálního vyřešení německé otázky a umožnil nahlížet poválečnou situaci v širším kontextu. V tomto komorně pojatém příběhu si tvůrci dovolili uplatnit perspektivu, z níž se zdá, že válka vlastně nemá vítězů – i když oficiálně již bylo dobojováno, konflikt a tragické události stále zasahují do lidských životů a ovlivňují jejich osudy.

Dalo by se říci, že předchozí dva filmy znázorňovaly to, co většina diváků v poválečné době toužila vidět: radost z vítězství, dobrý pocit z potrestání nepřátel, životní energii, nadšení pro práci. *Adelheid* naproti tomu zpřítomňuje beznaděj, jakou po skončení války řada lidí skutečně pociťovala. U obou hrdinů, Viktora i Adelheid převládá omrzlost životem, na jejich příběhu se ukazují tragické důsledky oboustranného násilí a poprvé je zde filmovými prostředky vyjádřeno stanovisko, že ani odvěta na iniciátorech konfliktu nutně nezajistí překonání traumatu z války.

V *Adelheid* není vyřčen žádný jednoznačný soud nad minulostí: každá ze tří významných postav ve filmu reprezentuje odlišnou perspektivu pohledu, je zde tedy patrná snaha o určitou vyváženost hledisek. Tehdejší situaci vnímáme nejvíce z pohledu Viktora, který je sice rád, že válka skončila, ale okolnosti mu nedovolí najít v pohraničí nový domov a zázemí, jaké si představoval. Běh událostí naopak spíše prohloubí jeho rány a traumata, která si z války odnesl. Prostřednictvím jeho postavy film otevírá citlivé téma kolektivní viny Čechů za odsun – sám Viktor je proti jakémukoli násilí a nenávidět druhého člověka jen kvůli jeho národnosti se mu protíví. Je si však vědom, že je příslušníkem vítězného národa, který vysídlení Němců inicioval, což z něj v očích Adelheid může činit potenciálního nepřítele. V závěru filmu jí proto položí otázku, jaká v předchozích filmech žádného z českých hrdinů netrápila: *Nenávidíš mě?*

Díky postavě Adelheid je zde silně zastoupena i perspektiva poraženého národa. Do života sudetské Němky z nacistické rodiny zasáhnou poválečné události nejtragičtěji: otec i bratr byli zabití (matka je již také po smrti), navíc hodnoty, k nimž byla vychována, jsou definitivně zdiskreditovány. Spolu s ostatními Němci je nejprve internována do lágru a poté snad ještě více ponížena tím, že musí sloužit jako hospodyně v domě, jež za války patřil její rodině. I přesto si zachovává svou hrdost a dalším perzekucím ze strany vítězného národa unikne tím, že spáchá sebevraždu.

Důležitý je úhel pohledu, který ve filmu reprezentuje strážmistr Hejna: jedná se v podstatě o „zobecněnou“ postavu, jejíž postoje k otázce odsunu a Němcům odpovídají většinovým názorům, jež panovaly v české společnosti poválečné doby. „Co se týče Němců, Hejna se obrací výhradně k minulosti a přítomnost pro něj sestává ze dvou zásad: *pořádku a odplaty*.“ (Sedmidubský 2006: 173). Evidentně si užívá pozici „vítěze“, dává najevo opovržení Němci a svou roli vidí v zavádění nového pořádku, jež spočívá například v počesťování názvů: *předně žádný Schwarzbach, ale Černý Potok*. Způsob, jakým bylo s Němci naloženo, Hejna považuje za spravedlivý: *Každý má, co zaslouží.. Starý vypadá na provaz a dceruška drhne schody. Svým způsobem spravedlnost*.

Hejnovu vidění často vychází ze stereotypů, například o tom, jací jsou Němci: když od něj Adelheid přijme nabízenou sklenici koňaku a naráz ji vypije, Hejna to komentuje dvojsmyslnými slovy: *Správná německá žena. Drží krok za každou cenu. To je jediný, čemu je naučili*. V Adelheid na rozdíl od Viktora neustále vidí především Němku, která si zaslouží tvrdé zacházení, na Viktorovu snahu o vzájemné sblížení tedy pohlíží s neskrývaným odporem.

Hejna se svými názory patrně řadí k tehdejší normě, vyjadřuje obecně sdílené postoje v české společnosti, jež stále určovala především nenávisť k Němcům. Viktor se svým jednáním této normě naopak vymyká, odmítá přijmout role, které jsou jemu i Adelheid historickými okolnostmi vnucovány. Své osobní pocity a hodnoty nadřazuje oficiálně prosazovaným postojům (tím si získává sympatie publika), což se projevuje zejména tím, že k Adelheid nepřistupuje jako k Němce, ale jako k člověku, se kterým se snaží sblížit, bez ohledu na jeho národnost.⁹³

Obraz sudetských Němců jako agresivních záškodníků se od předchozích filmů příliš neliší: není zde vykreslen tak detailně jako v *Nástupu*, vyvstane však například v již zmíněné scéně, jež se odehraje na začátku filmu: Němci pracující na poli mlčky přihlížejí, jak Viktor vstupuje do minového pole, aniž by se ho pokusili varovat. Dobře do něj zapadá i postava Adelheidina bratra anebo jednání jejího otce, o němž se ve filmu pouze hovoří. Odlišnost perspektivy spočívá v tom, že díky prostoru, který je věnován postavě Adelheid, má divák možnost ztotožnit se také s pocity druhé strany – vysídlených Němců. Jak již bylo řečeno, Adelheid je postava ambivalentní, například její hrdost může působit obdivuhodně, lze ji však

⁹³ Odlišné postoje k česko-německým vztahům, jež reprezentují postavy strážmistra a Viktora jsou přímějí vyjádřeny v literárním scénáři z roku 1966 (BSA, SCE, film: Adelheid, s. 22):

„- Víte, pane vrchní strážmistře, - povzdychl si Viktor, - dítě, potká-li jiné dítě, uvítá ho úsměvem a dává mu tak najevo svoji náklonnost. A totéž činí každý člověk nezkažený. Ale člověk jednoho národa, aniž by viděl příslušníka jiného národa, už ho nenávidí a jest hotov způsobiti mu bolest a smrt. To jsou velicí zločinci, kdo vzbuzují v lidech takovéto city. To řekl Jan Zlatoústý, (...)“

Promiňte, pane Chotovický, - otočil se vrchní strážmistr, - ale s tímhle jděte do hajzlu. —,

vnímat také jako příznak „typické“ německé nadřazenosti. V určitém ohledu svým jednáním skutečně naplňuje stereotypní představy o německé povaze, zároveň však vystupuje v pozici, jež vyvolává soucit. Vlastně jen naplňuje roli, ke které byla vychována: problém je, že v dané situaci to již není žádoucí a nikdo ji za to neocení.

Oproti *Vsi v pohraničí* a *Nástupu* se výrazně mění také obraz funkcionáře a zobrazení role, jakou v pohraničí sehrává. Poněkud obhroublý Hejna je naprostým protikladem kultivovaného Bagára, často zneužívá svého postavení, chybí mu i přirozená Pavlasova autorita. Ke skutečnému nastolování pořádku ve vsi moc nepřispívá, v nesnadné situaci se zmítá podobně zoufale jako ostatní postavy. To samé platí i o zobrazení rudých gardistů, zejména o postavě Jindry: místo aby konfliktům předcházel, sám je vyvolává, opíjí se a jeho chování provázejí agresivní výstřelky.

U obou filmů, jež vznikly krátce po válce, je patrná tendence poválečnou situaci idealizovat, zejména pokud jde o obraz vítězného českého národa. *Adelheid* s odstupem více než dvaceti let dobovou atmosféru zobrazuje v některých ohledech realističtěji. V 60. letech už evidentně bylo možné zhodnotit a připustit, že ne všechny problémy byly dobře zvládnuty, a ne vždy se novoosídlencům v pohraničí dařilo úspěšně zde začít nový život. Téma zničujících důsledků války, které se na lidech podepisují ještě dlouho po skončení bojů, mohlo v době uvedení filmu (1969) dobře posloužit jako rámec pro reflexi traumatu, vyvolaného invazí sovětských vojsk v srpnu 1968. Ponurá atmosféra je sice znakem většiny Vlácilových snímků, v tomto případě však lze temnou poetiku chápat také jako odraz společenské nálady, jež tehdy v Československu panovala.⁹⁴

Způsob, jakým tvůrci *Adelheid* k tématu odsunu přistoupili, odráží kulturní klima konce 60. let: ve filmové tvorbě byl kladen důraz na niternost, abstrakci, často byli voleni hrdinové, jež pro ostatní nejsou vzorem, ale naopak se vymykají normě. Filmy vznikající v období „nové vlny“ byly obvykle zacíleny spíše na intelektuální publikum, což je i případ *Adelheid*. Nešlo o to ve filmu deklarovat jasná stanoviska a morální soudy o historických událostech, ale zobrazit je tak, aby divákovi zůstal prostor pro vlastní reflexi. Díky použití více perspektiv jsou zde nastoleny různé varianty výkladu minulosti, řada věcí zůstává nevyřešená, informace o dobovém kontextu jsou zredukovány na nezbytné minimum - průběh událostí a jejich interpretace jsou tedy ponechány spíše na úsudku diváka.

6.4.4.4 Habermannův mlýn (2010)

Habermannův mlýn umísťuje téma odsunu do zcela odlišného rámce než předchozí filmy. Vyprávění zasahuje až do období začátku války, v tomto případě jsou tedy zřetelněji znázorněny příčiny vyhnání sudetských Němců a dějinná situace, která mu předcházela. Události navíc sledujeme jednak pohledem českých postav, významná je však i perspektiva sudetského Němce, který se ničím neprovinil a přesto je nucen opustit domov, v němž žilo několik generací jeho předků.

Dalo by se očekávat, že zobrazením válečného období a nacistického teroru si tvůrci filmu připraví prostor pro zopakování již zavedeného schématu, podle něhož je odsun

⁹⁴ V letech 1968 a 1969, kdy byla cenzura stále ještě oslabena, vznikla řada snímků, které reagovaly na posrpnovou atmosféru kritikou komunistického režimu (s nástupem normalizace pak byla většina z nich zakázána): *Skřivanci na nitě* a *Smuteční slavnost* kritizující kolektivizaci, *Kladivo na čarodějnice*, jež bylo zřejmou paralelou vykonstruovaných politických procesů, *Pasířák* či *Zabitá neděle*, poukazující na zdevastovaný stav společnosti.

zobrazen jako spravedlivá, historicky odůvodněná odplata na příslušnících národa, který se provinil rozpoutáním války. Ve skutečnosti se však právě tomuto schématu vyhnuli a zvolili variantu, kdy Češi svou pozici válečných vítězů zneužijí k tvrdé odplatě, při níž nejde o sebeobranu princip či „historickou nutnost“, ale o krvelačnou pomstu, motivovanou dlouhodobě potlačovanou záští vůči Němcům, touhou po majetku i snahou zakrýt vlastní morální selhání.

Tvůrci *Habermannova mlýna* uplatnili přístup, který na základě svých výzkumů popsal Harald Welzer⁹⁵ a nazval jej *změnou* či *přivlastněním rámců*. Princip přivlastnění rámců, který zaznamenal u velkého procenta německých respondentů výzkumu, spočívá v tom, že do svého vyprávění o životě během války zařadili určité rámcové znaky, jež mají původ v kontextu pronásledování židovského obyvatelstva. Respondenti je však využili pro vylíčení vlastního utrpení či utrpení svých rodinných příslušníků (a to i v případech, že se jednalo o nacisty): „Konstrukce příkoří, obrácení historických rolí pachatelů a obětí, hrály v interview a skupinových diskusích pilotního projektu dominantní roli.“ (Welzer 201: 65) Zejména v líčení potomků jejich rodiče či prarodiče často vystupovali v roli oběti nějakého příkoří (trpěli v zajetí, měli strach z Rusů, pociťovali neustálé ohrožení z udání, museli „žít ve špíně“, atd).

Welzer dokládá, že k tomuto fenoménu dochází především vlivem mediálních obsahů (hraných či dokumentárních filmů, fotografií, novinových článků), v nichž jsou v souvislosti s určitými událostmi neustále opakovány tytéž znaky, jež se postupně stanou obecně přijímanou reprezentací nějakého jevu. Nežádá pak dochází k tomu, že jsou tyto médii šířené obrazy začleňovány do vlastních vzpomínek a utvářejí představy jedinců o daných situacích, případně jsou dále využívány v jiných mediálních obsazích jako určité významové zkratky.

V klíčových pasážích *Habermannova mlýna* (úvodní a závěrečné) jsou Němci také předvedeni v roli obětí, sami se stávají objekty ponižování a fyzického týrání. Tvůrci přitom v těchto scénách použili efektní vizuální metaforu: zubožené a vystrašené postavy (zejména ženy, děti a staří lidé) jsou surovými dozorcí naháněny do přeplněných vagonů, v nichž budou deportováni za hranice. Motiv přeplněných dobytčáků, dobře známý z mnoha válečných filmů i fotografií, funguje jako zavedený a tedy snadno rozpoznatelný symbol genocidy.⁹⁶ V tomto případě je pouze přesazen do jiného historického kontextu: nejedná se o deportaci Židů do koncentračních táborů, ale o sudetské Němce, které Češi vyhánějí z jejich domovů.

Že se jedná o jiný kontext, je alespoň v úvodní scéně zřejmé: z lynčujícího davu se ozývají výkřiky, jako *Nandejte jim, Němčourům*, některé z trýzněných postav také mají na rukávu bílou pásku s písmenem N, již byli po válce označováni Němci. V závěrečných obrazech je historický rámec již mnohem méně jednoznačný, a pokud by byly promítány samostatně, většina diváků by je dost možná zaměnila za zobrazení deportace Židů do koncentračního tábora. Tyto historické souvislosti evokuje především výjev, kdy se Janě Habermannové, stojící na kraji přeplněného vagonu, náhodou rozevře kabát a odhalí židovskou hvězdu, našitou na šatech. Ačkoli Jana se sama nijak neprovinila, už podruhé čelí - i se svou malou dcerkou - perzekuci a vyhnanství: nejprve za částečně židovský původ, o

⁹⁵ Srov. kapitola 5.1 této práce

⁹⁶ Srov. také Pinkas 2011.

němž jako sirotek ani neměla ponětí, podruhé za svou lásku k Augustovi, který má německou národnost.

Volbou zmíněných znaků je divákům sugerována myšlenka ekvivalence obou historických procesů: nebylo chování Čechů během odsunu stejně kruté, jako chování nacistů při deportacích Židů do koncentračních táborů? Odsun a násilí páchané na Němcích je zde na jednu stranu prezentováno v kontextu válečných událostí, jako pochopitelná reakce na nacistický útlak, zahrnuje však také aspekt iracionální, nespravedlivé pomsty, jež nejvíce zasáhne nevinné. Režisér filmu Juraj Herz to ostatně sám popsal v odpovědi na otázku, proč se rozhodl zpracovat právě téma odsunu: „Protože si myslím, že zlo se nemá odplácet zlem. Já sám jsem byl vinou německých fašistů v koncentráku a dělám tenhle film proto, abych připomněl, jaká byla pravda. Že ta msta, které se Češi dopustili na Němcích, i mnoha nevinných, po skončení války měla nejrůznější motivy. Vždy nešlo jen o odplatu za prožité utrpení, ale častým motivem bylo zastříti vlastní zbabělost i kolaboraci či motivy čistě ziskové. A já si myslím, že o tom, co se dělo, se musí mluvit úplně stejně jako o zločinech druhé strany“ (Herz 2010).

Tvůrci *Habermannova mlýna* se vlastně pokusili téma odsunu pojmout co nejvíce korektně: z příběhu jasně vyznívá, že vina je na obou stranách, neboť mezi příslušníky obou národů se najdou lidé zlí a nečestní. Na německé straně je reprezentují dvě skupiny: nacističtí okupanti, ale i „zrádci“ z řad sudetských Němců, kteří příchod okupantů vítají. V české komunitě se jedná spíše o jednotlivce, v zásadě je však také můžeme rozdělit do dvou skupin: první tvoří nacističtí kolaboranti, druhou Češi, u nichž se ve vyhrocené situaci projeví určité patologické rysy a sadisticky se „pomstí“ na nevinných. V jednání některých postav se dokonce oba tyto typy protnou (například starosta Hartl).

Motivace nenávistného jednání Čechů během odsunu z některých scén vyvstávají zcela jednoznačně. Příkladem je rozhovor mezi hajným Březinou a starostou Hartlem, který se odehraje v první části filmu: Hartl právě zjistil, že Habermannova nastávající Jana je podle rodného listu napůl Židovka.

„Březina: *No tak je – a co jako? Nesmí mít svatbu v kostele, nebo co? Vždyť je pokřtěná – v tom přece nemůže být problém.*

Hartl: *O kostel nejde, ale doba se mění.*

Březina: *Doba se mění tak, že August má největší mlejn a pilu, jezdí v nejdražším autě a teď si k tomu ještě vezme nejhezčí holku z okolí. Jdeš na mě s něčím takovým jen proto, že s ji nedostal sám. Všichni mu jen závidíte.“*

Výkladový rámec poválečných událostí oproti starším filmům výrazně proměňuje také obraz sudetského Němce jako jedinice, který je v dané lokalitě hluboce zakořeněný. Například ve scéně, kdy si Jana zkouší svatební šaty – sudetský kroj, Habermann neopomene zdůraznit, že kroj i vzácné šperky se v jeho rodě dědí již po čtyři generace (*Tohle je náš kroj, kroj mých krajanů*). Anebo když Koslowského seznamuje s chodem mlýna, připomene: *U nás hraje tradice velkou roli*. Pouto k domovu jeho předků je natolik silné, že na konci války raději obětuje život, než aby uposlechl varování svého přítele Březiny a z Eglau uprchl:

„Březina: *Odejdi. Prosím tě o to.*

Habermann: *Tenhle mlejn tu stojí sto deset let. Věděl jsi to?*

Březina: *Posloucháš mě vůbec?*

Habermann: *Já tebe ano, ale ty mě ne. Sto deset let. Čtyři generace Habermannů se tady narodily, žily tady.*“

Obraz vztahu sudetského Němce k majetku je tak zcela odlišný než například ve filmu *Adelheid*, v němž zazní, že nacistu Heidenmann usedlost před válkou sebral Židům. Habermann je naproti tomu se svým mlýnem nerozlučitelně svázán, reprezentuje pro něj skutečný domov. Zda je vesnice součástí Čech anebo Německé říše pro něj není příliš podstatné, velká politika se ho netýká: *Vlast je pro ty, kteří nic nemají. Mě není k ničemu, já mám domov*. Domov přitom pro Habermanna netvoří pouze hmotný majetek, ale především sociální vazby, do nichž je zapojen, spoluobčané, za které s ohledem na svou pozici cítí odpovědnost.

Můžeme říci, že tvůrci *Habermannova mlýna* programově převrací několik zažitých stereotypů, s nimiž jsme se ve starších filmech opakovaně setkávali (usilují o to tak důsledně, až se nabízí otázka, zda tím nenastolují stereotypy nové). Obraz odsunu získává zcela jiné kontury: nejedná se o organizovanou akci, jejímž účelem je zbavit se nepřátelského živlu, a již z pověření vyšších instancí přicházejí vykonat funkcionáři z vnitrozemí (*Nástup*), ale o lokální, svévolné „vyřizování účtů“, na které nejvíce doplatí ti, kdo se ničím neprovinili. Odsun a násilí, které jej doprovází, není představeno jako vyústění konfliktu dvou národností (v *Habermannově mlýně* je do odsunu zařazena i Češka), ale jako záležitost osobní morálky: nejbrutálnějšími vykonavateli trestů jsou jedinci (obyčejní lidé i místní autority), kteří se svou horlivostí snaží smazat nedostatek odvahy a morální selhání, kterými se provinili během okupace.

6.4.5 Ideologie a politické konotace

Aneb kde je vlastně pravda?

Nejen historické vědění, ale také ideologie a politické zájmy vstupují do tvorby filmových reprezentací. Stávající ideologie určuje, jaké výklady minulosti jsou považovány za legitimní a hodné veřejného sdílení. Projevy ideologie lze spatřovat především v tom, jaké hodnoty dílo prosazuje a jaké role jsou v historickém vývoji přisuzovány konkrétním společenským silám. Jednotlivé filmy se mohou lišit jednak rozdílným ideologickým podložím, ale také intenzitou, s níž daná ideologie z filmu zaznívá a je v něm rozpoznatelná.

6.4.5.1 *Ves v pohraničí (1948)*

Ke všem filmům, jež vznikly po válce, v rámci zestátněné kinematografie, musely být nejprve vydány tzv. cenzurní listky, jimiž státní instituce vyjadřovaly oficiální souhlas s uvedením filmu do distribuce. Ze *Zápisu o jednání cenzurního sboru* z 11.2. 1948⁹⁷, při němž byl projednáván film *Ves v pohraničí* je patrné, že pro jeho schválení k distribuci bylo potřeba souhlasu Ministerstva vnitra, Ministerstva zahraničních věcí, Ministerstva informací a Ministerstva školství. Uvádíme to zde z toho důvodu, že ačkoli Československo bylo tehdy ještě relativně demokratickým státem, představa, že by zde mohl vzniknout film, jenž by nabízel obraz událostí odporující tehdejšímu legitimnímu výkladu, anebo překračoval limity vymezené dobovou ideologií, by byla zkreslená.

⁹⁷ NA, Fond Ministerstva informací a osvěty, č.861, ka.119

Pro přiblížení ideologického pozadí filmu je třeba vzít v úvahu přesné období jeho vzniku. Natáčení probíhalo na přelomu let 1947 a 48, cenzurní lístek byl vydán 11.2. 1948, pouze několik dní před vypuknutím komunistického převratu (premiéra se konala 20. února 1948, v době právě probíhajícího puče). *Ves v pohraničí* tedy vznikala na rozhraní dvou období: nejsilněji z ní zaznívá „benešovská ideologie“, v níž ještě rezonují ideje první republiky, už se zde ovšem projevují také prvky nastupujícího komunistického socialismu. Díky tomu, že tvůrci stihli film dokončit těsně před represemi, které po únoru 1948 zasáhly celou oblast kultury, nemuseli vyznění jednotlivých scén tak důsledně podřizovat ideologickým požadavkům komunistické strany.

Ves v pohraničí je někdy označována za propagační film, který (zřejmě na podnět tehdejšího Ministerstva informací) prezentuje idealizovaný obraz osidlovacího procesu, v němž je kladen zásadní důraz na solidaritu a odpovědnost novoosídlenců. Od pozdějších komunistických agitek se však v mnoha ohledech liší a dalo by se říci, že jejich formu teprve předjímá. Nepropaguje přímo politiku KSČ, spíš jde o příběh, který pouze vypovídá ve prospěch některých postojů a hodnot, jež komunisté po válce prosazovali: důraz na kolektivitu, význam „čtvrtého stavu“, národní hrdost a spolupráce Slovanů v boji proti nacismu (jistě ne náhodou je jednou z výrazných kladných postav Slovák).

Odsun a osidlování pohraničí zde není pojednáno jako výrazně politické téma, ale je nahlíženo z perspektivy běžných lidí, kteří se vypořádávají s každodenními starostmi (i v tom lze ovšem spatřovat projev ideologie, kladoucí důraz na „lidovládu“ a význam malých rolníků). Prosazování kolektivity není dáváno do souvislosti se stranickou příslušností či vyhraněným třídním postojem, ale je zobrazeno jako přirozená sousedská solidarita - jako hodnota, k níž členové společenství postupně sami dospívají při řešení běžných problémů (především zajištění sklizně obilí).

Z filmu již silně zaznívá budovatelský étos, nemá však ještě podobu komunistické agitace, spíše je spojen s idejemi benešovského „demokratického socialismu“. Mezi jeho hlavní znaky, jež se ve filmu projevují, patří prosazení čtvrtého stavu (dělníků a malých rolníků) a naplnění požadavku lidovlády, stejně jako silný nacionalismus, důraz na osvobozenécké úsilí a vypořádání se s německým nacismem (Pavlasovi ve filmu reprezentují hodnoty socialismu vítězí nad nacismem, který ztělesňuje falešný správce pily a pašerácká skupina). V těchto aspektech film předznamenává nastupující (marxistický) socialismus, jež později prosazovala KSČ, nese však i výrazné dozvuky první republiky, příznačné pro benešovskou dobu, které do nastupující ideologie KSČ příliš nezapadaly. Především socialismus zde není záminkou pro potlačování individualismu (dokladem je svérázná postava Václava Pavlase či dvou pražských flinků), dále je například značný význam v životě jednotlivce i společenství připisován duchovním hodnotám vycházejícím z křesťanství.

Morální kvality Pavlasových bezpochyby souvisí s jejich zbožností, která se nejsilněji projevuje u matky (připomeňme již zmiňovanou scénu s krucifixem). K usmíření Pavlase s jeho oponenty dojde symbolicky v den křtin prvního dítěte, které se ve vsi narodilo (Pavlas: *ted' když jsme se trochu poznali, tak půjde všechno líp..*). Náboženské motivy nejsou ve filmu nijak akcentovány, ale jsou přítomné jako přirozená součást každodenního života, jež proniká do myšlení i mluvy postav. Například když si matka Pavlasová při příjezdu ke stavení č. 13, v němž se mají usadit, povzdychne: *panenko Marjá, to nám ještě scházelo, třináctka!* Postavy se zdraví obligátním „pozdrav pánbůh“, a to včetně místních policistů, kteří ještě nosí uniformu prvorepublikových četníků.

Scény a promluvy odkazující na křesťanskou tradici by patrně cenzurní orgány jen o několik měsíců později ve filmu již nepřipustily. Zcela jistě by se jim nelíbila ani scéna, v níž Severováci zjistí, že dva mladíci z Prahy z vesnice odešli a na rozloučenou po sobě nechali kreslený vzkaz, nad kterým se všichni (kromě Pavlase) dobře pobaví: vtipný obrázek Pavlase na koze, na němž je napsáno „diktátor Pavlas.“ Ve filmech vznikajících pod kontrolou KSČ by takovéto zesměšnění kladného hrdiny a jeho autority již bezpochyby nebylo nepřipustné. Těžko by také ve filmu mohly figurovat postavy sympatických flinků, kteří místo práce na poli dávají přednost kartám, hraní na kytaru a koupání v rybníku.

O tom, že ideologické limity byly těsně po válce nastaveny jinak, než po únoru '48 svědčí i nenápadné detaily, například jedna z mála poznámek, jíž před svou vraždou ještě stihne pronést skutečný správce pily: *Dostal jsem pár konzerv od Američanů, tak si jednu dáme* (později by konzerva bezesporu pocházela od Sovětů). Důležitější však je, že v této době si tvůrci ještě mohli dovolit zakomponovat do filmu sice opatrnou, ale přece jen kritiku fungování tehdejší státní správy. V ději je prezentována prostřednictvím Pavlasova martyria na OSK, které podstupuje kvůli zapůjčení motoru do mlátičky. Scéna, kdy si jej úředníci mezi sebou přehazují jako horký brambor, z jedné kanceláře putuje do další, aby nakonec skončil před zamčenými dveřmi, výstižně ukazuje nepropustnost byrokratické správy. Jeden z úředníků dá navíc Pavlasovi najevo, že jeho žádosti by bylo možné vyhovět, ovšem nebude to zadarmo: *Severov, to je tam, co máte tolika prasat, že? ... Když budete mít uznání vy, tak já jistě.*

Pavlas se však nedá odbýt, na příště zorganizuje hromadnou výpravu Severovanů na OSK a tentokrát jdou rovnou za předsedou, který situaci ihned napraví – motor zapůjčí a korumpovatelného úředníka přislíbí potrestat: *Tu vaši žádost vyřídím hned, a toho pána, po vás.* Cílem tak evidentně není zpochybnit fungování celého správního aparátu, spíše se jedná o jakousi konstruktivní kritiku, jež neodsuzuje systém jako takový, pouze se snaží poukázat na jeho potenciálně slabé stránky, aby je bylo možné včas odstranit.

Již o pár let později byla situace v české kinematografii odlišná – z pohledu do archivních dokumentů ÚV KSČ z počátku 50. let je zřejmé, že *Filmová rada* přísně dbala na to, aby do filmů nepronikla jakákoli kritika státního aparátu či nářžky na jeho špatné fungování. Pokud se ve scénáři něco takového objevilo, cenzori si vyžádali jeho přepracování. Příkladem je námitka *Předsednictva filmové rady* vůči jednomu z filmů posuzovaných v roce 1951: „Vypustit politicky nevhodnou souvislost dlouhého čekání na pomoc ministerstva zemědělství.“⁹⁸

Pro pořádek je však třeba uvést, že ani příprava *Vsi v pohraničí* se evidentně neobešla bez cenzurních zásahů. V jednom z dobových článků jeho autor rozhořčeně poukazuje na skutečnost, že ve filmu byly - na přání blíže nespecifikovaných úřadů a organizací - eliminovány určité negativní jevy, jež byly s odsunem a osidlováním pohraničí spjaty, což výrazně zkreslilo obraz tehdejší situace.⁹⁹ Není přitom bez zajímavosti, že jiný z recenzentů,

⁹⁸ Srov. NA, Fond KSČ-ÚV-19/7, č.j. 670.

⁹⁹ „Jestliže mladý režisér chce a také natočí film o budování pohraničí a ve své celkové koncepci vychází ze správného předpokladu, že toto osídlení bylo velkým a historickým mezníkem v životě našeho národa, že je to věc dobrá a národu prospěšná a jestliže mu toto dílo vychází jako dílo optimistické, kladné a opravdu budovatelské, pak nemá žádný úřad a žádná organizace, se sebe honosnějším titulem, právo vrtat ve scénáři i v hotovém filmu a nařizovat střihy a censurovat film ještě dříve, než jej vůbec dostane do rukou censura filmová. (...) Umělec tu není od toho, aby byl služkou přání pánů z některých úřadů, kteří ve své touze po idylickém líčení

který o zásazích do scénáře také věděl, je naopak obhajoval, s odůvodněním, že „nevytváříme film pro film, ale film pro lid. Konec konců svoboda je poznání nutnosti – a to platí i pro svobodu uměleckou“ (Freiman 1948: 2).

6.4.5.2 *Nástup* (1952)

Začátek 50. let se odehrával ve znamení politických procesů, tvrdého pronásledování odpůrců režimu a represí ve všech sférách společenského života, samozřejmě včetně kultury. Obsahovou náplň filmových děl v této době plně určovala oficiální propaganda, schvalovacím řízením orgánů *Státního filmu* a ÚV KSČ přitom prošel vždy jen zlomek původně navrhovaných námětů.¹⁰⁰ Přípustný byl pouze jednostranný pohled na historickou skutečnost, v níž byli hledáni nezpochybnitelní národní hrdinové a naopak demaskováni záškodníci nejružnějších typů. I velmi nedávnou minulost scénáristé a filmaři obratně upravovali či přímo falšovali, zejména tak, že v ní vyhrocovali třídní a ideologické konflikty.

Film *Nástup* vznikl jako produkt oficiální kulturní politiky, v období nejsevěřenější centralizace v kinematografii a nejdůslednější státní kontroly nad podobou filmových děl. Jak připomíná Pavel Slinták (2013: 56): „Pro větší ideologickou názornost bylo v roce 1950 navíc přijato usnesení ideologického výboru KSČ *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*, které se stalo oficiální tvůrčí směrnicí, jež v následujícím období zásadně ovlivňovala podobu filmové tvorby“. Podle slov tehdejšího předsedy kolektivního vedení Barrandova Františka A. Dvořáka mělo toto opatření na kinematografii „blahodárný vliv“¹⁰¹, z dnešního pohledu to však vyvolává dojem poněkud odlišný.

Kvalita ideologicky správného zpracování námětu *Nástupu* (připomeňme, že se jednalo o státní cenou vyznamenaný román, jehož 4. vydání bylo v r. 1952 již zcela rozebráno) nemohla být ponechána náhodě, proto byla jeho realizace svěřena Otakaru Vávrovi. Ten již tehdy platil za prověřeného režiséra, u něhož příliš nehrozilo, že dílo „nějak zmrzačí nebo zkomolí“, jak to vyjádřil Jan Žalman v časopise *Kino*. Režisér Vávra ve svých *Pamětech* později vzpomínal, že k interpretaci událostí, tak jak byla prezentována v románové předloze, měl určité výhrady, nicméně film nakonec natočil podle připraveného scénáře.¹⁰²

Základní schéma filmu *Nástup* má všechny znaky narativu silně ovlivněného ideologií.¹⁰³ výklad minulosti je záměrně zjednodušený, aby v divácích nezůstaly žádné pochybnosti o podobě tehdejších událostí, o jejich příčinách, následcích a hlavně o tom, kdo

osídlení pohraničí jdou tak daleko, že nechtějí připustit, že by v pohraničí se mohlo dít něco nekalého, že by se tam kradlo a pod. (Brejcha 1948: 7).

¹⁰⁰ Například v r. 1951 z původně plánovaných dvaceti pěti filmů nakonec schvalovacím procesem prošlo pouze 16 (a skutečně vyrobeno bylo jen 7). *Filmová rada* po prozkoumání literárních látek došla k závěru, že pouze oněch 16 odpovídá „ideovým a uměleckým předpokladům ve smyslu usnesení předsednictva ÚV KSČ o úkolech filmu“. (zdroj: NA, Fond KSČ-ÚV 19/7, Usnesení schůze plena filmové rady z 2.července 1951).

¹⁰¹ Srov. Dvořák 1953: 4.

¹⁰² V pasáži věnované natáčení *Nástupu* Vávra popisuje: „Když jsem prohlížel situaci v pohraničí, zjistil jsem pravý opak toho, co líčil román. Viděl jsem, že sudetští Němci před odsunem dali ve svých domcích a bytech všechno do pořádku, vydrhli podlahy, a po nich pak přišly tři vlny rabovacích gard, národních správců, kteří udělali v pohraničí neslýchaný nepořádek, špínu. Bylo to ničení hodnot, které popisuje Řezáčův román jako dílo Němců. Ptal jsem se Řezáče: „Cos to napsal? Vždyť je to obráceně.“ Ale on mi s klidem odpověděl: „já přece nepíšu pro čtenáře, ale pro stranické sekretáře.“ Neměl jsem za těchto okolností *Nástup* točit, ale přípravy už byly příliš daleko, stály mnoho set tisíc.“ (Vávra 1997: 182).

¹⁰³ Srov. například Michalovič 2014: 14.

stál na straně zla a kdo naopak reprezentoval dobro. Jsou zde jednoznačně identifikovány nepřátelské strany (stoupenci nacismu a kapitalismu), jejichž porážka zakládá a stvrzuje legitimitu jediné správné ideologie – socialismu. V příběhu se uplatňuje efektní postup: diváci jsou nejprve vystrašení obrazem nebezpečného nepřítele, který je následně odzbrojen a poté „odsunut“. Zásadní zásluhu na tom mají představitelé KSČ a Rudé armády, kteří zde vystupují v roli ochránců české společnosti.

Obrat k nedávné minulosti zde byl využit také jako příležitost pro zobrazení správného socialistického jednání. Rozvržení rolí odpovídá vzorci, který se tehdy v kinematografických dílech často uplatňoval: „postavy jsou založeny na jednostrunných typizovaných charakterech; hospodářské problémy socializujícího se státu zavdaly příčinu k zjednodušujícím obviněním kulaků, sabotérů, intelektuálů. Film spolu s bezpečnostními složkami hledal zahraničního nebo vnitřního nepřítele, zrádce, slabocha, podezřelého intelektuála, jenž planě dumá. (...) Ve zločincích byli neomylně odhalováni příslušníci nežádoucích skupin obyvatelstva či nekomunistického politického spektra, nábožensky smýšlející lidé a kulaci.“ (Ptáček 2000: 97-99).

Náznamy této diferenciace sociálního světa byly patrné již ve *Vsi v pohraničí*, v *Nástupu* je však základní dělicí čára mezi kladnými a zápornými hrdiny vedena již zcela jednoznačně. Rozhodujícím faktorem přitom není národnost postav, ale ideologie, k níž tíhnou a jež určuje jejich jednání. Záškodníci se objevují mezi Čechy (továrník Trnec či bývalý majitel textilky, nacistický kolaborant), ještě více převratná je však myšlenka, že naopak v řadách Němců lze najít spřízněné duše (výrazně kladnou postavou je bolševik Palme, určité náznaky příklonu ke správné ideologii najdeme také u některých postav starších Němců jako je matka Prüllová či Gerl – ti ve válce a fašismu začínají vidět jen nesmyslné zabíjení).

Jako klíč k pochopení této proměny obrazu Němců může posloužit věta z dobového tisku, v níž autor článku hodnotí vývoj vztahu obou národností v posledních letech: „nastala i zásadní změna v poměru mezi českým a německým národem, který v Německé demokratické republice buduje – právě tak jako my, základy lepšího, socialistického světa“ (*Velké osidlovací dílo*, 1952: 9). Pokud ze *Vsi v pohraničí* ještě zaznívalo přesvědčení, že „není Němců dobrých, jsou jen špatní a ještě horší“, v *Nástupu* se již projevuje odlišný, tehdy „jedině správný“ gottwaldovský názor, že „není Němec jako Němec.“ Jádrem problému již není konflikt dvou národností, ale dvou ideologií: členy společenství je třeba diferencovat podle toho, zda se jedná o přívržence socialismu či fašismu, potažmo kapitalismu.

Na otázku, *kde je pravda?*, kterou ve filmu pronese jeden z německých starousedlíků (protože již začíná pochybovat o idejích německého nacismu), tvůrci filmu nabízejí jednoduchou odpověď, která zazní z úst německého antifašisty Palmeho: *Pravda je tam, kde byla vždycky. Dělníci se nemají spojovat s pány. Vždycky na to doplatili a vždycky na to doplatí. Hranice nehranice, páni si přes ně podají ruce, aby dělníka uškrtili*. Postava Palmeho zde ztělesňuje tehdy tolik propagovaný „proletářský internacionalismus“ a je důkazem toho, nakolik se legitimní zobrazení Němců a odsunu během několika málo let proměnilo. V rámci budování dobrých vztahů s pracujícím lidem z NDR bylo třeba dát najevo, že motivací odsunu sudetských Němců nebyla nacionalistická, protiněmecká zášť (natož touha po majetku sudetských Němců), ale snaha o vymícení nacismu.

Nezpochybnitelnou zásluhu na jeho porážce a úspěšném budování socialistického pohraničí má samozřejmě Rudá armáda, jak postavy ve filmu nikdy neopomenou zdůraznit. Například Bagár, promlouvající k novým zaměstnancům textilky: *děkujte revoluci, lidové vládě a ze všeho nejvíc sovětským vojákům. Dostali jste to od nich a zaplatíte svýma rukama*.

Ani jeho budoucí družka Zdena nezůstává pozadu a k veliteli rudoarmějců se dojatě obrací se slovy: *Byli jste naše naděje. A teď jste naše síla... A věřte, že uděláme všechno proto, abychom se vám podobali.*

Z obdivu k Rusku se vyznává také poštministr Brendl, který si právě přečetl komunistický manifest: *snažil jsem se poznat, na jakých principech stojí toto nové Rusko, které nás zachránilo a podává nám pomocnou ruku (...). Přečetl jsem v životě mnoho knih, ale tahle knížka, ta mi otevřela oči. Objasnila mi mnohé, co mě po celý život jaksi uráželo, a s čím jsem si nevěděl rady.* Veškeré zásluhy na vybojování války jsou připisovány pouze Sovětům, role západních demokracií zůstává ve filmu zcela mimo pozornost. O Američanech zde padne jediná zmínka, a to v souvislosti, která je vrhá do nepříliš příznivého světla: fanatická nacistka Elsa Magerová plánuje utéct za hranice a přidat se k Američanům, kteří jsou tím nenápadně vpraveni do pozice na straně nepřátel.

Zatímco na vítězství ve válce mají zásadní podíl Sověti, při odsunu a osidlování pohraničí už přebírají iniciativu čeští komunisté. *Nástup*, podobně jako *Ves v pohraničí* přiznává v tomto ohledu velké zásluhy pracujícím lidu, v případě pozdějšího filmu však roli hlavního organizátora a vykonavatele klíčových úkolů plní především představitelé KSČ. Způsob zobrazení nově zřízeného byrokratického aparátu příliš nepřekvapuje: vše funguje hladce a bez zádrhelu, nic se nezdá být nemožné. O tom divák hned v úvodu přesvědčí přístup předsedy OSK Galčíka, který Bagára vysílá do Grünbachu: *uděláme, zařídíme, pustíte se do práce, výsledky budou mluvit za vás.* Ani Bagárovi přitom nechybí budovatelské sebevědomí: *půjdu tam, kam mě pošle strana. Na celé zemi budeme stavět nový život a nové lidi.* Také sousedská solidarita, která byla silným motivem *Vsi v pohraničí*, zde nabývá nového rozměru: důraz na kolektivitu a soudružství získává institucionální charakter, zhmotňuje se v zakládání stranických buněk. Po založení strany v Grünbachu – nyní již Potočné – Bagár spokojeně prohlásí: *Můžeme se organizovat, a v tom je veliká síla.*

Z nápadných projevů ideologie ve filmu *Nástup* stojí za zmínku také důraz na demagogický diskurs progresu a adorace dělnické práce. KSČ je zde prezentována jako nositel progresu (ten je zajištěn mimo jiné prací dělnické třídy v rámci kolektivizovaného průmyslu), zatímco německý nacismus i český kapitalismus je spojován se zpátečnictvím, regresí, jako již překonané ideologie. Příznačné je, že se tento diskurs přenesl i do dobových recenzí - například Jiří Hrbas v časopise *Kino* o postavě továrníka Trnce napsal: „Trnec zůstával stále pozadu, až se ocitl na druhé straně fronty“ (Hrbas 1953: 137). Hlavní idea filmu je v pravém slova smyslu budovatelská: netýká se *hledání* nového domova a obtížné adaptace na nové prostředí, ale *odhodlání a připravenosti budovat* v pohraničí nové hodnoty a plnohodnotně zastat práci, jíž dříve vykonávali Němci. Dílo se – jak jinak – zdaří a poštministr Brendl může v závěru spokojeně konstatovat: *vystěhovali jsme Němce a přece jsme dokázali ukončit výmlat i podzimní práce.*

6.4.5.3 Adelheid (1969)

Film *Adelheid* bychom v určitém ohledu mohli označit také za „komunistický film.“ Vznikl totiž v době, kdy byla v Československu stále u moci KSČ, musel tedy být schválen a financován jí zřízenými institucemi. Propagování komunistických idejí a zobrazení vzorového socialistického jednání bychom v něm však hledali marně, míra rozpoznatelnosti dobové ideologie je zejména ve srovnání s *Nástupem* zcela mizivá. Jedná se tak o jeden z nemnoha filmů z období komunistické vlády, který nejen že neprosazuje socialistické hodnoty, ale dokonce je relativizuje.

Podobně jako u *Vsi v pohraničí*, také v tomto případě sehrálo klíčovou roli načasování: film vznikl na přelomu let 1968 a 69, tedy v době, kdy ve filmové tvorbě i ostatních společenských sférách ještě doznívalo všeobecné „uvolnění“ režimu, spojené s obdobím Pražského jara. Na konci 60. let díky tomu mohla být natočena díla, jejichž realizaci by o několik let dříve, či jen o pár měsíců později, režim zatrl. Natáčení *Adelheid* se sice odehrávalo již po invazi vojsk Varšavské smlouvy, tehdy ovšem pozornost státního aparátu zřejmě zaměstnávala především neurovnaná politická situace a filmová produkce se tak na krátký čas dostala mimo její zřetel.

Mezi schválením literárního scénáře v květnu '68 a přípravami natáčení uběhl nezvykle krátký čas: tvůrci *Adelheid* si byli vědomi, že období oslabené cenzury nebude trvat příliš dlouho, proto se při psaní technického scénáře nepouštěli do zásadnějších úprav původní verze. Jak později vysvětloval scénárista Körner, na velké změny tehdy nebyl čas. Normalizace ve filmu začala již v září roku 1969 (ve stejném měsíci byl *Adelheid* dokončen), 1. října '69 pak nastoupilo nové vedení československé kinematografie, které zahájilo důkladnou revizi v oblasti distribuce, při níž „bylo zjištěno, že se promítá řada ideově nepřijatelných filmů a že je ve studiích rozpracována celá řada podobně závadných filmů.“¹⁰⁴

V návaznosti na tato zjištění byla vypracována nová koncepce filmové tvorby, odpovídající „umělecko-ideovým“ potřebám komunistické strany. Díla, která byla v rozporu s její politikou, musela být vyřazena z distribuce, v případě rozpracovaných filmů byla zastavena jejich výroba. Film *Adelheid* měl premiéru 15. ledna 1970 a od okamžitého zákazu jej zachránila pouze skutečnost, že byl vybrán na filmový festival v Japonské Ósace, který se konal v rámci prestižní světové výstavy EXPO. Krátce nato byl nicméně v Československu z distribuce stažen, nepomohla ani reputace tehdy již uznávaného režiséra Vlácil (jeho i Körnerova tvorba byla naopak v následujících letech výrazně omezována).¹⁰⁵

Filmy byly často staženy spíše v tichosti, k rozhodnutí o jejich zákazu, natož o důvodech, které jej u konkrétních filmů zapříčinily, zpravidla neexistují písemné záznamy. Odhadnout, jaké „umělecko- ideové“ prvky *Adelheid* byly zástupcům režimu proti mysli, však není příliš složité. Vznikl v době, kterou ÚV KSČ označoval za „kulturně politickou a ideovou krizi“, neboť v kinematografii byly „akcentovány tendence cizí socialismu, jako je skepse, pocity odcizení, bagatelizování naší účasti v boji za osvobození, sobecký individualismus, sexualita, otázky náboženské, ... diskreditace komunistů.“¹⁰⁶ V *Adelheid* se objevují všechny tyto prohřešky proti ideologii - snad jen s výjimkou náboženských otázek (film původně zahrnoval i scény odehrávající se v kostele, ty však byly na poslední chvíli vystřiženy).

Myšlenka neschopnosti komunikace, odcizení a skepse stojí v samotném základu celého příběhu (Viktor: *lidi se mi stali cizí, nikomu tady pořádně nerozumím*), a právě v ní je zakomponována poměrně odvážná kritika doby, v níž film vznikl. Z hlediska socialistické

¹⁰⁴ zdroj: Dokumenty z archivu ÚV KSČ. I. Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii (6. 1. 1970). *Illuminace*. Praha. 1997, 9(1), s. 178.

¹⁰⁵ Z archivních materiálů lze vyčíst, že Vlácil byl jedním z „nepřízřusobivých“ filmových tvůrců, kteří byli v lednu 1970 propuštěni ze svých pozic v tvůrčích skupinách. Vlácilovi bylo navíc zakázáno točit na Barrandově hrané filmy (na rozdíl od Otakara Vávry, který se již na začátku roku 1970 přihlásil k aktivní spolupráci s režimem) a dokonce i spolupracovat s Körnerem.

¹⁰⁶ zdroj: Dokumenty z archivu ÚV KSČ. II. Zpráva o situaci v čs. kinematografii (22. 3. 1971). *Illuminace*. Praha. 1997, 9(1), s. 180.

ideologie je Viktor skutečným anti-hrdinou: během války sloužil u západního letectva (odkud si dovezl cigarety a žvýkáci gumy), své zásluhy ve válce však bagatelizuje tvrzením, že nebojoval, ale pouze pracoval ve skladu. Je naprostý individualista, který se v mnoha situacích odmítá přizpůsobit autoritě, již reprezentuje postava strážmistra. Svým vztahem k Němce z nacistické rodiny překračuje významné společenské tabu, navíc se vyznačuje naprostým nezájmem o okolí či veřejné záležitosti. Na rozdíl od hrdinů z předchozích filmů je pro něj charakteristická pasivita - nemá před sebou žádný jasný cíl, natož budovatelské ambice.

Viktor je zobrazen jako neduživá postava, která na tvrdou práci dělníka či venkovského hospodáře nemá dost sil - o nic takového se ostatně ani nepokouší, naplňuje spíše obraz městského intelektuála, pro něhož jsou důležité duchovní hodnoty. Nelíbí se mu, že strážmistr střílí do obrazů, které v domě zůstaly po původním majiteli, a na nově nabytém majetku jej nejvíce zajímá knihovna, z níž systematicky vyřazuje nacistické svazky (z principu však odmítá knihy pálit). Na rozdíl od hrdinů z předchozích dvou filmů nepřichází svou práci budovat, zušlechťovat nové pohraničí, ale jak říká: *zahrabat se před světem*.

Ve způsobu prezentace postav strážmistra a gardisty Jindry najdeme i zmiňovanou diskreditaci komunistických funkcionářů. K idealizovanému obrazu autorit ze *Vsi v pohraničí* a *Nástupu* mají daleko: holdují alkoholu, mluví sprostě, chybí jim vzdělání i přirozená autorita, rozhodně ostatní nemotivují k pracovním výkonům a svou přízemností reprezentují spíše švejkovské češství. Ačkoli výše uvedenými aspekty se tvůrcům *Adelheid* podařilo překročit ideologické limity vymezené tehdejší režimem, neměli bychom podlehnout představě, že v dané době bylo možné natočit cokoli. Cenzura sice na konci 60. let nebyla zdaleka tak důsledná jako v jiných etapách komunistické éry, otevřenou kritiku systému či zpochybňování legitimních výkladových rámců minulosti si ani tehdy filmaři (jejichž tvorba byla dotována výhradně státními institucemi) nemohli dovolit.

V *Adelheid* se dle mého názoru podařilo politický diktát částečně obejít ze dvou důvodů. Jednak tím, že se tvůrci vyhnuli přímému zobrazení odsunu a na místo politické linie příběhu se rozhodli více akcentovat dějovou linku spojenou s intimním vztahem svou postav.¹⁰⁷ Ať již z jakéhokoli důvodu, rezignovali tak na bezprostřední politické vyjádření vztahující se k poválečné době a zaměřili se na příběh, který má více obecný charakter.

Druhým důvodem je forma, jakou tvůrci zvolili: velká část významu je zakomponována v obrazech a atmosféře celého díla, nikoli v dialozích, které – jak jsme viděli například u *Nástupu* – lépe slouží k proklamaci jasných politických stanovisek. Obraz je méně jednoznačný a jeho působení na diváky mnohem méně předvídatelné, proto se také obecně hůře cenzuruje než text. Ani z technického scénáře, jež zahrnuje popis scén, nemuselo být zcela jasné, jak budou po natočení jednotlivé scény i film jako celek vyznívat, neboť jejich definitivní podoba byla ustavena až během natáčení. Právě důmyslné vytváření specificky temné a beznadějně atmosféry je výrazným rysem snímku, pro který je dnes oceňován, tehdejší režim jej však nesl nelibě. Scénárista Körner pro to má své vysvětlení - dříve podle něj nebyly žádoucí filmy využívající temnou, tragickou poetiku, protože vládnoucí moc se v tom příliš poznávala: „autoři tragických příběhů se dokáží potýkat se zlem – moci tím nastavují zrcadlo.“

¹⁰⁷ V 60. letech se jednalo o poměrně časté řešení: jelikož přímá kritika společenského systému byla neakceptovatelná, řada filmařů se uchýlovala spíše k zobrazení hlubších problémů lidské existence.

6.4.5.4 *Habermannův mlýn (2010)*

Habermannův mlýn vznikl ve zcela jiné společenské a politické situaci než předchozí filmy. Současná liberálně-demokratická ideologie umožnila tvůrcům uplatnit v obraze minulosti jinou perspektivu pohledu, zároveň však nastavila nové limity pro legitimní zobrazení odsunu a jeho veřejně sdílené reprezentace. Rovněž je třeba brát v úvahu, že kinematografické pole, z něhož film vznikl a jež určovalo základní podmínky pro jeho tvorbu, mělo jinou podobu než v případě tří starších filmů. *Habermannův mlýn* není produktem národní kinematografie, formované politickými, sociálními aj. silami, působícími výhradně v českém prostředí, ale je vlastně „evropským“ filmem.

V době natáčení již byla Česká republika součástí EU, film navíc vznikl v mezinárodní, česko-německo-rakouské koprodukci, s tím že, největší finanční vklad pocházel nikoli z české, ale z německé strany. Zapojení zahraničního producenta zajistilo dostatek financí a umožnilo tím realizaci nákladného projektu (pouze v českém prostředí se potřebné peníze sehnat nepodařilo), spolu s ekonomickým faktorem však bezesporu přineslo také určité politické tlaky. Z členství ČR v EU mimo jiné vyplývá, že s otázkami minulosti je ve veřejně šířených kulturních dílech nutné nakládat takovým způsobem, který nebude zatěžovat přátelské vztahy s naším západním sousedem a komplikovat jejich budoucí rozvoj. Koprodukce německé a rakouské strany pak tento požadavek jistě ještě zesílila a postavila tvůrce filmu před nesnadný úkol: prezentovat téma odsunu takovým způsobem, který by vybalancoval disharmonii mezi dvěma odlišnými interpretacemi tehdejších událostí - české a německé – neboť ty vycházejí z různých paměťových prostředí a v některých aspektech se rozcházejí.

Výzkumy veřejného mínění z nedávných let naznačují, že část české veřejnosti i politických elit¹⁰⁸ by film, v němž jsou Němci opět prezentováni jako nepřátelský národ, jehož příslušníci si vystěhování zasloužili, patrně bez problémů přijala. Německá strana by jej však sotva připustil a utužování česko-německých vztahů by rovněž neprospl (těžko by se proto našla instituce, která by vznik takto politicky nekorektního díla vůbec finančně podpořila).

Jak uvádí Domnitz (2007: 114), dnes je v zájmu politického sjednocování Evropy, aby otázky vyplývající z konfliktní minulosti obou národů byly řešeny spíše na symbolické rovině, nikoli na majetkoprávní úrovni (ta se týká zejména požadavků na zrušení prezidentských dekretů, navrácení majetku či finanční odškodnění). Tyto debaty totiž podle výzkumů veřejného mínění mezi příslušníky českých i německých společenských elit vyvolávají obavy a iritují velkou část české společnosti.¹⁰⁹ Symbolických kroků k usmíření již ČR i SRN vykonaly několik - tím nejvýznamnějším byl pravděpodobně podpis *Česko-německé deklarace* v lednu 1997, v níž se představitelé obou zemí dohodli, že udělají „tlustou čáru“ za křivdami minulosti a nebudou své vztahy zatěžovat desetiletí starými politickými a právními otázkami.

Na *Habermannův mlýn* můžeme pohlížet jako na kulturní produkt, jehož smyslem je rovněž překlenout - alespoň v symbolické rovině - konfliktní minulost, a to poukazem na její

¹⁰⁸ Srov. Houžvička 2010: 174 a také např. veřejně deklarované postoje politiků Haška či Škromacha k tzv. Sudetoněmecké otázce.

¹⁰⁹ Téma odsunu a především prezidentských dekretů dodnes vyvolává mnoho konfliktů, zejména ve vztazích mezi Čechy a Saskými či Bavorskými Němci. Srov. také Houžvička 2010: 160-161.

morální aspekt: na nehumánnost jednání, jehož se dopustili jak Němci, tak Češi. Lítost a pohoršení nad průběhem poválečných událostí vyjádřila ve svých projevech řada českých polistopadových politiků a příslušníků intelektuálních elit, nejvíce však různá morální gesta, přispívající k usmíření obou národů inicioval bývalý prezident Václav Havel. Ačkoli *Habermannův mlýn* se natáčel v době, kdy již oficiální rétoriku k této problematice utvářely především výroky nového prezidenta, Václava Klause (jež byl symbolickým gestům a omluvným politickým projevům adresovaným německé straně o poznání méně nakloněn než jeho předchůdce¹¹⁰), ve filmu ještě rezonují ideje a stanoviska k odsunu, která se již před rokem 1989 formovala v českém disentu a exilu¹¹¹ a později je v české politice prosazoval právě Havel.

Například v prosinci 1989 Havel (ještě než byl zvolen prezidentem) vyslovil požadavek omluvit se Němcům za odsun, s odůvodněním, že se jednalo o „akt velmi tvrdého zbavení několika miliónů lidí jejich domovů a bylo to vlastně zlo, které bylo odplatou za předchozí zlo.“¹¹² Stejnou „havlovskou“ dikci použil i režisér Juraj Herz, když vysvětloval svou motivaci pro natočení *Habermannova mlýna*: „Nemá se oplácet zlé zlým. I proto vyhnání Němců hned po válce nebylo důstojné českého národa. Byly tam msty, obava z toho, že Němci věděli, kdo je udavač, a byl tam i majetek. Tato příkoří nebyla nikdy odčiněna.“¹¹³

Havel svá stanoviska později poněkud upravil (v reakci na průtahy německé strany při přípravě *Česko-německé deklarace*) a během projevu v Karolinu v únoru 1995 pronesl tato slova: „Na poválečný odsun můžeme mít různé názory – a můj kritický postoj je obecně znám -, nikdy ho však nemůžeme vypreparovat z jeho dějinných souvislostí a oddělit od všech hrůz, které mu předcházely a které k němu vedly (...) zlo má infekční povahu a zlo odsunu bylo jen smutným vyústěním zla, které mu předcházelo. O tom, kdo první vypustil z láhve džina skutečné nacionální nenávisti, nemůže být sporu.“ (Havel 1997: 36).

Od těchto formulací se vyznění filmu již poněkud odchyluje. Havlova slova naklonila pomyslnou váhu viny více na německou stranu, tvůrci filmu však projevíli tendenci opačnou. Odsun sice zobrazili v kontextu válečných událostí, struktura příběhu však vede pozornost diváků především ke krutostem a násilí, jichž se dopouštějí Češi na sudetských Němcích (a vlastně i na Češce), kteří se během války ničím neprovinili, dokonce Čechům naopak pomáhali. Obecný princip „oplácení zla zlem“ se tedy mění na ještě více pohoršující „oplácení dobra zlem“, jež podíl viny překlápí více na stranu českých obyvatel Sudet.

Z diskusí, které se okolo *Habermannova mlýna* po jeho uvedení v české veřejnosti rozpoutaly, je zřejmé, že řada diváků v něm tuto asymetrii viny vnímala a vyvolala u ní rozhořčení. Tvůrci filmu se proti nařčením ze stranění Němcům ovšem bránili argumentem,

¹¹⁰ Například během projevu, proneseném 24.6.2012 na vzpomínkové akci k 70. výročí vyhlazení obce Ležáky, prohlásil: „V rámci sbližování národů je nyní požadována jakási symetrie viny. Tedy, že Češi jsou stejně vinni, jako ti, co mají na svědomí Ležáky, Lidice a jiné hrůzy. Tyto události ovšem výrazně narušily tisícileté soužití obou etnik a zbořily dlouho budovanou důvěru. To vedlo k vzájemnému vzdálení se a odsun byl pak již jen vyústěním.“ (srov. <http://zpravy.e15.cz/domaci/udalosti/klaus-korektnost-nesmi-zamlzit-historicke-okolnosti-odsunu-nemcu>; [cit.10.6.2015])

¹¹¹ Na přelomu 70. a 80. let v disentu probíhala debata o tzv. „Danubiových tezích“ (srov. Černý 1990).

¹¹² Zdroj: *Česko-německé vztahy po pádu železné opony*, Sešity Rady pro mezinárodní vztahy, Praha, č. 1, 1997, s. 25.

¹¹³ Zdroj: http://kultura.idnes.cz/cerstve-oceneny-herz-se-filmem-o-odsunu-nemcu-vyrovnava-s-minulosti-1if-filmovy-festival-vary.aspx?c=A100709_175832_zpr_mff_jaz; [cit. 25.5.2015].

který otázku, kdo vlastně nese větší podíl „morální viny“, vracel zpět do korektní a obtížně napadnutelné roviny: všichni shodně deklarovali, že film řeší otázku viny v osobní rovině, nikoli národnostní. Podle nich pouze ukazuje, že nejsou špatní Češi nebo špatní Němci, ale jen špatní lidé, které je možné najít mezi různými národy a etniky, mezi vyznavači odlišných náboženství a ideologií.¹¹⁴

Vedle režiséra a představitelů hlavních rolí se v tomto smyslu vyjádřil také producent filmu Karel Dirka: „V případě tohoto filmu nejde jen o otázku, jak se chovali Češi nebo Němci za války a po ní, jedná se víceméně o charakterovou stránku člověka, která nemá s nacionalismem ani fašismem nic společného. Příběh filmu se mohl stejně odehrávat v bývalé Jugoslávii, v Mexiku, kdekoli. Když je charakter lidí narušený, je něco v nepořádku a může to mít fatální důsledky. A o tom je tenhle film. Vypjatá doba pak ještě víc umožňuje lidské zlobě vyvřít“ (Dirka 2010).

Jakýmkoli generalizacím, jež se uplatňovaly ve *Vsi v pohraničí* či *Nástupu* se *Habermannův mlýn* důsledně vyhýbá, důraz je naopak kladen na perspektivu jednotlivce, která se však liší i od toho, jakým způsobem byla pojata ve filmu *Adelheid*. Zatímco pro postavy v *Adelheid* byla jejich národnost i ideologie determinujícím faktorem (zejména v případě hlavní hrdinky), August Habermann se snaží žít především jako slušný člověk, který necítí potřebu přimknout se k jakékoli ideologii, ani se vymezovat svou národní příslušností. V jeho jednání se nápadně projevují hodnoty a principy, které korespondují s idejemi, jež prosazuje současná EU. Jan Čulík v článku uveřejněném v *Britských listech* dokonce o *Habermannově mlýně* referuje jako o „etickém semináři“, neboť film je podle něj „vyjádřením současné - nesmírně civilizované a slušné - především německé ideologie. Už desítky let jsou Němci indoktrinováni přesvědčením, že nacionalismus je zhoubný, že na etnické příslušnosti nezáleží. Mnozí mladí Němci, když se jich zeptáte, jaká je jejich národnost, vám dnes řeknou: Národnost nemám - jsem občanem Evropské unie“ (Čulík 2012).

Jedním z důvodů, proč tvůrci tento korektní a viditelně didaktický přístup zvolili, mohou být finanční zájmy, za některými výroky režiséra („dělám tenhle film proto, abych připomněl, jaká byla pravda“) je však patrná také snaha změnit stav historického vědomí současné české společnosti, jejíž značná část způsob řešení sudetoněmecké otázky stále považuje za nezbytný a spravedlivý. Přijetí filmu jako pravdivé, objektivní reprezentace tehdejší skutečnosti, která konečně překonává jednostranné vidění viny, přitom podpořily mediální výroky známých osobností, jež zažily holocaust. Vedle režiséra Herze, který opakovaně poukazoval na svou biografii (sám byl vězněn v koncentračním táboře a velká část jeho rodiny zde zahynula - nemá tedy důvod realitu zkreslovat ve prospěch Němců), je to například vyjádření Arnošta Lustiga (také vězněného nacisty), který po přečtení scénáře *Habermannova mlýna* v posudku napsal, že připravovaný film svým příběhem, odvážným obsahem a etickým zaměřením slibuje pozoruhodné dílo, které plně doporučuje k realizaci právě na základě výtečného, pravdivého scénáře.

¹¹⁴ Dalším, často uváděným argumentem, je poukazování na Herzovu osobní zkušenost s koncentračním táborem. Sám v této souvislosti na tiskové konferenci k filmu prohlásil: „Zažil jsem koncentrační tábor, ztratil šedesát příbuzných, nemám tedy ani nejmenší důvod být vůči Němcům shovívavý.“

6.4.6 Viditelné/neviditelné

Aneb selektivita paměti

Obraz minulosti, který v jednotlivých filmech zůstane zachován po konkrétních událostech, je vždy do určité míry zkreslený, neboť historické okolnosti a fakta jsou při zpracování tématu podrobeny značné selekci. V této části se zaměříme jednak na to, jaké rysy skutečnosti filmy záměrně zviditelňují a zdůrazňují - především se však pokusíme určit ty aspekty, jež byly z filmů během natáčení vynechány anebo již od začátku zůstávaly z nějakého důvodu mimo pozornost jejich tvůrců, ačkoli se zobrazovanými jevy evidentně souvisejí a byly významnou součástí reality, k níž se příběhy vztahují.

6.4.6.1 *Ves v pohraničí (1948)*

Film *Ves v pohraničí* vznikl velmi krátce po válce, kdy bylo úkolem filmu veřejnost spíše povzbudit, nikoli jí připomínat válečná traumata a nutit diváky sledovat na plátně události, na které se většina z nich snažila spíše zapomenout. Proto bylo třeba velmi citlivě volit, co vše je vhodné ve filmu ukázat a co naopak diskrétně přejít. Jak již bylo řečeno, režisér Krejčík natočil *Ves v pohraničí* na zakázku, podle již připraveného a schváleného scénáře. Ačkoli jako začínající režisér byl za svěřenou příležitost vděčný (jednalo se teprve o jeho druhý film), později si v rozhovoru s Antonínem J. Liehmem postěžoval: „už tenkrát mi bylo jasné, jak je ten film vlastně bezzubý, protože se vyhnul základnímu konfliktu, jímž bylo vysídlení Němců a příchod českého živlu do pohraničí. Řešilo se to, vzpomínáte si, tak, že se zvolila vesnice, jež byla při příchodu osídlenců už prázdná.“ (Liehm 2001: 146).

Téma odsunu bylo v dané době pro českou společnost evidentně ještě příliš palčivé na to, aby mohlo být předvedeno ve filmové reprezentaci. Krejčík chtěl údajně scény zobrazující vyhánění Němců na začátek filmu zařadit, bylo mu to však rozmluveno. Režisér nebyl jediný, komu toto vynucené obroušení ostrých hran vadilo – například také tehdejší recenzent filmu Jaroslav Brož upozorňoval na určitou „dramatickou zvadlost“ příběhu, která podle něj nebyla zaviněna režisérem, ale slabým námětem, „v té podobě, jak byl po mnohých zásazích míst, hájících zájmy a pověst nově osidlovaných krajů, zfilmován“. (Brož 1948: 7).

Z důvodu absence scén znázorňujících okolnosti vystěhování původních obyvatel působí prázdná vesnice trochu jako kulisa, jež je postupně „osazena“ pečlivě sestaveným souborem postav, v němž byly eliminovány všechny potenciálně rušivé elementy: neobjevují se tu žádní starousedlíci (ať již Češi nebo Němci), navrátilci z války či rabovací skupiny, které do opuštěných usedlostí zpravidla dorazili dříve než novoosadníci. Ve *Vsi v pohraničí* jsou stavení od začátku připravená na příchod českých obyvatel, kteří tak nedobrovolné vystěhování původních obyvatel vůbec nemusí řešit. Mementem doby a předchozího konfliktu je pouze neutěšený stav, v němž se všechna stavení ve vsi i jejich okolí nacházejí: všude je nepořádek, okna domů jsou vymlácená, věci rozbité. Jak zkonstatuje matka Pavlasová: *sežeňte aspoň někde koště. Vždyť to tu vypadá, jako když čert vyletí.*

Lze to chápat jako nechut' (vzhledem k době zcela pochopitelnou) vracet se k nedávné minulosti a zabývat se tím, kdo za tento „nepořádek“ nese větší vinu: zda původní němečtí obyvatelé, ti, kdo je odtud vyháněli anebo zlatokopové, kteří sem dorazili ještě před osadníky z vnitrozemí. Časové umístění děje by mohlo naznačovat, že starousedlíci byli vystěhováni v rámci „divokého odsunu“, při němž ze strany Čechů často docházelo k rabování a ničení německého majetku (v létě roku 1945 se o organizovaném odsunu teprve jednalo). Film však podporuje spíše interpretaci, že domy v tomto stavu zanechali sami sudetští Němci. K minulosti se vztahuje pouze následující krátký rozhovor ve vlaku, jenž se odehraje mezi

skutečným správcem pily Zemanem a vojákem se zlomenou rukou, ke které, jak říká, přišel v Severově:

„Voják: *To bylo pěkný hnízdo. Tohle mám odtamtud na památku...*

Zeman: *Copak?*

Voják: *Ale to víte, Němci - vyváděli tak, že jsme je museli na hodinu vystěhovat.“*

Ačkoli původní obyvatelé ani okolnosti, za jakých své domovy opouštěli, ve filmu nevidíme, určitý obraz si o nich můžeme utvořit díky scénám, které se později odehrají ve stavení, do něhož se nastěhovali Pavlasovi. Krátce po příjezdu děda Pavlas v jedné z místností najde ve slámě zbraň, již za války používali Němci a odtuší: *to bude asi pancéřová pěst*. V závěru filmu je Václav při vyprošťování bryčky ze stodoly zraněn výbuchem miny, kterou sem nastražili Němci. Z těchto fragmentů se postupně skládá obraz dřívějšího Severova, v němž nevidíme poklidnou pohraniční ves, kde se život odehrával stranou války, ale „hnízdo“ nacistů disponujících arzenálem zbraní, kteří zkrátka *museli* být co nejrychleji vystěhováni.

Za povšimnutí stojí i to, jaké postavy se do zvoleného sociálního vzorku nových Severovanů zjevně nevešly: nejvíce zarážející je již zmíněná absence Němců, ale i jiných „živlů“, jež se tehdy v pohraničí pohybovaly: zlatokopů a rabovačů, příslušníků rudých gard, wehrwolfů. O některých z těchto skupin se ve filmu hovoří, ani v jednom případě však nejsou zastoupeny konkrétními postavami. V Severově jako by bylo místo jen pro ty, kdo se tu chtějí natrvalo usadit a kromě jediné výjimky – falešného pilaře – je sem vedou dobré úmysly. (Této charakteristice se poněkud vymykají ještě dva pražští flinkové, ani ti však nejsou zobrazeni jako vyloženě „zlé příklady“, ale spíše nezralí mladíci, kteří své místo ve společnosti teprve hledají).

Zobrazení negativních jevů doprovázejících konec války i projevů česko-německého konfliktu, kterým se s ohledem na námět filmu nešlo zcela vyhnout, je tak potlačeno na naprosté minimum. Jak jsme již uvedli v jedné z předchozích kapitol, nešlo přitom zřejmě o rozhodnutí filmových tvůrců, ale o výsledek cenzurních zásahů. Místo přímého zobrazení jsou tyto jevy ve filmu přítomné spíše jako latentní hrozby, které se navíc postupně stávají záležitostmi minulosti. V ději se na ně pouze sem tam upozorní ve stručných narážkách – například když matka Pavlasová po příjezdu do vsi ustaraně pronese: *Pořád lidi říkaj, co je tu Němců po lesích*. V noci se čas od času z okolní krajiny ozývá střelba a před možnou hrozbou varují i četníci: *No musíte bejt vopatrný, tady se ještě potlouká všelijaká čeládka. To víte, hranice..* Ironickou upomínkou na nevíтанé živly je také postesek dvou pražských flinků, kteří se snaží doptat na cestu do Severova: *Zlatokop nás poslal doprava, Wehrwolf doleva*.

Téměř všechny negativní aspekty minulosti, které jsou ve filmu zobrazeny přímo, jsou koncentrovány okolo postavy falešného pilaře, bývalého příslušníka SS. Je až s podivem, co vše se na tuto postavu podařilo nabalit: vražda, kolaborace s nacisty, podvody, organizace pašerácké skupiny (a k tomu ještě lakomství a nesolidárnost s ostatními občany). Všechny tyto nepříjemné záležitosti jsou zde prezentovány spíše jako selhání jednotlivce, nikoli jako problémy hluboce prorostlé celou společností. Výhodou pak je, že provinilého jedince lze při troše úsilí identifikovat, zneškodnit a tím problémy zažehnat, což se také na konci filmu podaří a na diváky to bezesporu působí efektem katarze.

Ze způsobu, jakým se film vyhýbá přímému zobrazení některých sociálních jevů – jakými jsou například komplikace vyplývající ze soužití Čechů s Němci, vystěhování

původních obyvatel Sudet, násilnosti a drancování majetku - poměrně jasně vyvstává hranice tehdy přijatelného zobrazení poválečných událostí. I přes proklamace některých dobových recenzentů o „dokumentárním charakteru“ *Vsi v pohraničí* je zřejmé, že obraz skutečnosti, který nabízí je velmi neúplný a není v něm místo pro témata, u nichž se dalo předpokládat, že by ve společnosti, teprve se zotavující z války, vyvolala nepříjemné emoce či narušila idylický obraz osidlovacího procesu.

6.4.6.2 *Nástup (1952)*

Film *Nástup* bychom mohli označit jako velmi doslovný: záležitosti, k nimž bylo potřeba přitáhnout divákovu pozornost, jsou v něm zobrazeny či vysloveny přímo (i když se jedná o nepříjemné aspekty minulosti), nepracuje se zde s žádnými jinotaji a náznaky, které by nechávaly otevřený prostor divákově fantazii či jeho vlastnímu úsudku. Zviditelněny a zdůrazněny jsou samozřejmě především náležité motivy jako kolektivismus, nadšení pro práci, dělnický internacionalismus, záškodnictví fašistů či zásluhy sovětských osvoboditelů. Obrazy jsou propracovány do nejmenších detailů: například v jednom z prvních záběrů se na kapotě auta, jímž do Grünbachu přijíždí Bagár a jeho dva společníci, významně třepotají rudé vlaječky, na vojenských vozech se spolu s rudoarmějci vezou i nepřehlédnutelné portréty Stalina a Lenina, atd.

V zobrazení tehdejších událostí a sociálních procesů je nicméně film značně selektivní, výčet záměrně opomíjených skutečností by byl v tomto případě opravdu dlouhý. Scénář navíc nebyl vytvořen „podle skutečnosti“, ale na základě její románové interpretace, ve které již došlo k prvnímu předvýběru a zkreslení faktů. Filmoví tvůrci tedy vycházeli z díla zahrnujícího pouze určité typy postav a příběhů, které bylo nutné ještě zredukovat a převést do filmové podoby. Jelikož *Nástup* vznikl v době, kdy byl celý proces filmové tvorby pod přísnou kontrolou cenzurních orgánů, v archivech lze dohledat zápisy z jednání příslušných komisí, která prozrazují, jaká témata byla tehdy považována za hodná zdůraznění, a která se naopak do výsledného výběru neměla dostat (anebo musela být ještě více zredukována).

Obecně bychom mohli shrnout, že na začátku 50. let stále ještě převládala tendence vyhýbat se zobrazení některých negativních jevů, zejména pokud šlo o záležitosti poukazující na stinné stránky v jednání Čechů – a případně také Sovětů. Konkrétně je patrná například ve způsobu zobrazení rudých gardistů: je známo, že pásku RG často navlékali a zneužívali vychytralí zlatokopové i různí samozvaní mstitelé, jejichž jednání vůči sudetským Němcům nezřídka zahrnovalo násilné výstřelky, motivované touhou po odplatě či snadným obohacením na zkonfiskovaném majetku.¹¹⁵

V *Nástupu* nic takového nevidíme: Bagár vzorně naplňuje roli zajišťovatele pořádku, mimo jiné dohlíží na řádný a hladký průběh odsunu. Ačkoli v románové předloze figuruje postava gardisty Tymeše, který je příkladem bezohledného zlatokopa (jež se snaží vetřít do přízně komunistů), z filmu byla „historie Tymešovy tlupy“ na popud *Filmové rady* vynechána.¹¹⁶ Revizí prošla i postava gardisty Antoše: ze scénáře byly vyškrtuty scény, v nichž se Antoš, povoláním automechanik, během cesty do Grünbachu obohacuje o součástky na auta, které vykrádá z vraků německých vozů, povalujících se u silnice. Jeden ze svých úlovek měl dokonce komentovat nadšenými slovy (jež odpovídají typickým emotivním projevům této postavy): *Svíčky jak na vánoční stromeček! A ten motor! Toníku, ten se tu*

¹¹⁵ Srov. např. Staněk 1991 : zejm. s. 63, 84.

¹¹⁶ NA, Fond KSČ-ÚV-19/7; Zápis ze zasedání filmové rady z 6.srpna 1951.

*nemůže nechat!*¹¹⁷ Ve finální verzi filmu však Antoš mívá vrak mercedesu i ostatních aut zcela bez povšimnutí.

Určitou výjimku mezi gardisty představuje postava Trnce, který v příběhu zůstal i se svými negativními vlastnostmi. Ani on však nenaplňuje obraz nevzdělaného, sadistického gardisty s nedostatečným sebeovládáním (takové najdeme například v *Adelheid*), ale člověka, který systematicky a promyšleně směřuje k získání výhodné sociální pozice, jež by mu zajistila moc a bohatství. Ve filmu byl evidentně ponechán, aby sehrál roli exemplárního anti-hrdiny, na němž lze názorně předvést, kam spěje jedinec, jehož jednání není orientováno komunistickými hodnotami. Jelikož reprezentuje „zlý příklad“, předsednictvo *Filmové rady* vyslovilo alespoň požadavek jeho postavu ve scénáři „úměrně omezit“, aby zbylo více prostoru pro kladné hrdiny. V podobném duchu pak doporučovalo také „krácení německých postav děje“.¹¹⁸

Zobrazení negativních rysů některých českých postav bylo sice cenzory zredukováno, nevymizelo však z filmu zcela. Obraz Sovětů, příslušníků Rudé armády, byl naproti tomu vykreslen bez jakýchkoli temných míst: ve filmu nenajdeme ani stopy po nevhodném chování na dobytém území, kterým byli vojáci Rudé armády pověstní: rabování, opilecké výstřelky, znásilňování žen. Tehdejší doba si zkrátka žádala ničím neposkvřený obraz sovětských „osvoboditelů“, kteří jsou pro český lid nadějí, vzorem i inspirací.

Ocenit je třeba skutečnost, že v *Nástupu* je poprvé (a na dlouhou dobu také naposled) ve filmu přímo zobrazen odsun německých obyvatel. Nechybělo přitom mnoho, a *Nástup* mohl potkat podobný osud jako *Ves v pohraničí*: Jiřímu Pelikánovi, který měl z pověření *Filmové rady* za úkol posoudit finální verzi technického scénáře, se zařazení těchto scén do filmu příliš nelíbilo a navrhoval je zredukovat na nutné minimum. Režisér Vávra si je však do filmu prosadil, s jistě oprávněným argumentem, že se jedná o „dramatický vrchol díla“. Díky tomu mohli diváci na plátně poprvé spatřit německé starousedlíky, jak z donucení a jen s několika málo zavazadly opouštějí své domovy. Způsob zobrazení odsunu je samozřejmě co nejvíce korektní: nedochází při něm k žádným násilnostem (ze strany Čechů ani Němců), vystěhování je provedeno lidsky a civilizovaně. Němci se ani nemusejí s věcmi vláčet po svých, natož aby byli ponižováni naháněním do „dobyčáků“. Odjíždějí usazení na nákladních automobilech, nikoli do lágru, ale přímo do nového bydliště - jedná se vlastně jen o dobře zorganizovaný přesun.

Značný prostor zde dostalo také předvedení komplikovaného soužití Čechů s Němci (nebo přesněji fašistů s komunisty) a jejich vzájemných potyček. Ty se odehrávají buďto v dialozích, anebo ve formě přestřelek, kterými se v *Nástupu* rozhodně nešetří, střelba se však zpravidla odehrává v noci a cíl je vytrvale míjen. Konfliktní aspekty minulosti nebyly potlačeny v té míře jako u *Vsi v pohraničí*, tvůrci *Nástupu* se však důsledně vyhnuli explicitnímu zobrazování násilí a krvavým scénám, neboť to by jistě neodpovídalo oficiálně deklarovaným socialistickým hodnotám a úsilí dobré vztahy s obyvateli NDR.

6.4.6.3 *Adelheid* (1969)

Přístup, který zvolili tvůrci *Adelheid* je zejména od *Nástupu* značně odlišný, mohli bychom jej označit dokonce za zcela protichůdný. Klíčové historické okamžiky zde zůstávají

¹¹⁷ BSA, SCE, Film: *Nástup*, Technický scénář, s. 5.

¹¹⁸ NA, Fond KSČ-ÚV-19/7, Zápis ze zasedání filmové rady z 6.srpna 1951.

neviditelné, tím, co vidíme, jsou pouze jejich důsledky, ve kterých je zpětně rozpoznáváme. Film neukazuje téměř žádné historické reálie: boje Čechů s Němci, přestřelky, záškodnické akce, vyhánění Němců, atd. Pracuje pouze s určitými „znaky“, které dobu reprezentují a díky nimž je v ději neustále přítomná.

Mezi nejvýraznější z těchto znaků patří místo, do něhož je umístěna převážná část děje: zvláštní usedlost v moravském sudetském pohraničí, která za války patřila nacistické rodině a nyní získává nového správce. Když k ní hrdina poprvé dorazí, dveře a okna jsou vymláčená, světlo nefunguje, dům nese stopy rabování, dokonce střelby, po dvoře se válejí rozházené papíry a poničené věci. Podobně jako ve *Vsi v pohraničí*, také v tomto případě vzhled stavení funguje jako indicie či znak událostí, které časově předcházely zobrazenému ději, jsou v něm fixovány stopy minulosti, jež se na něm podepsaly stejně ničivě, jako na živých postavách. Jak o *Adelheid* píše Prádná (2002: 244): „Vyrabovaný a zčásti zchátralý dům (...) prostorově zhmotňuje pocitové stavy a prožitky postav (...) Duše domu je zraněná a porouchaná stejně jako psychika obou figur.“

Pro vyjádření reality odsunu se zde používají stejné prostředky jako ve *Vsi v pohraničí*: samotné vystěhovávání Němců zobrazeno není, ze stavu, v jakém se nachází Heidenmannův dům je však zřejmé, že neproběhlo tak spořádaně, jako jsme viděli v *Nástupu*. Kromě *Adelheid* v ději nefigurují výrazné postavy původních německých obyvatel, duch minulosti je však v domě stále přítomen: Mozartova busta, fotografie Heidenmannovy rodiny, desky s hudbou německých skladatelů, knihy s německými nápisy na hřbetech a další objekty, jež upomínají na své původní majitele.

Také samotný odsun vlastně stále ještě probíhá na pozadí hlavního příběhu, minimálně někteří sudetští Němci zatím zůstávají ve vsi, zřejmě už ale nebydlí ve svých domovech, ale jsou internováni v lágru, ze kterého odcházejí na práce (postavy Němců na poli). Není jasné, co s nimi bude, ani v jakých podmínkách vlastně nyní žijí: na existenci lágru upomíná pouze propustka, kterou se *Adelheid* prokazuje Viktorovi a několik strohých poznámek, z nichž je patrné, že přebývá v zařízení tohoto typu.

Mimo zobrazení zůstávají také Viktorovy – evidentně traumatizující – prožitky z války. Do těchto okamžiků děj nezasahuje, ani se o nich ve filmu nehovoří: do přítomnosti se nicméně promítají a svědčí o nich Viktorovo podlomené zdraví i špatný psychický stav. Způsob, jakým film *Adelheid* zpřítomňuje minulost, jeden z tehdejších recenzentů výstižně označil jako „vnitřní obraz oněch dnů“. Více než přímočaré zobrazení konkrétních historických okamžiků a událostí zde sledujeme jen náznaky, indicie, stopy po událostech, jejichž přesné okolnosti neznáme, pouze vidíme jejich tragický dopad na přítomnost. Podobné je to i s jednáním postav: často jej určují skryté motivy a psychické pochody, jejichž bližší poznání je divákovi odepřeno. Obě hlavní postavy jsou uzavřené, o jejich minulosti (a v případě Viktora také budoucnosti) máme jen mlhavé představy, které si můžeme utvářet pouze na základě několika zmínek.

Přítomnost nebezpečných živlů, které se tehdy v pohraničí pohybovaly, se zde opět řeší podobně jako ve *Vsi v pohraničí*: v noci se z krajiny ozývá střelba, nikdy však nevidíme, kdo a proč střílí. Sociální svět filmu je zredukován na minimum, například o ostatních obyvatelích vesnice a jejich osudech se nedozvíme prakticky nic. Ve filmu se přitom tendence minimalizovat informace o vnějším světě projevuje ještě výrazněji než u původního literárního scénáře. Vynecháno bylo několik scén, v nichž figurují ostatní obyvatelé vesnice, například scéna odehrávající se v hospodě: strážmistr zde popíjí s německými starousedlíky, vzápětí však Viktora nabádá, ať jde Němcům klidně dát přes hubu, že mu za to žádný trest

nehrozí: *nic se vám nestane*. Objeví se zde i postava jistého pana Beránka, který se Viktorovi svěřuje, že si sem přišel zabrat chalupu po Němci Basslerovi.¹¹⁹

Do finální verze se nakonec nedostala ani scéna, v níž se Viktor v kostele setkává s německým farářem. Farář si zřejmě myslí, že Viktor sem přišel rabovat a češtinou s tvrdým přízvukem mu sdělí: *Tu už nyc nenajete... Už fšeko fsali*.¹²⁰ Tato scéna byla z filmu evidentně vystřižena na poslední chvíli, objevuje se totiž na fotografiích z natáčení a v titulcích zůstalo jméno Bohumila Vávry, který měl postavu faráře ztvárnit. Vynechány byly rovněž scény, v nichž obyvatelé vesnice chtějí Viktora za jeho vztah s Němkou lynčovat, a dokonce i obraz, kterým původní literární scénář začíná: Viktor z okna sleduje vězeňský dvůr, na němž právě probíhá poprava muže v německé vojenské uniformě.¹²¹

Můžeme si všimnout, že tvůrci filmu z finální verze vynechali právě scény, které se vztahovaly k dobovým reáliím a přibližovaly historický kontext příběhu. Vydali se tak zcela opačným směrem, než po jakém volala většina posuzovatelů, kteří měli literární scénář z roku 1966 hodnotit. Několik autorů posudků ve scénáři postrádalo právě více kontextuálních informací, které by umožnily příběh přesněji zasadit do konkrétního historického rámce. Upozorňovali například na nedostatečné zobrazení konfliktu mezi Čechy a Němci či osudu původních německých obyvatel, i na celkovou mlhavost při vykreslení dobového prostředí. Například Jan Kačer ve svém posudku vyjádřil přání, aby „ta krásná baladičnost byla spojena s krutou a zvědavou konkrétností“¹²², což pouze jinými slovy formulovalo i několik dalších recenzentů.

V případě *Adelheid* evidentně nešlo o to vytvořit dílo, které půjde vstříc vkusu masového publika a nabídne jasná stanoviska k minulosti. Akcentem na příběh Viktora a Adelheid jeho tvůrci zaútočili na jedno tabu, které v české společnosti na konci 60. let ještě stále přežívalo (jak je patrné i z některých posudků na scénář): zobrazili vztah mezi Čechem a Němkou, jehož nepřijatelnost je znásobena skutečností, že jej iniciuje bývalý český voják, který svým jednáním opakovaně dává najevo, že Němka z nacistické rodiny je mu bližší než jeho čeští „kolegové“.

Motivace jednání postav, jejich minulost, okolnosti konce války a odsunu sudetských Němců v tomto filmu záměrně zůstávají „neviditelné“. Uplatnily se zde principy tvorby, které byly pro kinematografii konce 60. let příznačné: díla z tohoto období jsou určena spíše intelektuálnímu publiku, často pracují více s náznaky než přímočarým znázorněním historických procesů a divák si tedy to, co je zobrazeno musí sám dávat do souvislostí. Na rozdíl od *Nástupu*, kde je divákův pohled a sluch zaplněn vysvětlujícími obrazy a dialogy, jež události jednoznačně interpretují, *Adelheid* vyžaduje řadu předběžných znalostí, nezbytných pro pochopení toho, co se ve filmu vlastně ukazuje.

6.4.6.4 Habermannův mlýn (2010)

Habermannův mlýn využívá zcela jiný modus reprezentace než *Adelheid*. Představuje takové zobrazení událostí, v němž je vše vysvětleno a potřeba jakýchkoli předběžných znalostí tedy odpadá. Mohli bychom říci, že především ve vizuální „doslovnosti“ zachází ještě

¹¹⁹ BSA, SCE, Film: *Adelheid*, Literární scénář z r. 1966, s. 20-21.

¹²⁰ NFA, Technický scénář *Adelheid*, 1968, s. 31.

¹²¹ BSA, SCE, Film: *Adelheid*, Literární scénář z r. 1966, s. 1-2.

¹²² BSA, SCE, Film: *Adelheid*, Posudek Jana Kačera z 1.8.1966.

dále než *Nástup*, a to patrně ze dvou důvodů. Tvůrci jednak museli vzít v úvahu, že pamětníci tehdejších událostí budou mezi diváky tvořit již jen velmi malé procento, historická skutečnost tedy musí být ve filmu prezentována takovým způsobem, aby ji porozuměli i diváci, kteří s ní jinak nejsou příliš obeznámeni. Navíc bylo evidentně jejich cílem oslovit široké publikum, což vyžaduje, aby bylo historické téma předvedeno v atraktivní formě: najdeme zde proto explicitní scény zobrazující násilí, sex, i utrpení dětí – obrazy, které byly v tvorbě z předchozích desetiletí tabu.

Z našeho vzorku se jedná o první film, který otevřeně zobrazuje krutost a násilí, jehož se dopouštějí Češi na sudetských Němcích. Násilí zde také získává jinou formu – nejsou to noční přestřelky na dálku, u kterých skoro nikdy nedojde k zasažení cíle (*Nástup*), ale spíše sadistické, důmyslné mučení, které kamera snímá s voyeurským citem a v detailních záběrech na trpící jedince (sténající postavy donucené lézt po kolenou po štěrk, Jana se zakrvaveným obličejem pořezaným od skla, trpící Habermann přivázaný na mlýnském kole,..). Jestliže u předchozích filmů bylo násilí spíše prostředkem pro zobrazení probíhajícího konfliktu, zde se stává objektem zájmu samo o sobě.

Na první pohled se zdá, že téma odsunu je v *Habermannově mlýně* pojednáno velmi otevřeně, i zde však najdeme limity vymezující oblast toho, co si tvůrci mohli dovolit zobrazit. Dalo by se říci, že ostych ze zobrazení některých aspektů viditelné skutečnosti, který byl patrný u dřívějších filmů, vystřídal ostych před vyjádřením určitých idejí. Ve *Vsi a Adelheid* se filmaři vyhnuli zobrazení odsunu umístěním počátku děje do období, kdy jsou sudetští Němci ze svých domovů už pryč; v *Nástupu* odsun sice vidět byl, ovšem v poněkud sterilní, úřední formě. Nejnovější film jej naopak ukazuje i se všemi nechutnými a pohoršujícími detaily, které jej podle svědectví pamětníků na mnoha místech skutečně doprovázely.¹²³

V jiných ohledech však byli jeho tvůrci naopak mnohem opatrnější: téma národní viny je co nejvíce relativizováno a převedeno na individuální rovinu, rozhodně zde nenajdeme vyjádření jasných stanovisek k rolím, jaké v daném historickém procesu sehráli příslušníci určitých národnostních či jiných skupin obyvatelstva. Například ani český odboj není prezentován jako záležitost dobře organizované skupiny, ale sestává spíše z činů jednotlivců, které často nemají zamýšlený efekt a naopak jsou doprovázeny nepříjemnými vedlejšími důsledky (po jejich odhalení nacisté vždy potrestají nevinné oběti).

V rámci odmítnutí principu kolektivní národní viny je ze zobrazení vynechána také řada opatření a zásahů do každodenního života, které se v příhraničních obcích odehrály po obsazení Sudet nacisty. Z filmových obrazů se zdá, jako by během okupace téměř vše mohlo běžet stejně jako dříve: funkci starosty i nadále vykonává Čech, český ředitel hotelu zůstává ředitelem, i když jeho podnik je předělán na nacistický lazaret, čeští i němečtí obyvatelé vesnice se dál scházejí ke společnému cvičení v Sokole (organizace tohoto typu přitom byly s příchodem nacistů zakázány).

Nacistický teror je zde prezentován především ve formě fyzické likvidace několika osob, jež je iniciována jednotlivcem - Sturmbannführerem Koslowskim – a ve všech

¹²³ Srov. také Staněk (1991: 69): „V prvních dnech a týdnech po osvobození došlo v českých zemích k násilnostem na německých zajatcích, zejména zadržených příslušnících Waffen SS, známých nacistech, funkcionářích fašistických organizací, udavačích apod., ale také na dalších Němcích. Přestože byl vydán zákaz „samosozvaného zřizování soudů“, konaly se různé lynče, „samosoudy“ a svou formou někdy kruté exekuce.“

případech je „zdůvodněna“ určitým proviněním (účetní Hora je zastřelen kvůli podezření z odbojové činnosti, dalších devět obyvatel vesnice je popraveno jako „trest“ za dva zabitě německé vojáky). Kromě Jany není nikdo z původních obyvatel donucen vesnici opustit – nejsou odtud vybavovány transporty odvázející Židy do koncentračních táborů, nikdo před nacisty neprchá a i sami nacisté jsou si patrně vědomi dočasnosti svého poslání, neboť zůstávají ubytováni pouze v místním hotelu.¹²⁴ Chybí zde motiv „německých záškodníků“, přítomný ve všech dříve zmiňovaných filmech: v *Habermannově mlýně* se záškodnických akcí dopouštějí nikoli Němci, ale čeští obyvatelé Sudet (například Habermannovi zaměstnanci mu kradou dřevo). Jejich jednání je přitom motivováno dobrým úmyslem (odbojovou činností), doplácí na něj však jejich spoluobčané, nikoli okupanti.

Právě tato asymetrie v zobrazení – na jedné straně efektní předvedení kolektivní touhy Čechů po pomstě (jejímž cílem není prostě Němce vyhnat, ale vidět je, jak trpí) a na druhé nacistický teror, který má podobu ojedinělých akcí, iniciovaných velitelem SS, pravděpodobně zapříčinila nespokojené reakce u části české veřejnosti. Příkladem je již citovaný Stanislav Balík, který ve svém příspěvku k filmu napsal: „Kolektivní pocity nenávisti vůči Němcům jako etnické skupině, která vyhřezla po válce a která je v určitých generacích národa dodnes přítomna, nemusela nutně pramenit z chování jednotlivých Němců. Dokonce i ti "nenávistníci" přiznávají některým Němcům konkrétní zásluhy - v bludovském případě Habermannovi, občas i hraběnce Gabriele Žerotínové. Nenávist pramenila daleko spíše z kolektivních pocitů - z hrůz heydrichiády, vypálených Lidic, Ležáků či Javoříčka, ukradeného mládí, národního ponížení při zákazu zpěvu hymny.“ (Balík 2010: 12).

Právě tento aspekt minulosti ve filmu skutečně poněkud schází a zrazuje snahu tvůrců konečně předvést, „jaká byla pravda“. *Habermannův mlýn* v některých ohledech tehdejší události zobrazuje otevřeněji než starší díla, na druhou stranu ovšem platí, že atraktivní forma (například obrazy explicitně znázorňující násilí a utrpení obětí) poutá divákovu pozornost sama o sobě a snadno tak sejde ze zřetele, že i v tomto případě se jedná o reprezentaci historické skutečnosti, která je ve výběru faktů značně selektivní a podřizuje jej zamýšlenému vyznění.

6.4.7 Recepce filmu v době uvedení i v současnosti

Aneb lze se zavděčit připomínkou nevďěčného tématu?

Filmové dílo je produktem, na jehož vzniku se podílejí různé instituce i mnoho jednotlivců. Obraz skutečnosti, který nabízí, tak odráží pohled a stanoviska určité části společnosti (členů kinematografického prostředí, kteří se na jeho vzniku podíleli, členů institucí, které se jej rozhodly finančně podpořit, atd.). Ani to však nezajišťuje, že výsledný film bude konvenovat se vkusem běžného publika či odborné veřejnosti. Nakolik je filmová reprezentace uplynulých událostí pro společnost akceptovatelná, lze odvozovat z její recepce: z návštěvnosti, z ohlasů v tisku i reakcí publika. Pro srovnání budeme sledovat přijetí filmu v době jeho uvedení a v případě tří starších filmů také v současnosti. Jako pomocné prameny zde využijeme články publikované v denním a odborném tisku. Cílem přitom není zmapovat

¹²⁴ Na hromadnou genocidu Židů poukazují pouze dvě scény, jež mají v kontextu hlavního příběhu spíše marginální význam: jedna, při níž na nádraží vedle vlaku s raněnými německými vojáky zastaví vagón plný dětí prosících o vodu, druhou je pak nářez Koslowského, že od Židů kasírovali víc, než kolik nabízí Habermann za záchranu životů českých obyvatel vesnice.

vše, co bylo o filmech napsáno, ale zachytit názory a kritická stanoviska vyjádřená v dobových recenzích.

6.4.7.1 *Ves v pohraničí (1948)*

Film *Ves v pohraničí* zaznamenal nebývalý divácký ohlas, počet představení dosáhl 13 577 a celkem jej v kinech vidělo 2 558 623 diváků¹²⁵, přes dva miliony návštěvníků na něj přitom přišly již během prvních let po uvedení. Zobrazením strastí, s nimiž se po válce úspěšně vyrovnávají noví obyvatelé pohraničí, se tvůrci evidentně strefili do nálady publika a dokázali vystihnout problémy, jež byly pro tehdejší společnost aktuální.

Film byl dobře přijat také u odborné veřejnosti, a hned v roce 1948 získal několik významných ocenění.¹²⁶ Soudobá kritika jej vesměs chválila, a jak jsme již zmínili, vyzdvihován byl zejména jeho realismus, civilní styl a ztvárnění citlivé etapy české historie bez zbytečného patosu. Jako příklad můžeme uvést hodnocení Miroslava Drtílka (1948: 208), v jehož příspěvku uveřejněném v časopise *Kino* jsou shrnuty postřehy, jež zaznívaly ve většině tehdejších recenzí. Autoři často vyzdvíhovali práci kameramana Julia Vegrichta, zejména zobrazení venkova „bez obvyklé obrázkové nasládlosti a archaické idylčnosti.“ Jak dále píše Drtílek, „Je zde poesie, ale nová, poesie rozbitých chalup, blátivých kaluží s troskami vozů, změť chaosu, špíny a zmatku, do něhož vnáší čistotu a řád dvě košťata, navždy zametající to všecko svinstvo.“ (ibid.)

Shoda mezi kritiky panovala i ohledně náročnosti zpracovávaného tématu, které bylo považované za stále živé a navýsost aktuální. Podle Drtílka tvůrci sáhli po látce, která „je tak syrová, tak mnohoobsažná, tak plná dosud nestráveného kvasu přítomnosti, tak nezažitá v nás samých, že nelze dosti věrně a umělecky závažně formulovat onu velezajímavou etapu životního úseku naší lidově demokratické republiky, všeobecně nazývanou *pohraničí*.“ (ibid.)

Většina tehdejších kritiků měla za to, že filmové postavy se podařilo vykreslit realisticky a naprosto životně. Drtílek je viděl takto: „jsou to živí tvorové, nikoliv vykalkulované figurky ani schémata, dovedou nás svým pravdivě a poctivě žitým osudem přesvědčit a strhnout.“ Obdobné názory zaznívají například i z recenze Otakara Maršíka (1948: 106): „Je to jeden z mála snímků, vyzdvihující střízlivou pravdu našeho života.“ Maršík dále oceňuje, že obsah filmu není „tendenčně didaktický“, ale ethos jeho „zdravého jádra se vemlouvá cudností.“

Pokud se v tehdejší době objevily kritické ohlasy, většinou byla filmu vytýkána „nedramatičnost a bezkrevnost nejnosnějších scén“ (Drtílek 1948: 208), případně „dojem jisté jednotvárnosti a dramatické zvadlosti, který si z filmu divák odnáší“ (Brož 1948: 7). Námitky tohoto typu mířily jednak k formě, tedy velmi pozvolnému tempu vyprávění, které se nemění ani v nejdramatičtějších okamžicích, ale i k obsahu, konkrétně vynechání odsunu a obecně česko-německého konfliktu. Z některých reakcí v tisku je zřejmé, že minimálně část odborné veřejnosti opatrnost, s níž byl filmový námět uchopen, nevítila s nadšením – a co je důležité, mohla si své výhrady ještě dovolit veřejně publikovat. Například Bohumil Brejcha v *Kulturní*

¹²⁵ Zdroj: Březina 1997. Data jsou z období do r. 1995.

¹²⁶ Cenu země České za rok 1947 uměleckému kolektivu, jmenovitě Františku A. Dvořákovi, Zdence Infeldové, Jiřímu Krejčíkovi, Jarmile Kurandové, J. O. Martinovi, Bohuši Záhorskému; státní cenu za rok 1948 tvůrcům filmu Jiřímu Krejčíkovi, Františku A. Dvořákovi, Zdence Infeldové; státní čestné uznání Vladimíru Tůmovi za spolupráci na scénáři; představitel Václava Pavlase O.J. Martin získal 1. místo ve II. kole filmové divácké soutěže.

politice kritizoval přílišnou idealizaci situace v pohraničí, zejména pokud jde o zobrazení jednání českých postav, z něhož byly eliminovány všechny výrazně negativní jevy (krádeže, rabování, apod.). Jeho recenze (uveřejněná 27.2.1948) dnes vyznívá poměrně odvážně, pokud uvážíme dobový kontext a skutečnost, že jeho kritika není adresována samotným tvůrcům filmu, ale úřadům, jež si takto zkreslený obraz vynutily:

„Nechci tím říci, že by účelem Krejčíkova filmu mělo býti líčení šmelinářských afér, zlatokopectví, a pod. Ale tyto zjevy v pohraničí byly a chtěl-li Krejčík podat jen trochu objektivní obraz pohraničí, musel se těmito zjevy zabývat. Zabýval se jinými, ale úřední zásah jej přinutil film změnit, a to k neprospěchu díla. Bylo by dobře, kdyby v budoucnu si naši filmoví pracovníci vybírali i nadále poradce z řad kruhů odborných, ale pouze poradce a nikoliv rozhodující činitele. ... Stinné zjevy musíme vidět a odstraňovat, ne o nich mlčet.“ (Brejcha 1948: 7).

I přes uvedené výhrady, které se objevily v některých příspěvcích, byla *Ves v pohraničí* kritiky i veřejností přijata velmi kladně. Opomenutí roviny příběhu, která by otevřeněji uváděla na scénu problematiku česko-německého konfliktu, nebylo chápáno jako nedostatek, který by zásadně zpochybňoval historickou a společenskou hodnotu díla, a někdy bylo dokonce ospravedlňováno snahou tvůrců „zásadně se oprostit od okupačního břemene.“¹²⁷

Postupem času zájem o tento film poněkud opadl, rozhodně se nejedná o dílo, které by bylo například často reprízováno v televizi. Také v kontextu tvorby režiséra Krejčíka (který je asi nejvýraznější osobností spojenou s tímto dílem) je poměrně opomíjeným filmem. Díky digitalizaci a vydání na DVD v roce 2009 si nicméně své publikum našel i v současnosti. Z reakcí diváků uveřejněných na internetových fórech zaměřených na filmovou tvorbu si lze všimnout, že v některých aspektech se jejich hodnocení často shoduje. Filmu vytýkají vyhraněné, černo-bílé vidění a tendenci prezentovat poválečnou situaci v idealizované, až poněkud naivní formě. Zároveň jej však řada diváků oceňuje jako kvalitně technicky zpracované, zajímavé svědectví o době, z něhož možná už zaznívají budovatelské tendence, nemá však zatím charakter propagandistického díla, za jaké považují například o několik let později natočený *Nástup*.

6.4.7.2 *Nástup* (1952)

Nástup bezesporu také patřil k divácky úspěšnějším filmům, stejné popularity jako *Ves v pohraničí* však nikdy nedosáhl. Podle dostupných údajů jej vidělo celkem 2 140 776 diváků¹²⁸ (z toho 1,6 mil. během prvních let po uvedení), je však známo, že u některých ideově tendenčních titulů byly výsledky statistik návštěvnosti upravovány – je tedy možné, že ve skutečnosti jej v kinech vidělo diváků o něco méně.

U odborné veřejnosti film pochopitelně vyvolal vesměs pozitivní, někdy až nadšené reakce. V době jeho uvedení totiž podléhala důsledné cenzuře nejen filmová tvorba, ale také filmová publicistika. Recenzenti si jen těžko mohli dovolit zásadně zpochybňovat hodnotu díla – zejména pokud šlo o jeho ideovou podstatu - které vycházelo z režimem oslavovaného románu Václava Řezáče. Na druhou stranu předpokládat, že dobová kritika měla pro *Nástup* pouze pochvalná slova, by bylo poněkud zjednodušující. Právě srovnání s předlohou, „všeobecně známým a milovaným románem“ (jak se o něm vyjádřil Jan Kliment), se pro

¹²⁷ Srov. *K premiéře filmu „Ves v pohraničí“*. Filmové zpravodajství 4, 1948, č.22, s. 11.

¹²⁸ Zdroj: Březina 1997. Data jsou z období do r. 1995.

některé recenzenty stalo výchozím bodem pro námitky vůči filmovému zpracování. Zarážející je také skutečnost, že film, jenž se měl stát jakousi výkladní skříní komunistického režimu, nezískal žádné významnější ocenění udělované v oblasti kinematografie (na rozdíl od řady jiných filmů režiséra Vávry).

Obecně byl v dobovém tisku *Nástup* vyzdvihován především za deklarace správného socialistického postoje a vyjádření ryzích vztahů české společnosti k sovětským osvoboditelům. Asi nejdůkladnější zhodnocení filmu najdeme v recenzi Jana Klimenta, uveřejněné v časopise *Film a doba*. *Nástup* celkově hodnotil jako „znamenitý“ filmový přepis „všeobecně známého a milovaného“ románu. Neopomněl vyzdvihnout kvality obsahu spočívající v tom, že film „hovoří o lásce našeho lidu k osvoboditelské Sovětské armádě“ a ukazuje, „že komunisté šli a jdou vpředu všeho pokroku u nás“. V tomto kontextu kladně hodnotí také způsob prezentace strany a schůzí: „strana tu nevystupuje jen v sebelépe pronášených proklamacích, ale přesvědčivě, ne slovy, ale skutky“ (...) „obě stranické schůze v „Nástupu“ jsou naprosto funkční, nedeklarativní .. neruší v celkové skladbě filmu, nýbrž ji velmi hodnotně doplňují.“ (Kliment 1953: 290).

Pochvalnými slovy nešetřil například ani František A. Dvořák v časopise *Kino*: „režisér Otakar Vávra vytvořil film, který svou uměleckou silou, pravdivostí a mohutností filmového ztvárnění znamená mezník ve vývoji našeho uměleckého filmu. Vzor a příklad mistrovského filmu sovětského – což neznamena – jak se domnívají vulgarizátoři a pomlouvači – napodobení, mechanické opakování a opisování, nýbrž socialistický postoj k pravdě, životu, společnosti a umění, došel v „Nástupu“ až dosud svého nejkrásnějšího vyjádření ze všech československých filmů.“ (Dvořák 1953: 4)

Často si recenzenti pochvalovali také filmové postavy, například Jiří Hrbas (1952: 313): „Bagár je ideově a politicky vyspělý a ví, co má dělat.“ (...) „Je zde také upřímný antifašista Palme, krásná postava německého dělníka, který byl vždy odhodlaným odpůrcem nacistů.“. O hlavní záporné hrdince napsal: „Elsa Magerová (...) démonický duch včerejška, (...) je rozhodnuta sloužit každému, kdo půjde proti pokroku.“ Popularitu si mezi recenzenty přirozeně získala zejména postava antifašisty Palmeho, o níž se například Kliment vyjádřil slovy: „Palme je postava nádherná. To je člověk, který chápal a chápe historii.“ (Kliment 1953: 293).

Na kladných stránkách *Nástupu* se recenzenti obecně shodovali a jejich hodnocení se často podobala, což není příliš překvapivé. Zajímavější je sledovat, vůči jakým stránkám filmu měli naopak výhrady a jakou formou je ve svých textech sdělovali. Stojí za povšimnutí, že hodnocení vždy začínají pochvalnými slovy, v nichž je jaksi z povinnosti uznána vysoká hodnota filmového námětu, a teprve poté v některých případech následují opatrně formulované kritické připomínky. Ty se téměř ve všech případech týkají skutečnosti, že film mohl jít ve své ideologické doslovnosti ještě dále. Například recenzent *Obrany lidu* Antonín Malina (1953: 3) spatřoval nedostatek v tom, že ve filmovém zpracování „jen slabě vyznívá proletářský internacionalismus ve vztahu k představiteli německých antifašistů.“ Podle Klimenta (1953: 289) zase ve filmu bylo málo zdůrazněno, že květnová revoluce nebyla jen revolucí národní, ale národní a demokratickou. V postavě Bagára, Galčíka, Postavy a dalších je sice předvedeno, „kdo a pro koho vzal v r. 1945 moc do rukou“, podle recenzenta je to však stále málo.

Pečlivě volenými slovy Kliment (ibid.: 288) upozorňuje také na to, že režisér Vávra dostatečně nevyužil možností filmového ztvárnění námětu a až příliš úzkostlivě se držel románové předlohy: „Je v tom sice nejeden klad filmu, ale je v tom i čertovo kopýtko.“ Všimá si jednak nedostatečného vyjádření motivace jednání některých postav, ale i mechanického

přepisu dialogů z románu. V tomto kontextu zmiňuje scénu, v níž se pošt mistr Brendl Bagárovi a Zdeně vyznává ze svého poznání, *co to vlastně znamená být soudruhem*, k němuž dospěl po přečtení komunistického manifestu. V této scénáristicky skutečně zoufale zpracované pasáži je zakomponováno důležité ideologické poselství, proto si Kliment samozřejmě nemohl dovolit jednoznačně ji odsoudit. Zvolil proto opatrnější slova: scéna je podle něj „sice sama přesvědčivá a dojíká diváka“ (recenzent přitom neopomene zmínit, že „obecenstvo v Kadani při ní tleskalo“), zároveň však dodává, že „přece jen vyrůstá příliš ze slov.“¹²⁹

Opakovaně se v recenzích objevovala nespokojenost nad filmovým ztvárněním některých postav. Kliment (ibid.: 291) vyjadřuje politování nad tím, že Bagár - jinak „krásný typ hraničáře“ - „spíš vypadá jako stranický funkcionář, než jako dělník.“ Podobně také Ivo Gübel (1953: 7) upozorňuje, že hlavní chyba je v tom, že „postavy jsou jak svým chováním, i společenským oblečením posunuty společensky výše, než stojí. Tak došlo k tomu, že Bagár vypadá spíše jako intelektuál, který si jel do pohraničí vyřešit své vnitřní rozpory, že poštovní oficiál je spíše „pan rada“, že drobný rolník Postava je na první pohled spíše kulak, než sedřený chalupníček, atd. atd.“

V recenzích se také výrazně uplatňoval diskurs progresu, jež systematicky prosazovala komunistická propaganda. V této souvislosti se několik autorů pozastavuje nad tím, že zatímco vnější prostředí projde od začátku do konce filmu výraznou proměnou k lepšímu, postavy naopak neprocházejí dostatečným vnitřním vývojem, zkrátka: „před našima očima rostou nějak málo.“ (Kliment 1953: 290). Gübel v tom dokonce spatřuje hlavní nedostatek filmu: „Vávrovi se z filmu vytratil člověk-budovatel, který se v procesu výstavby mění, napravuje chyby a vítězí.“ (Gübel 1953: 7).

V neposlední řadě se v recenzích opakovaně setkáme také s nelibostí nad zobrazením odsunu. V tisku dokonce po uvedení *Nástupu* zaznívaly argumenty, podle nichž se doba od odsunu již natolik změnila, že pohled zpět bude již příliš zkreslený a nemá tedy smysl se k daným událostem vracet (od reálného odsunu přitom uplynulo pouhých 6 let (!), z pohledu ideologie však mezitím evidentně došlo k zásadní proměně světového názoru). Většina recenzentů souhlasila s tím, že odsun byl součástí tehdejší reality a nešlo se mu zcela vyhnout, nelíbilo se jim však, kolik prostoru bylo jeho zobrazení věnováno.

Například Ludvík Veselý v *Literárních novinách* kriticky reflektoval strukturu filmového příběhu, opět s odkazem na románovou předlohu: „Vávra si ze dvou dějových linek v románu Řezáčově vybral hlavně odsun Němců a vše, co s ním souviselo. Budování se mu proto přesunulo až do druhé řady. Jeho volba přispěla k větší dramatickosti, ale na druhé straně skrývá v sobě jisté nebezpečí: ve filmu totiž nezachytil budovatelský elán českých lidí, kterému Řezáč věnoval mnoho místa a pozornosti. Vávrova metoda porušila rovnováhu obou dějových linek.“ (Veselý 1953: 7)

Ve stejném duchu se vyjádřil Kliment (1953: 288): „zatím co šlo a musilo jít mnohem víc o obraz osídlení pohraničí, překrylo vyličení odsunu namnoze silně dějovou linii.“ Nesouhlas vyvolal také způsob ospravedlnění odsunu a nedostatečná prezentace širšího

¹²⁹ Ke cti recenzenta je třeba říci, že Kliment se jako jeden z mála vyjadřoval nejen k ideové stránce díla, ale také ke konkrétním filmovým postupům a neváhal vyjádřit svou nespokojenost nad některými technickými nedostatky: například nápadně domalovanými kulisami, které „působí jako pěst na oko“ či nedobře provedenou maketou nočního Grünbachu.

historického kontextu. Podle Veselého (1953: 7) ve filmu chybí „široké, historicky a politicky podložené, mezinárodní odůvodnění odsunu Němců z našich pohraničních oblastí“ a stejně tak Gübel (1953: 7) tvůrce filmu obviňuje z „naprostého nepochopení podstaty odsunu Němců, který v důsledku toho vyznívá i politicky falešně.“

Rozpaky zřejmě budil především fakt, že ve filmu jsou za hranice odsunuti všichni sudetští Němci, včetně antifašisty Palmeho (i když ten odchází dobrovolně), což neodpovídalo gottwaldovskému pohledu na německou otázku. Podle něj bylo třeba mezi Němci diferencovat: důvodem k vystěhování neměla být národnost, ale ideologická příslušnost (s ohledem na budování přátelských vztahů s NDR bylo třeba tento fakt zpětně zdůrazňovat). V této souvislosti se v recenzích opakovaně objevuje také výtku, že Němci jsou v *Nástupu* zobrazení stále příliš „jednosměrně“, neboť jedinou kladnou postavou (rozuměj komunistou) je Palme, jehož postava navíc podle mínění některých kritiků působí poněkud „neživotně“.

Ze sledování reakcí v dobovém tisku vyvstává zajímavý fenomén: zatímco z pohledu dnešního diváka ideologická stanoviska v *Nástupu* zaznívají s téměř nesnesitelnou intenzitou, pro řadu tehdejších kritiků to bylo stále ještě málo. Patrně ve snaze zavděčit se režimu se předháněli v identifikování scén, obrazů a dialogů, v nichž by správné ideologické postoje mohly být prezentovány ještě jednoznačněji, úderněji a výrazněji. Dá se říci, že co během vzniku filmu neuhlídala *Filmová rada* a další cenzurní orgány, na to upozornili kulturní pracovníci, jejichž posláním bylo odhalit ideové slabiny díla.

Role filmových tvůrců, v čele s režisérem Vávrou byla velmi nevďěčná: převést do filmové podoby známý a režimem opěvovaný román, tak, aby byly zachovány jeho ideologické „kvality“, ale zároveň aby jeho filmová adaptace získala divácky atraktivní formu. Podle názoru části odborné veřejnosti se to příliš nezdařilo, na druhou stranu si nikdo z tehdejších recenzentů nedovolil kritizovat dílo jako celek a i řadu jeho nedostatků (např. technických) posuzovali shovívavěji - podle logiky, že u tak význačného námětu lze drobná pochybení odpustit.

V současné době je situace odlišná: kritické reakce publika vyvolává nejvíce samotný námět a tendenční zpracování tematiky odsunu. Jediná pozitiva jsou nacházena právě v některých technických aspektech, například kompozici záběrů či dobrém zvládnutí masových scén. *Nástup* je považován za typický příklad budovatelského kýče, jehož diskurs, prosáklý komunistickou ideologií, je pro dnešního diváka obtížně stravitelný (v příspěvcích zaznívají výrazy jako „patetická agitka“, „atentát na historickou paměť“, atd.). V rámci Vávrovy filmografie není ze zřejmých důvodů příliš připomínán, nedočkal se ani digitalizace a vydání na DVD. Na internetových fórech je ze všech čtyř sledovaných filmů hodnocen zdaleka nejhůře.¹³⁰

6.4.7.3 *Adelheid (1969)*

Adelheid rozhodně není snímkem určeným pro masové publikum, extrémně nízký počet diváků, kteří jej v kinech viděli (pouze 258 247) je však zapříčiněn také tím, že film byl velmi záhy po dokončení v Československu zakázán. I kdyby se tak nestalo, své publikum by si pravděpodobně hledal podobně obtížně jako jiná díla, pod nimiž je jako režisér podepsán

¹³⁰ Srov. např. www.csfd.cz: *Nástup* 39%, *Ves v pohraničí* 63%, *Adelheid* 84%, *Hab. mlýn* 78%; [cit. 16.4.2015].

Vláčil. Jeho filmy se u veřejnosti v mnoha případech dočkaly uznání až později, s delším časovým odstupem - jako by pro ně publikum muselo teprve dozrát.

V kinematografickém prostředí naopak *Adelheid* vyvolal velký zájem, a to už během natáčení: ve filmových periodikách vyšlo několik rozhovorů s režisérem Vlácilem, zveřejněna byla reportáž z natáčení či úryvky ze scénáře. Vlácil měl v té době již za sebou úspěšné filmy *Holubice*, *Ďáblova past*, *Údolí včel* či *Markéta Lazarová*, jeho nový projekt (navíc vznikající opět ve spolupráci s Vladimírem Körnerem, autorem scénáře *Údolí včel*) tedy logicky vyvolával značná očekávání.

Po uvedení byl film přijat velmi kladně, minimálně u odborné veřejnosti. Autorem obsáhlé recenze, jež vyšla v časopise *Film a doba* byl tentokrát Miloš Fiala. Ačkoli zmiňoval i několik nedostatků („klesající rytmus celku“ či herecký výkon Petra Čepka, který podle něj v *Adelheid* „nepřekvapil žádným novým tónem“), celkově jej hodnotil jako významné dílo, v němž se k minulosti přistupuje odlišným způsobem, než na jaký byli diváci zvyklí: „Film nechce soudit a přehodnocovat historii, jen ji na jednom nezvyklém a výjimečném příběhu zpřítomňuje.“ Fiala (1969b: 644) oceňoval nedeklarativnost filmu a jeho neokázalý přístup, spočívající ve výpovědi o době prostřednictvím pohledu do dílčích lidských osudů: „Lidská pravdivost Vlácilova filmu je jeho největší ctností.“ Vysoce hodnotil režii i práci kamery - film je podle něj „citlivý a chápavý, je v dobrém slova smyslu skromný: nechce omráčit, vyhýbá se siláctví i vnějším efektům.“ Recenze končí slovy uznání: „František Vlácil odvedl v *Adelheid* další kultivovanou práci a možná po Markétě Lazarové svůj nejzralejší film...“ (ibid.: 645).

Společenské klima se od dob *Nástupu* výrazně proměnilo, což se projevilo nejen v odlišném přístupu filmařů k reprezentaci skutečnosti, ale i v příspěvcích filmových publicistů, kteří nový styl tvorby uvítali. Jestliže *Nástup* byl založen na deklaraci jasných stanovisek, a přesto tehdejší kritici volali po ještě větší doslovnosti, na *Adelheid* naopak někteří z nich oceňovali, že hlavní dějový motiv, jímž je vztah dvou postav, „je vyličen s jemným citem pro všechno „nedefinovatelné“, co v takové situaci mezi lidmi existuje a vzniká.“ (Fiala 1969a: 7). *Nástup* si odbornou veřejnost získal zobrazením vnějších dramat a detailním vyličením událostí, na *Adelheid* naopak recenzenty upoutal „cit pro vnitřní atmosféru příběhu“ (ibid.) a také způsob, jakým zpřítomňuje „vnitřní obraz oněch dnů“ (Dvořák 1970: 5).

Vedle režijního pojetí byly v dobových člancích kladně hodnoceny i další stránky filmu, zejména práce kamery a herecké ztvárnění postav. Například Petr Zvoníček v *Záběru* napsal: „Barevný film *Adelheid* se vyznačuje pozoruhodným výtvarným viděním kameramana Františka Uldricha a znamenitými hereckými výkony dvou hlavních představitelů, Emmy Černé a Petra Čepka“ (Zvoníček 1970: 6). Vedle jednoznačně kladných ohlasů, které převládaly u hodnocení uveřejněných ve filmových periodikách, se v denním tisku - jež byl patrně pod větší kontrolou KSČ - objevily také příspěvky, jejichž autoři sice chválili některé aspekty filmu, měli k němu však i výhrady. Ty se často shodovaly s námitkami, které zazněly již v dramaturgických posudcích na filmový scénář, a které tvůrci filmu - evidentně záměrně - při tvorbě nezohlednili.

Například Jiří Hrbas v *Rudém právu* pochválil „technické“ zpracování filmu: Vlácilův smysl pro rytmus a Uldrichovu citlivou kameru, jež „umí vyjádřit básnické cítění Vlácilovo – je to ona zšeřelá atmosféra, téměř smutná nálada, ono rozpoložení zvláštní tesknosti, vyjadřující zoufalství hrdinů.“ (Hrbas 1970: 5). Nelíbila se mu však izolovanost příběhu dvou postav od dobového kontextu, který ve snímku nebyl nedostatečně přiblížen: „Přál bych mu [Vlácilovi], aby to věčné, lidské, obecné, základní, bylo vyjádřeno na zvláštním jedinečném

lidském osudu, který by však nebyl odtržen od ostatního života, doby, společnosti. Vláčil by mohl zachytit úděl člověka v celé hloubce, kdyby měl látku rodu Vančurova. Potom by mohl natočit metaforu, která otřese diváky a nenechá je v rozpacích.“ Osudy hlavních postav byly podle recenzenta „odtrženy od ostatního života, doby, společnosti. (...) Rozjitřený, bolavý i zoufalý vztah dvou lidí může být pochopen jenom tehdy, když známe všechno kolem nich.“ (ibid.). Podobné námitky zaznívaly například z recenze uveřejněné v *Mladé Frontě*, v níž Stanislav Svoboda sice filmu přiznal velký význam a celkově jej hodnotil kladně, byl však přesvědčen, že divák „je přímo zaplavován pochybnostmi; a zdá se mu, že i celý ten umně vystavěný příběh se náhle ocitá v určitém historickém vakuu, že spíše jen potvrzuje to lidsky základní, obecné, co známe už z dřívějšího Vláčila, než aby dokázal na zvláštním a jedinečném lidském osudu mu tlumočiti tvůrčovo sdělení.“ (Svoboda 1970: 4).

Cesta československého publika k filmu *Adelheid* byla cenzory velmi brzy uzavřena, film však zaznamenal pozitivní ohlasy v zahraničí. V roce 1970 byl úspěšně promítán jako jeden ze sedmi filmů, jež měly reprezentovat českou kinematografii na světové výstavě v Japonské Ósace.¹³¹ V téže roce byl uveden (mimo soutěž) na filmovém festivalu v argentinském Mar del Plata, o dva roky později jej v Argentině dokonce zakoupili do distribuce. Jeho uvedení do kin doprovázela řada pochvalných recenzí v tamním tisku – těžko přitom říci, proč právě v Argentině se filmu dostalo tak vřelého přijetí.¹³²

Pokud tedy shrneme, u odborné veřejnosti si snímek vysloužil značné uznání, jak pro své formální, tak obsahové kvality. Z dostupných informací lze odhadovat, že diváckým trhákem se nestal a pravděpodobně by jím nebyl ani v případě, že by jej normalizační režim brzy po uvedení nestáhl z distribuce. Svě příznivce si evidentně našel spíše mezi intelektuály a filmovými fanoušky, pro masové publikum zřejmě nebyl příliš atraktivní z důvodů, na něž upozorňovali někteří recenzenti: příliš filosofické a obecné rovině vyprávění, nedostatečnému zobrazení dobového kontextu a obecně nedostatku informací, které by divákům usnadnily interpretaci příběhu. *Nástupu* mnozí vytýkali, že věnuje příliš mnoho prostoru odsunu sudetských Němců; u *Adelheid* byla zase redukce přímého zobrazení česko-německého konfliktu některými recenzenty i diváky vnímána jako nedostatek, který znesnadňuje uchopení významu díla a v něm prezentovaných událostí. Okruh příznivců si nicméně našel v současné době: na internetových fórech je diváky hodnocen jako kvalitní dílo, které z filmů zobrazujících poválečné události dokázalo nejpůsobivěji vyjádřit tehdejší atmosféru. Například na *Česko-Slovenské filmové databázi* (ČSFD) dosáhl ze všech čtyř filmů nejvyšší ohodnocení, 84%.¹³³

¹³¹ Český pavilon na tomto EXPU celkově zaznamenal velký úspěch a vysokou návštěvnost (10,5 milionu lidí). Je však známo, že nový normalizační režim se s díly, které realizační tým pod vedením Miroslava Galušky pro výstavu vybral, příliš neztotožňoval. Například projekce filmu *Adelheid* se účastnil tehdejší prezident Ludvík Svoboda a ministr kultury Miloslav Brůžek, oba však podle vyprávění Vladimíra Körnera po 10ti minutách sál demonstrativně opustili.

¹³² Například v deníku *El Clarín* jej oceňovali pro „nesnadné, konstantní a absolutní zachycení jedné atmosféry“, „nekonvenční typy hrdinů“ i pro působivou hudební složku. Recenzent v *La Razón* trefně poznamenal, že Vláčil v *Adelheid* „dosáhl vysoké filmové kvality, která činí jeho dílo hodným zhlédnutí, i když od diváka vyžaduje více inteligence než citů. Čtenáři *La Opinión* se zase mohli dočíst, že „Málokdy byly ukázány s tak pronikavou jednoduchostí následky kolektivní tragédie, které tíží jednotlivce.“ (zdroj: „*Adelheid*“ v tisku argentinském. Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku. 1972. č. 5, s. 6-11).

¹³³ Zdroj: www.csfd.cz [cit. 2.7.2015].

6.4.7.4 Habermannův mlýn (2010)

Z *Habermannova mlýna* se také nestal kasovní trháč, jakým byla například *Ves v pohraničí*, i tak bychom jej však mohli označit za divácky úspěšný film, který během prvního roku v kinech přesáhl statisčovou návštěvnost.¹³⁴ Ve srovnání s údaji o počtu návštěvníků *Vsi v pohraničí* či *Nástupu* se jedná o velmi nízké číslo, je však třeba brát v úvahu, že značná část diváků film mohla vidět při jeho opakovaných reprízách v televizi, shlédla jej na DVD či si jej stáhla z internetu.

Výhodou je, že v tomto případě můžeme sledovat nejen reakce odborné veřejnosti, publikované v tištěných médiích, ale také hodnocení běžných diváků, kteří jej uveřejnili na některém z internetových filmových fór. Ambicí tvůrců bylo vrátit téma odsunu do veřejné debaty, film byl tedy od počátku zacílen na masové publikum, nikoli na úzký okruh intelektuálů a filmových nadšenců. Z pohledu do největších filmových databází je patrné, že laickou veřejností byl film přijat velmi příznivě: v hodnocení diváků na ČSFD získal 78%, na FDb dokonce 82,2%.¹³⁵

Většina přispěvatelů sice ve svém hodnocení poukazuje i na určité slabší stránky filmu (nekvalitní postsynchrony, urychlený děj pokrývajícím příliš dlouhé časové období, nedostatky scénáře, schematické postavy, atd.), celkově však film hodnotí pozitivně. Nejčastěji jej chválí za otevření citlivého tématu a odvahu tvůrců ukázat pravdu o jednání Čechů na konci války, na samotném zpracování pak oceňují kvalitní výpravu a řemeslné provedení, dobrou hudbu a herecké výkony, především Karla Rodena.

Na fórech však najdeme i vysloveně záporná hodnocení (nutno říci, že tvoří jen malé procento), která se zpravidla nevztahují k filmové formě a použitým postupům, ale k ideové stránce díla. V této kategorii příspěvků se opakovaně objevují dvě výhrady: první je nespokojenost s černobílým pohledem na historii a přílišným straněním Němcům (někteří přispěvatelé film neváhají označit za proněmeckou propagandu), druhá spočívá v kritice způsobu zacházení s historickými reáliemi: pokud tvůrci chtěli vytvořit obecnou výpověď o době a nikoli historicky věrné dílo, neměli se odvolávat na skutečná jména Habermanna a obce Bludov.

V některých případech film vyvolal vyloženě zlostné reakce, s nimiž jsme se u starších děl nesetkali. Je však zřejmé, že recenzenti z dřívějších období si takto vyhrčené názory nemohli dovolit a veřejně sdílená platforma, kde by své názory publikovali běžní diváci, prostě nebyla k dispozici. Rozhodně z toho nelze automaticky vyvozovat, že *Habermannův mlýn* téma odsunu zpracovává více provokativním způsobem než dříve natočené filmy, ačkoli i sami tvůrci svými výroky v médiích okolo něj záměrně vytvářeli auru kontroverzního díla (což výrazně podporovaly mimo jiné i oficiální texty distributora).

Právě posouzení avizované kontroverznosti *Habermannova mlýna* se stalo předmětem kritické reflexe několika recenzentů. Většinou se shodli na tom, že mýtus o „boření tabu“ byl vytvořen uměle a žádné skutečně kontroverzní interpretace historické skutečnosti v něm předkládány nejsou. Například Jaroslav Pinkas, historik působící v *Ústavu pro studium*

¹³⁴ Během prvního roku jej v kinech vidělo 130 858 diváků, mezi českými filmy uvedenými ve stejném období obsadil 7. místo, v celkové produkci, tedy včetně zahraničních filmů 22.místo (zdroj: Unie filmových distributorů; dostupné z <http://www.ufd.cz/clanky/top-50-filmu-za-r-2010>, [cit. 3.7.2015]).

¹³⁵ www.csfd.cz [cit. 2.7.2015]; www.fdb.cz [cit. 2.7.2015].

totalitních režimů, v obsáhlém článku uveřejněném v *Cinepuru* o filmu napsal, že „jeho zdánlivě kontroverzní scény jsou ve skutečnosti pouze dokumentární rekonstrukcí divokého odsunu. Kontroverzi vyvolává pouze expresivita zobrazovaného násilí, i když i zde by jistě šlo jít ještě dále.“ (Pinkas 2011: 25).

Podle Blahoslava Hrušky, jehož recenzi otiskly *Literární noviny*, také film neboří žádná tabu, neboť téma odsunu „je již dávno součástí českého politického, kulturního i historického diskursu“ a připomínání viny Čechů dnes podle autora dokonce patří k historickému mainstreamu – Herz se tedy vlastně jen „vlamuje do otevřených dveří.“ (Hruška 2010: 12). Ani recenzentka *Práva* Věra Míšková film neshledává kontroverzním, to však podle ní nijak nesnižuje jeho paměťovou funkci: „Mnohé z toho, co film v průběhu děje předkládá, už bylo natočeno, napsáno ... A nejednou lépe. Nicméně nová díla na stará témata jsou potřebná už proto, že to, co může někomu připadat dnes už jako klišé, mladší generace mnohdy nikdy neviděla ani neuvidí prostě proto, že je nebaví dívat se na staré filmy.“ (Míšková 2010: 13).

Právě didaktický potenciál filmu je hodnotou, jíž mu shodně přiznávají téměř všichni recenzenti, ačkoli někteří z nich filmové zpracování jinak hodnotí spíše kriticky. Nacházejí v něm totiž řadu nedostatků, které podle nich vystupují do popředí zejména ve srovnání s jinými (staršími) díly, jež se k tématu poválečné situace také vztahují. Pinkas jej například porovnává s o několik let starší *Krví zmizelého* - oba filmy podle něj mají „vysokou přidanou hodnotu didaktickou v tom smyslu, že tematizují brutalitu české společnosti vůči Němcům“, *Habermannův mlýn* však podle něj vyznívá méně přesvědčivě: „Gardisté Herzova příběhu působí ploše, jejich motivacím nerozumíme, nejsou nikde vysvětleny, pouze popsány. Scény násilí tak mohou vyznívat poněkud samoučelně a nevěrohodně (...) Na rozdíl od *Krve zmizelého* je v *Habermannově mlýně* české násilí podáno jako důsledek násilí německého a odsun je snad až polopaticky (právě) kladen do souvislostí německé okupace. V tomto smyslu je Herzův film skutečně didaktický..“ (Pinkas 2011: 25).

V podobném smyslu vyznívá také příspěvek filmového recenzenta Kamila Fily: „Když si vezmeme za příklad třeba *Kočár* do Vídně (1966) od Karla Kachyni nebo *Adelheid* (1969) od Františka Vlácil, máme před sebou plastické obrazy vztahů mezi Čechy a Němci, psychologicky věrohodné a filmově originální. V obou je étos 60. let, kdy se filmaři jak náměty, tak formou snažili reformovat myšlení a citlivost publika. (...) *Habermannův mlýn* je ale vlastně hrozně banální, jakoby už předprogramovaný - na začátku nám ukáže, jak rozlícení Češi vyhánějí Němce, a pak začne vyprávět lineárně od začátku...“ (Fila 2012).

Nikdo z filmových kritiků se přitom neztotožňuje s reakcemi, podle nichž film straní Němcům, často v něm však vidí promarněnou šanci, jak prostřednictvím filmové reprezentace působivě vyjádřit atmosféru a složitou situaci, jež tehdy v pohraničí panovala. Například Fila postrádá „mnohovrstevnaté postižení charakterů jedinců či národností, jaké bychom měli požadovat od jakéhokoli účtujícího filmu. (...) Rozvržení postav na dobré a zlé na obou stranách ujistí, že nejde o žádnou „proněmeckou propagandu“ – jak by někdo řekl o „vodu na sudeťácký mlýn“. Ale film sám je pietní, mrtvolný a emocionálně prázdný.“ (Fila 2012).

V tomto ohledu film kriticky hodnotí i další recenzenti, například Irena Hejdová v *Týdnu*: "Hodně se od filmu čekalo, přinejmenším v oblasti vyrovnání s poválečnými zločiny Čechů na Němcích. Snímek Juraje Herze je však ve výsledku dosti rozpačitý." Ve srovnání s Wajdovou *Katyní* podle ní připomíná „filmovou fosilii“ a „co do syrovosti a síly výpovědi jí nesahá ani po kotníky. (...) Filmu chybí skutečná hloubka a s ní síla, řada scén vyzní samoučelně a bez vazby k celku.“ (Hejdová 2010: 66).

Názory recenzentů se často shodují také v hodnocení dalších aspektů filmu. Chválu si opakovaně vysloužil kameraman Alexander Šurkala a také představitel role hajného Březiny Karel Roden, kritické ohlasy naopak zaznamenala především postprodukce („příšerné postsynchrony a dabing“), dále dramaturgie, scénář i režie: konzervativně a sterilně inscenované situace, příliš schematický a rozvětvený příběh, jednorozměrní až zkarikovaní hrdinové. Jako příklad můžeme uvést hodnocení Mirky Spáčilové z *MF Dnes*: filmu udělila pouze 60%, s odůvodněním, že filmová forma *Habermannova mlýna* připomíná „německý seriál se špatným českým dabingem“, má „nádech televizního vypravěčství“ a navíc divákovi při jeho sledování „vrtá hlavou, co ošidila dramaturgie: proč ke svému fanatickému švagrovi paní Habermannová tak přilne, jak to, že nikdy neviděla vlastní rodný list, a kde se ke škodě filmu na dlouhý čas skrývá Rodenova postava.“ (Spáčilová 2010).

Recenze, v nichž filmoví kritici *Habermannův mlýn* hodnotili vyloženě kladně, byly spíše výjimkou. Převážně pozitivně o něm referovala například Darina Křivánková v *Reflexu*, podle níž tvůrci natočili „silný epický příběh, opřený o přímočaré vyprávění s důrazem na základní etické hodnoty.“ (Křivánková 2010: 53). Nejlépe pak pro filmaře vyznívala recenze Vojtěcha Ryndy v *Lidových novinách*.¹³⁶ Rynda se podobně jako ostatní recenzenti pochvalně vyjadřuje o kameře Alexandra Šurkaly a kvalitní výpravě, v zásadě kladně však hodnotí i aspekty, které jiní recenzenti považovali za nedostatky. Například když píše, že filmové postavy „jsou vystižené přesně a plasticky“, za „největší překvapení a uměleckou kvalitu filmu“ označuje Herzovu režii a je přesvědčen, že film zanechává v divácích „drtivou katarzi“. (Rynda 2010: 8).

V tomto případě se zřejmě jedná více o subjektivní postoj autora než o hodnocení, jež by mělo vyjadřovat stanovisko redakce tohoto deníku. *Lidové noviny* totiž poskytly platformou i pro názor opačný - pouze o několik dní později zde vyšel (v této práci již zmiňovaný) článek politologa a bludovského zastupitele Stanislava Balíka, který byl z *Habermannova mlýna* již o poznání méně nadšený. Předmětem jeho kritiky se stal především způsob zacházení s historickými reáliemi, který se jej osobně dotýká, neboť jak píše hned v úvodu svého příspěvku:

„Filmové Eglau je totiž můj domov - Bludov na severní Moravě. Právě sem situoval režisér Herz film, který má jednoznačnou ambici - být zrcadlem zvrácenosti, jichž se Češi dopustili na Němcích. Vystaven je efektně, v kině jen málokteré oko zůstane suché. Přestože není zcela jednostranný a ukazuje i nacistické hrůzy, jeho celkové vyznění je zcela jiné. Mlýnář Habermann je vyličen jako mučedník, na němž se nespravedlivě vybíly nejnižší možné davové pudy (...) Kdyby šlo o fiktivní jméno, fiktivní příběh, nemohl by nikdo říct ani půl slova. Problém nastává ve chvíli, kdy konkrétní historické postavě a konkrétnímu činu vyfabulujeme příběh. Na film se těší lidé z okolí, aby konečně viděli, jak to bylo. Za chvíli nikdo nikomu nevymluví, že se v Habermannově mlýně nestalo přesně to, co je ve filmu. Ale ono se to nestalo, skoro vše bylo jinak.“ (Balík 2010: 12).

Je třeba říci, že Balík není jedinou osobností, která ve veřejném prostoru na tento poněkud „lakonický“ přístup tvůrců k historické skutečnosti upozorňovala. Kritizoval jej například i již citovaný Pinkas: „Hlavní potíž Habermannova mlýna je ta zdánlivě zcela marginální – jeho název a personálie. (...) Historický film není jen uměním, ale i médiem historické paměti. Právě proto by měli jeho tvůrci uvážlivěji zacházet s historickými reáliemi

¹³⁶ Velmi kladně film zhodnotil také kritik časopisu *Instinkt* Šimon Šafránek, v recenzi nazvané *Horor pana Habermanna*.

– nikoli ve smyslu recepce korektních interpretací, ale pietním nakládáním se skutečnými osudy.“ (Pinkas 2011: 26).

Ještě radikálnější kritiku zformuloval novinář Karel Čech v článku nazvaném *Hnusný propagandistický Habermannův mlýn dělá ze všech Čechů bestie a z Němců beránky. Přečtěte si fakta*. Čech je přesvědčen, že „děj filmu je vymyšlen jako jednoznačná protičeská propaganda. Zapůsobit může v tomto duchu zejména na mladé lidi, kteří pak budou mít větší pochopení pro požadavky Landsmanschaftu na omluvu, odškodnění, návrat apod. Ale i v Německu a Rakousku, kde se určitě bude promítat, a kde o válečných a poválečných událostech v československém pohraničí vědí ještě méně než u nás, bude vytvářet dojem, že Češi byli skutečně odporní, zlí, nenávistní a chamtiví šovinisté a jejich němečtí soukmenovci nevinné trpící oběti. A jejich požadavky, které vůči Čechům neustále vznášejí, jsou oprávněné.“ (Čech 2012).¹³⁷

Většina filmových recenzentů na film nicméně pohlížela shovívavěji: jako na médium historické paměti, které – sice s určitými filmařskými prohřešky, ale v zásadě se snahou o vyváženost a otevřenost – přibližuje mladší generaci téma poválečné situace v pohraničí. Mezi odbornou a především laickou veřejností se našli diváci, kteří v něm viděli proněmeckou propagandu, jež nahrává sudetoněmeckým organizacím usilujícím o odškodnění odsunutých Němců – tato názorová skupina však tvořila jen menšinu. Možná poněkud překvapivě tedy *Habermannův mlýn* u současné české společnosti zdaleka nevyvolal takové kontroverze a pohoršení nad zobrazením krutého chování Čechů vůči Němcům, jaké očekávali jeho tvůrci (a proti nimž se preventivně hájili opakovaným poukazováním na osobní historii režiséra Herze a jeho zkušenost s koncentračním táborem).

Reakce na film tak potvrzují poznatek, který na základě výzkumu postojů české veřejnosti k poválečnému odsunu Němců zformuloval Houžvička (2010: 172): „Opakovaně prezentovaný názor některých komentátorů, že česká společnost není schopna sebereflexe, se nezakládá na skutečném stavu společenského vědomí a představuje spíše ideologizující klišé.“. Navíc se zde projevil i další fenomén známý ze sociologických výzkumů¹³⁸: pokud je odsun nahlížen přes individuální příběhy vysídlených Němců, projevuje česká veřejnost značné pochopení a soucit s oběťmi. Jiné je to však v případě, že se téma převede do ekonomicko-právní roviny, jež se týká Benešových dekretů a požadavků na finanční či jiné vyrovnání. Otevírání těchto témat vyvolává silně emotivní reakce, mezi něž můžeme v daném kontextu zařadit například příspěvek Karla Čecha a pohoršené komentáře některých diváků, zveřejněné na internetových fórech.

¹³⁷Není bez zajímavosti, že stránky Europortál.cz, na nichž byl příspěvek publikován, se otevřeně hlásí k názorům Václava Klause, jehož odmítavé postoje k tendenci stavět chování Čechů po konci války na roveň nacistických zločinů jsou již poměrně známé. Například v projevu při vzpomínkové akci 17. listopadu 2010 Klaus prohlásil: „Domnívám se totiž, že se součet všech poválečných neobhajtelných a ničemu dobrému neprospívajících činů, ke kterým došlo na našem území, svým rozsahem nemůže ani zdaleka vyrovnat tomu, co se v předcházejících letech každou hodinu dělo v koncentračních táborech, ve věznicích, na válečných bojištích a v nacisty okupovaných oblastech. (...) Jsem frustrován z absence důrazu na klíčový význam časové posloupnosti a kauzální příčinnosti těchto událostí.“ (Zdroj: <http://denikreferendum.cz/clanek/7340-klaus-odmítl-stavet-zlociny-valky-a-odsunu-naroven> [cit. 24.5.2015]).

¹³⁸Srov. např. Houžvička 2010 (zejména s. 161-2)

6.4.8 Shrnutí a diskuse

Ze srovnání filmů v jednotlivých kategoriích jasně vyplývá, nakolik se jimi prezentovaný obraz minulosti liší a reaguje na aktuální společenskou atmosféru: ve způsobech, jakými téma odsunu zobrazují, najdeme mnohem více odlišností než shodných rysů, někdy se zdá, jako by referenčním bodem ani nebyly stejné historické okolnosti. Filmové reprezentace poválečného odsunu a jejich recepce poukazují na to, že toto téma dodnes konotuje protikladné významy: na jedné straně *hrdost* na vítězství Čechů nad Němci, jež bylo vyústěním dlouhodobého konfliktu, na druhé straně *pocit viny* za nebývalou agresi, která na mnoha místech vysídlování německých obyvatel doprovázela.

První významový rámec na dlouhou dobu zaujal v kolektivní paměti výsadní místo, zejména pokud jde o legitimní, politicky motivované výklady tehdejších událostí: k přijetí této interpretace bezpochyby přispěly i filmy jako *Ves v pohraničí* a *Nástup*. Druhý typ výkladu byl na desítky let odsunut do společenského nevědomí, v oblasti kinematografie byla tato etapa přerušena pouze v roce 1969 filmem *Adelheid*, který dosud preferovanou verzi alespoň částečně zpochybnil. S nástupem normalizace na začátku 70. let se kinematografie opět dostala pod přísnou kontrolu KSČ, která odsun i způsob jeho provedení vždy hájila, a to z poměrně zřejmých důvodů: na vyhnání německého (resp. nacistického) živlu zakládala svou legitimitu a obhajovala jím nutnost spolupráce se Sovětským svazem. Téma odsunu nicméně v době normalizace nebylo již tak aktuální jako v 50. letech a do dramaturgických plánů těchto let evidentně nezapadalo, přímo o něm tedy žádný film nevznikl.

Problém odsunu a okolnosti jeho průběhu jako by načas vymizely nejen z filmových reprezentací, ale z historické paměti vůbec. Kdesi pod povrchem však toto téma stále přežívalo: zabývala se jím skupina historiků a intelektuálů náležejících k disentu, jež vznikla okolo Charty 77 a částečně působila také v exilu. Z tohoto kulturního podloží se zformoval kritický pohled na vysídlení Němců, jež našel vyjádření v některých filmových dílech natočených až téměř čtyřicet let po *Adelheid*: zcela otevřeně bylo téma viny a morální odpovědnosti Čechů vyjádřeno v *Habermannově mlýně* (2010) a v několika dalších filmech natočených po roce 2000.

Filmový publicista Miloš Fiala v souvislosti s uvedením filmu *Adelheid* napsal: „jiný pohled a jiný přístup než ten, který byl převládající reakcí, vyžaduje obvykle nutný odstup, nutný čas ke krystalizaci: nejen od umělců, ale i od diváků. Neboť každý převládající, většinový prožitek se v paměti společnosti mění svým způsobem na určitý usus, soubor znaků, od jehož závaznosti a všeplatnosti společnost nerada ustupuje.“ (Fiala 1969b: 642). Poznatky z předchozích kapitol jeho slova potvrzují, neboť z nich vyplývá, že filmová reprezentace odsunu se výrazněji proměnila teprve po více než dvaceti letech od skončení války.

V *Adleheid* již nešlo o bezprostřední vyjádření emocí, jež určovaly atmosféru v české poválečné společnosti, ani o nezbytné vyjádření politického stanoviska, ale o zprostředkování osobnějších, hlubších pocitů, které u generace zasažené válkou přetrvávaly ještě dlouho po jejím skončení. Těžko si lze představit, že by byl ve *Vsi v pohraničí* či v *Nástupu* hlavní hrdina - válečný „vítěz“ – zobrazen jako životem znavená, traumatizovaná postava, která se ocitá v nehostinném prostředí, kde nefungují přirozené sociální vazby, a navíc se citově přimkne k nacistické Němce. Pro vznik této perspektivy bylo třeba, aby se změnilo nejen politické klima, ale také historické vědomí, jehož proměna se projevila právě v kulturních dílech z konce 60. let, kinematografii nevyjímaje.

Z dnešního pohledu se může zdát zvláštní, že obě díla, jež vznikla krátce po konci války, vyznívají mnohem radostněji než novější filmy, a v jednom z nich se dokonce uplatňují prvky humoru. Ve vývoji filmového zobrazování odsunu jsou nicméně patrné dvě výrazné tendence: první z nich je stupňující se vážnost a tragika, s níž je téma pojednáno, druhou pak čím dál větší relativizace hodnot, s nimiž jsou spojovány postavy náležející k různým stranám konfliktu. Obě tyto tendence souvisejí s postupnou proměnou výkladového rámce, do něhož jsou konkrétní příběhy zasazeny.

U *Vsi v pohraničí* a *Nástupu* jsou události prezentovány s jednoznačným vyzněním: divák zde najde jasné odpovědi na otázky týkající se role konkrétních sociálních skupin v daném historickém procesu. Odsun se v těchto filmech jeví jako legitimní, nezbytné opatření, jehož uskutečnění ani způsob, jakým byl proveden, není třeba zpochybňovat. Ze *Vsi v pohraničí* je patrná snaha překonat frustraci z války, udělat tlustou čáru za nepříjemnou minulostí a orientovat se pouze na současnost a budoucnost. Pozornost se zaměřuje především na kvality českých a slovenských novoosídlenců (s výjimkou jediné postavy – bývalého nacistického kolaboranta, člena SS), pokud zde zazní něco o Němcích, vždy je to v negativním kontextu. V *Nástupu* se pod vlivem ideologie výkladový rámec mírně změní: film sice odsun stále obhajuje a prezentuje jej jako historické vítězství českého národa v tisíciletém boji s Němci, jako původce zla v něm ovšem nefiguruje německý národ jako celek, ale pouze přívrženci nacismu (což je nicméně většina – mezi mnoha postavami sudetských Němců se najde pouze jeden přesvědčený antifašista). Také obraz vítězného národa již získává znatelnější trhliny, kromě kolaboranta se mezi Čechy objeví nová kategorie nepřítel: továrník – vykořisťovatel.

Role českých i německých postav v *Adelheid* jsou mnohem méně jednoznačné, jednání hlavních hrdinů vyznívá ambivalentně. Přetrvává zde obraz sudetských Němců jako záškodníků, pokud však z tohoto filmu zaznívá určité poselství, pak je to především odsouzení války jako destruktivní síly, která zanechává stopy i mezi vítězi – v roli vyhnanců se nakonec ocitnou jedinci z obou stran. V *Habermannově mlýně* se kategorie dobra a zla ve spojení s národnostmi ještě více rozostří a výkladový rámec se již zcela změní: Němci jsou zobrazeni nejen jako iniciátoři násilí, ale také jako nevinné oběti. Jejich nucené vystěhování nemá podobu organizovaného odsunu, ale živelného vyhnání: film ukazuje, že vítězové nakonec použili stejné metody jako okupanti, historická odpovědnost je tedy rozložena na obě strany.

Možným vysvětlením této vývojové tendence je jednak proměna historického vědomí: o problematice odsunu se dnes veřejně diskutuje, objevují se nové skutečnosti a nová svědectví, která tehdejší události staví do jiného světla. Pamětníků sice ubývá, jejich zkušenosti jsou však mnohem lépe zdokumentovány¹³⁹ a jsou nyní přístupné široké veřejnosti. Díky tomu, že interpretace odsunu již není tolik limitována ideologickými požadavky a předsudky, získávají prostor také alternativní výklady a obecnější hodnocení. A v neposlední řadě – z časového odstupu se minulost ukazuje v jiných souvislostech, především proto, že jsou již známy důsledky tehdy probíhajících procesů.

Dalším důvodem změny přístupu filmových tvůrců může být také proměna chápání společenské role filmů zobrazujících poválečné období: jejich cílem již není diváky pobavit či povzbudit, jako tomu bylo na přelomu 40. a 50. let, ale přimět je k novému promýšlení

¹³⁹ Viz. například projekt *Paměť národa*, digitální pamětnický archiv, který v roce 2008 vytvořily (a neustále jej budují) tři české instituce: sdružení *Post Bellum*, *Český rozhlas* a *Ústav pro studium totalitních režimů*.

(*Adelheid*) a možná i přehodnocení (*Habermannův mlýn*) tehdejších událostí. Svou roli také pravděpodobně sehrává skutečnost, že zatímco oba starší filmy byly natočeny na zakázku politických institucí, u dvou novějších se jedná o více osobní zpověď, v níž se některý z autorů filmu vyrovnával s událostmi z vlastní minulosti (v případě *Adelheid* scénárista Körner, u *Habermannova mlýna* režisér Herz), proto mají jejich díla více tragický rozměr a neprojevuje se v nich tendence poválečnou situaci idealizovat.

Skutečnost, že se téma odsunu v kinematografické tvorbě „vynořilo“ pouze v určitých obdobích, a alespoň na čas se opět stalo součástí veřejného diskursu, přitahuje pozornost nejen k odsunu, ale i k procesům, které se v naší společnosti odehrávaly v době vzniku jednotlivých děl, a které podnítily potřebu znovu o tomto problému diskutovat. *Ves v pohraničí* z konce 40. let vyjadřuje touhu válečnou kapitolu uzavřít a začít znovu: reflektuje tehdejší společenskou náladu (nenávist k Němcům, zesílené nacionalistické cítění, radost z šancí, které představovalo převzetí pohraničních oblastí a německého majetku) a zdůrazňuje význam tradičních hodnot, jež umožňovaly vyrovnat se s problémy, které v pohraničních oblastech vyvstaly v souvislosti s formováním nových lokálních pospolitostí.

Nástup naproti tomu nelze chápat jako vyjádření potřeb společnosti 50. let, spíše je výpovědí o „potřebách“ tehdejšího politického režimu. Jeho hlavní funkcí nebylo (tehdy stále ještě nedávnou) minulost připomenout, ale přepsat: ukázat zásluhy komunistické strany a zdůraznit roli, jíž sehrála při řešení německé otázky a následném osidlovacím procesu. V případě *Adelheid* pak lze hovořit o obratu k minulosti za účelem nepřímé reflexe současnosti: film byl patrně reakcí na posrpnovou atmosféru v československé společnosti, šlo v něm především o vyjádření pocitů odcizení a nemožnosti jedince vymanit se z historických okolností, které nevyhnutelně zasahují do jeho života.

V *Habermannově mlýně* pak rezonují některé problémy dnešní společnosti: národnostní a etnické otázky, stejně jako téma individuální odpovědnosti a svědomí. Zároveň se v něm odráží současná mezinárodní situace, především relace k Německu, které se v průběhu let proměnilo v rozvinutou demokracii (s řadou pojistných mechanismů, zabráňujících návratu nacionální minulosti), a také ve významného spojence ČR.¹⁴⁰ *Habermannův mlýn* plní především funkci revizionistického díla: v porovnání s dosavadními (nejen) filmovými reprezentacemi nabízí takový obraz událostí, jehož součástí je otevřené přiznání viny z porušování lidských práv, k němuž docházelo na obou stranách konfliktu.

Z komparace čtyř filmů z různých období je tedy patrné, nakolik se obsahy kulturní paměti proměňují v závislosti na aktuálních problémech a potřebách společnosti. Mnohem více než v minulosti, k níž referují, se zdají být zakotveny v přítomnosti, z níž vznikají: přestože mají popisovat stejné historické okolnosti, svou formou i obsahem jsou zcela odlišné. Spojuje je snad jen skutečnost, že se v rámci kinematografického prostředí jedná o projekty, kterým byl přikládán velký význam: na jejich tvorbě se podíleli renomovaní filmaři, vždy byly obsazeny hereckými hvězdami, disponovaly na svou dobu poměrně štědrým rozpočtem a v odborném tisku jim byla věnována velká pozornost, mnohdy již během natáčení. Tato „péče“ samozřejmě měla i svou odvrácenou stránku: všechny vznikaly pod pozorným

¹⁴⁰ Ke zlepšení vzájemných vztahů patrně přispěje i nedávný krok *Sudetoněmeckého krajanského sdružení*, které ze svých stanov vypustilo požadavek vrácení zkonfiskovaného majetku: právě požadavek na odškodnění vyvolával v posledních desetiletích největší obavy a negativní postoje českých obyvatel vůči Němcům (zejména sudetským).

dohledem cenzorů či jiných institucí, které často do jejich přípravy nevítaně zasahovaly a dbaly na to, aby zpracování odpovídalo v dané době legitimnímu výkladu minulosti.

Tyto společné faktory a také reakce, které filmy po svém uvedení vyvolaly, svědčí o významu problematiky odsunu a místa, jaké zaujímá v kolektivní paměti české společnosti. Filmové médium můžeme v tomto kontextu chápat jako významnou součást kulturní sféry, která přispívá k ozdravnému procesu: zobrazení nepříjemné kapitoly naší minulosti a obnovení veřejné diskuse je pro naši společnost jistě přínosnější, než odsunutí tématu mimo horizont historického vědomí. Každý z filmů reprezentuje obraz minulosti, který je neúplný a v určitých ohledech zkreslený, vždy však zahrnuje také aspekty, které skutečnosti odpovídají. Jednotlivá díla tak můžeme brát jako součásti mozaiky, které dohromady vytvářejí nikoli celistvý, ale minimálně pestrý obraz minulosti. Vztahují k událostem starým nyní již více než 70 let, jejichž přímých účastníků i pamětníků ubývá. Naše povědomí o nich tedy bude čím dál více záviset na formách paměti zprostředkovaných médii: právě ta budou v budoucnu formovat způsob, jakým na ně budeme pohlížet.

7 Závěr

Základní otázky, které prolínají celým předchozím textem, bychom mohli formulovat takto: může být film legitimním předmětem sociologicky orientovaného bádání, jehož smyslem je pochopit procesy probíhající ve společnosti, její základní tendence, problémy či prosazované hodnoty? A především, přináší analýza filmových děl informace o společenství a jeho minulosti, které by nebylo možné získat z jiných zdrojů? Pro zodpovězení těchto otázek a pochopení specifík filmu jako média kulturní paměti je třeba problematiku rozdělit do dvou aspektů, které vyjadřují dvě základní relace filmu a společnosti. Film může o společnosti přinášet dvojí typ informací: vypovídá jednak o skutečnosti, která je předmětem zobrazení (v tomto případě o období poválečného odsunu) – **(i)**, ale také o sociálním prostředí, z něhož vznikl – **(ii)**.

První aspekt **(i)** se týká *modu reprezentace*: tedy toho, jakým způsobem je ve filmu konstruován obraz reality. V každém z filmů se objevují poněkud odlišné tendence: v některých případech se film drží především viditelného „povrchu skutečnosti“: klade důraz na její detailní zobrazení a přesný popis událostí (i když jsou smyšlené). V tomto typu filmových děl postavy plní funkci nositelů vyhraněných hodnot, jejich promluvy a jednání přímočaře vyjadřují určité (ideologické) postoje. Tyto filmy jsou založeny na racionálním, historizujícím přístupu a jejich cílem není klást otázky, ale deklarovat jasné postoje a odkazy na reálná fakta legitimizovat nabízený obraz skutečnosti, jehož ambicí je „překrýt“ dosavadní interpretace. (*Nástup, Habermannův mlýn*).

Druhý typ představují díla, v nichž je patrná tendence využít viditelné aspekty skutečnosti spíše jako prostředek pro zobrazení skrytých procesů, odehrávajících se „pod povrchem“ pozorovatelné skutečnosti. V tomto případě jsou například role postav vytvořeny tak, aby svým jednáním zpochybňovaly zažitá stereotypy. Funkcí tohoto zobrazení není popis konkrétních historických událostí (proto se o nich ve filmu ani příliš nehovoří), ale historický kontext slouží spíše jako pole pro vyjádření určitých idejí, které mají univerzální platnost. Důrazem na znovu-zpřítomnění atmosféry a nikoli konkrétních událostí tyto filmy vedou diváky především k zamyšlení, nikoli k automatickému přijetí určité verze výkladu skutečnosti. (*Adelheid*).

Tyto dva typy či mody reprezentace představují krajní případy, mezi nimiž najdeme varianty, v nichž se kombinují prvky obou postupů (*Ves v pohraničí*). Základní principy, pomocí nichž je skutečnost převedena do znakové formy (filmových obrazů a promluv) jsou nicméně ve všech případech stejné. Filmový obraz vzniká na základě selekce prvků skutečnosti a jejich transpozice do nového kontextu, v němž jsou nakombinovány s fikčními aspekty. Zejména v případě druhého typu reprezentace by přitom bylo vhodné hovořit nejen o selekci, ale také o *abstrakci*: nejde o co nejvěrnější zachycení vybraných jevů, ale do zobrazení jsou převedeny pouze určité jejich aspekty či vlastnosti, jež jsou od nich následně odděleny a stávají se součástí nového významového rámce.

Vztah filmu k sociálnímu prostředí, z něhož vzniká **(ii)**, bylo třeba rozdělit do několika dílčích relací, jejichž výčet rozhodně není vyčerpávající, v kontextu zaměření této práce je však považuji za nejvíce významné. Na příkladu jednotlivých filmů byly předvedeny možné varianty vztahu filmu a ideologie, projevy dobové mentality i postupně se měnícího historického vědomí. Vývoj těchto aspektů sociálního prostředí se ve filmech projevuje v proměňujících se výkladových rámcích, v nichž je téma odsunu prezentováno, změnou základní perspektivy pohledu na roli české a německé strany, ale například také v přeložení

důrazu z historicko-politické stránky tehdejších událostí na filosoficko-morální rozměr problematiky.

Vrátíme-li se k otázkám zformulovaným na začátku této kapitoly, na základě výše uvedených skutečností lze na obě odpovědět kladně. Odpověď na druhou otázku přitom můžeme opět rozdělit do dvou částí: pokud jde o zobrazení skutečnosti (i), filmy dle mého názoru přinášejí typ informací, který bychom jen obtížně získávali z jiných zdrojů. Ani ne tak v tom smyslu, že by odhalovaly dosud neznámá historická fakta (vzhledem k fikčnímu charakteru nelze na obraz událostí zcela spoléhat), rozhodně však mohou přispívat k hlubšímu porozumění uplynulým událostem.

Zatímco historiografické práce se mnohdy vyznačují tendencí formulovat zobecňující stanoviska, film prostřednictvím prezentace konkrétních příběhů jednotlivců umožňuje lépe vystihnout komplikovanost a nejednoznačnost společenských jevů a historických událostí: v tomto ohledu tedy realitu zachycuje „věrněji“. Poválečný odsun je příkladem složitého sledu událostí, nad nimiž lze jen těžko vynášet jednoznačné hodnotící soudy. Vnímat minulost přes konkrétní, individuální příběhy, jaké zprostředkovávají filmy, je proto v určitých situacích možná vhodnějším řešením. Filmy se jistě nemohou stát hlavním zdrojem historického bádání, pro pochopení procesů odehrávajících se ve společnosti v určitém období jsou nicméně cenným materiálem – již z toho důvodu, že minulost zpřítomňují působivěji a životněji než data v historických textech.

Druhá část odpovědi se týká možnosti poznání společnosti, z níž film vznikl (ii). I v tomto případě lze dle mého názoru odpovědět kladně. Jedinečnost filmového média spočívá v tom, že vznik díla je vždy podmíněn *konsensem* na výkladu skutečnosti: jelikož se jedná o veřejně sdílenou reprezentaci, jejíž tvorba je vázána na podporu státních institucí, předpokládá jednak konsensus mezi tvůrci filmu a příslušnými institucemi, ale i mezi tvůrci a publikem: film, u kterého by se předpokládalo, že si nenajde své publikum, by s největší pravděpodobností nevznikl (už jen z důvodu vynaložených nákladů). Díky tomu lze film chápat jako kulturní produkt, který svědčí o obecném „horizontu vědění“, aktuálním v době jeho vzniku: jednotlivá díla vypovídají o tom, co bylo možné myslet, zobrazit, vyjádřit.

Analýza filmů také potvrdila základní předpoklad této práce, totiž že film nevychází jen z estetických norem a narativních postupů, ani není pouze individuální vizí skutečnosti, ale je především *sociální*. Prostřednictvím relací fungujících v rámci kinematografického pole, ale i vztahů k dalším společenským sférám je pevně zakotven v sociálním prostředí, z něhož vzniká. Bez nadsázky proto můžeme hovořit o *sociální konstrukci (audio)vizuálního obrazu minulosti*: film vychází z hodnot, postojů, preferovaných „režimů vizuality“ i úrovně historického poznání, reaguje na společenskou atmosféru a ideologické požadavky doby. S proměnou sociálního prostředí se pak nutně změní pohled na zobrazované události, což jednoznačně vyplývá z odlišností děl z různých období ve sledovaných kategoriích. Významnou roli sehrává také proměna samotného filmového pole, v jehož kontextu je film vytvářen a vnímán: srovnání reakcí na filmy v době jejich vzniku a v současnosti ukázalo, nakolik je kinematografické pole determinujícím faktorem pro recepci filmu (například film *Nástup*, sledovaný dnes, mimo kontext kulturní produkce 50. let, působí téměř jako parodie).

Filmy samozřejmě nepřinášejí tak přesné a diferencované poznatky jako například opakované sociologické výzkumy postojů veřejnosti k určitému tématu. Na druhou stranu však poskytují jakýsi syntetický obraz, který není jen vědomou, racionalizovanou reflexí vlastností společnosti a jeho relací k dané problematice, ale uchovává i to, co by v oficiálním diskursu zůstalo nevyřčené: zamlčené předpoklady, stereotypní představy, nepřiznané

tendence. Ty možná z filmů nejsou patrné na první pohled, mohou však být odhaleny při podrobnější analýze.

Pro úplnost bychom se měli zmínit ještě o třetím typu vztahu mezi filmem a společností, o němž tato práce také pojednává. Od předchozích dvou se liší v tom, že nevede od skutečnosti (resp. sociálního prostředí) k filmu, ale vychází naopak od filmové tvorby: jedná se o vztah, který je utvářen zpětným působením filmové reprezentace na společnost **(iii)**. V této souvislosti tedy můžeme označit za platnou i tezi převrácenou, totiž že dochází k *vizuální konstrukci sdíleného (sociálního) obrazu minulosti*.

Podrobný výzkum dopadu konkrétních filmových sdělení na publikum překračoval možnosti tohoto projektu, předmětem našeho zájmu však bylo sledovat jejich recepci alespoň v obecně poznatelných projevech (postoje odborné veřejnosti vyjádřené v tisku, návštěvnost, reakce současných diváků v internetových diskusích). Není pochyb o tom, že filmy přispívají k formování kolektivní paměti a ovlivňují způsob vzpomínání, otázkou zůstává spíše to, nakolik jsou jednotlivá díla ve své roli společenského *činitele* úspěšná a zda svým výkladem událostí upevňují aktuální *status quo*, anebo jej spíše narušují a přispívají k přijetí nových obrazů, postojů, interpretací.

Někteří autoři již poukázali na principy fungování paměti (Bergson, Halbwachs) či analogie mezi filmem a myšlením (Deleuze). Zde můžeme tyto přístupy propojit a zdůraznit úzkou souvislost mezi *filmem a pamětí*. Toto spojení lze sledovat z různých perspektiv (film jako součást kulturní paměti, paměť ve filmu, vliv filmu na individuální paměť, atd.), v kontextu této práce se jako významná ukazuje především skutečnost, že aktualizace minulosti ve filmu spočívá na podobných principech jako individuální vzpomínání: vždy je interpretací, při níž je minulost přefiltrována a doplněna o nová (hodnotová, ideologická, filosofická, historická ad.) hlediska. Přínos studia filmové tvorby lze spatřovat právě v tom, že tyto procesy zviditelňuje a může tak přispět k pochopení způsobu, jakým se – na kolektivní i individuální úrovni – vztahujeme ke své minulosti.

Bibliografie

- ARISTARCO, G. 1968. Film: návrat k hmotné skutečnosti. *Film a doba*. 1968, 14(12), s. 622–632.
- ASSMAN, J. 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*. 1995, (65), s. 125–133. Dostupné také z <http://doi.org/10.2307/488538>.
- BALÍK, S. 2010. Habermannův lynč a národní sebebičování. *Lidové noviny*, 12.10.2010, 23(237), s. 12. ISSN 0862-5921. Dostupné také z <http://www.revuepolitika.cz/clanky/1362/habermannuv-lync-a-narodni-sebebicovani>.
- BAUMAN, Z. 1978: *Hermeneutics and Social Science: Approaches to Understanding*. London: Hutchinson, 1978. 263 s. ISBN 0-09-132531-5.
- BLUMER, H. 1933. *Movies and Conduct*. New York: The Macmillan Company, 1933. 288 s.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. 2008. *Film Art: An Introduction*. Boston: McGraw Hill, 2008. 505 s. ISBN 9780073535067.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. 2007. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: AMU, 2007. 827 s. ISBN 978-80-7331-091-2.
- BOURDIEU, P. 1986. Sociální prostor a symbolická moc. *Cahiers du CEFRES*, 2010, (8), s. 213-233. Dostupné z: www.cefres.cz/pdf/c8/bourdieu_1995_socialni_prostor_symbolicka_moc.pdf.
- BOURDIEU, P. 1990. *Photography: a middle brow art*. Stanford: Stanford University Press, 1990. 218 s. ISBN 0-8047-2689-2.
- BOURDIEU, P. 1993. *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*. New York: Columbia University Press, 1993. 322 s. ISBN 0-231-08287-8.
- BOURDIEU, P. 1998. *Teorie jednání*. Praha: Karolinum, 1998. 179 s. ISBN 80-7184-518-3.
- BOURDIEU, P. 2010. *Pravidla umění: geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host, 2010. 496 s. ISBN 978-80-7294-364-7.
- BOURDIEU, P., ÉRIBON, D. 1982. Entretien de Didier Éribon avec Pierre Bourdieu, à l'occasion de la publication de *Ce que parler veut dire* (1982). *Libération*, 19.10. 1982, s. 28. Dostupné také online z: <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/entrevue/ceque82.html>.
- BRAUDEL, F. 1987. *Grammaire des civilisations*. Paris: Arthaud-Flammarion, 1987. 606 s.
- BREJCHA, B. 1948. Ves v pohraničí. *Kulturní politika*, 1948, 3(23), s. 7.
- BROŽ, J. 1948. Tvář českého pohraničí. *Filmové noviny*, 1948, 2(8), s. 7.
- BŘEZINA, V. 1997. *Lexikon českého filmu: 2000 filmů 1930-1997*, Praha: Cinema, 1997. 545s. ISBN 80-85933-13-6.

- BURCH, N., DANA, J. 1974. Propositions. *Afterimage*, 1974 (5). s. 40-65.
- CASSETTI, F. 2008. *Filmové teorie 1945-1990*. Praha: Akademie múzických umění, 2008. 406 s. ISBN 978-80-7331-143-8.
- ČECH, K. 2012. Hnusný propagandistický Habermannův mlýn dělá ze všech Čechů bestie a z Němců beránky. Přečtěte si fakta. *Europortal* [online], 4.5.2012 [cit. 6.9.2015]. Dostupné z <http://euportal.parlamentnilisty.cz/Articles/9053-hnusny-propagandisticky-habermannuv-mlyn-dela-ze-vsech-cechu-bestie-a-z-nemcu-beranky-prectete-si-fakta.aspx>.
- ČENĚK, D., PORYBNÁ, T. (eds.). 2010. *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený kostelec: Pavel Mervart, 2010. 332 s. ISBN 978-80-87378-47-2.
- ČERNÝ, B. (ed.). 1990. *Češi, Němci, odsun: diskuse nezávislých historiků*. Praha: Academia, 1990. 368 s. ISBN 80-200-0276-6.
- Čerstvě oceněný Herz se filmem o odsunu Němců vyrovnává s minulostí. *iDnes.cz* [online], 9.7.2010. [cit. 25.5.2015]. Dostupné z http://kultura.zpravy.idnes.cz/cerstve-oceneny-herz-se-filmem-o-odsunu-nemcu-vyrovnava-s-minulosti-1if-/filmovy-festival-vary.aspx?c=A100709_175832_zpr_mff_jaz.
- Česko-německé vztahy po pádu železné opony: dokumentace k česko-německým vztahům 1989-1997*. Praha: Rada pro mezinárodní vztahy, 1997. 72 s. Sešity pro mezinárodní vztahy, č. 1 (1997). ISBN 80-254-0818-3.
- Český hraný film 1945 – 60*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. 480 s. ISBN 80-7004-1021
- ČULÍK, J. 2012. Habermannův mlýn - vzdělávací film šířící etické principy Evropské unie. *Britské listy*. [online], 7.1.2012. [cit. 9.10.2013]. Dostupné z <http://www.blisty.cz/art/61768.html>.
- DENZIN, N. K. 1995. *The cinematic society: the voyeur's gaze*. London: SAGE Publications, 1995. 249 s. ISBN 0-8039-8658-0.
- DIRKA, K. 2010. Rozhovor. *Tiskový materiál k česko-německému filmu Habermannův mlýn*. [online], [cit. 2. 5. 2015]. Dostupné z <http://www.fdb.cz/film/habermannuv-mlyn/tiskove-materialy/56717> (Habermannuv mlyn presskit).
- DOMNITZ, CH. 2007. *Zápas o Benešovy dekrety před vstupem do Evropské unie: diskuse v Evropském parlamentu a v Poslanecké sněmovně Parlamentu ČR v letech 2002-2003*. Praha: Dokořán, 2007. 157 s. ISBN 978-80-7363-151-2.
- DRTÍLEK, M. 1948. Ves v pohraničí. *Kino*, 1948, 3(11), s. 208.
- DVOŘÁK, F. A. 1953. Československý film do posledního roku pětiletého plánu. *Kino*, 1953, 8(1), s. 4.
- DVOŘÁK, J. 1970. Vnitřní obraz oněch dnů. *Pochodeň*, 27.2.1970, 59(49), s. 5.
- ERLL, A. 2011. *Memory in Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, 209 s. ISBN 0230297447.

- FERRO, M. 1975. *Analyse de film, analyse de société*. Paris: Hachette, 1975, 135 s. ISBN 978-2010025891.
- FERRO, M. 1988. *Cinema and History*. Detroit: Wayne State Univ. Pr., 1988. 175 s. ISBN 0-8143-1904-1.
- FERRO, M. 1990. Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu – Čapajev (1934), *Illuminace*, 1990, 2 (1), s. 47-64.
- FERRO, M. 1994. Rencontre avec Marc Ferro, à l'occasion de la parution de *Histoire et cinéma* (1994) [online]. Gallimard, 1994 [cit. 29.6.2014]. Dostupné z <http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01027953.htm>.
- FERRO, M. 2010. *Tabu dějin*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 140 s. ISBN 978-80-87378-53-3.
- FIALA, M. 1969a. Adelheid. *Kino*, 1969, 24(22), s. 7.
- FIALA, M. 1969b. Vlácil, Körner, Adelheid. *Film a doba*, 1969, 15(12), s. 642 – 645.
- FILA, K. 2010. Habermannův mlýn se ohlíží příliš pozdě a mdle. *Aktuálně.cz* [online], 10.10.2010 [cit. 6.6.2014]. Dostupné z <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-habermannuv-mlyn-se-ohlizi-prilis-pozde-a-mdle/r~i:article:679460>.
- FOUCAULT, M. 1975. Film and Popular Memory. An interview with Michel Foucault. *Radical Philosophy*, 1975, 11, s. 24-9.
- FOUCAULT, M. 2002. *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové, 2002. 318 s. ISBN 80-239-0124-9.
- FREIMAN, P. 1948. Ves v pohraničí ještě jednou. *Filmové noviny*, 1948, 2(10), s. 2.
- GEERTZ, C. 2000. *Interpretace kultur: vybrané eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000. 565 s. ISBN 80-85850-89-3.
- GRULICH, T. 1991. Osídlování pohraničí po roce 1945 a film. In: *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie - příspěvky z konference*. Praha: Československý filmový ústav, 1991, s. 67-74.
- GŮBEL, I. 1953. Nekritická filmová kritika. *Literární noviny* 2, 1953, (31), s. 7.
- HAGENER, M. 2009. Historii nelze odlišit od jejího zobrazení. *Cinepur*, 2009, 17 (65), s. 006-007.
- HALBWACHS, M. 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: F. Alcan, 1925, 404 s.
- HARPER, D. 2003. Reimagining Visual Methods: Galileo to Neuromancer. In: DENZIN, N.K., LINCOLN, Y.S. (eds.): *Collecting and interpreting qualitative materials*. 2003. Sage Publications, Thousand Oaks, California. s. 176 - 198.
- HAVEL, V. 1997. Češi a Němci na cestě k dobrému sousedství. in: *Rozhovory o sousedství: cyklus přednášek pod záštitou prezidenta ČR Václava Havla*. Praha: Univerzita

- Karlova (Praha), 1997, 255 s. ISBN 80-7184-219-2. (Dostupné také online z http://www.vaclavhavel.cz/showtrans.php?cat=projevy&val=201_projevy.html&typ=H.).
- HAVELKA, J. 1972. *Československé filmové hospodářství 1951-55*. Praha: ČSFÚ, 1972.
- HAVELKA, J. 1976. *Československé filmové hospodářství 1966 – 70*. Praha: ČSFÚ, 1976.
- HEJDOVÁ, I. 2010. (Ne)vyrovnání s minulostí. *Týden*, 2010, 17(40), s. 66. ISSN 1210-9940.
- HERZ J., BENEDIKTOVÁ, J. 2010. Herz: Habermannův mlýn byl pro mě povinnost. *ČT 24* [online], 15.9.2010. [cit. 11.4.2015]. Dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/101429-herz-habermannuv-mlyn-byl-pro-me-povinnost/>.
- HERZ, J. 2010. Rozhovor. *Tiskový materiál k česko-německému filmu Habermannův mlýn*. [online], [cit. 2.5.2015]. Dostupné z <http://www.fdb.cz/film/habermannuv-mlyn/tiskove-materialy/56717> (Habermannův mlýn presskit).
- HOPPE, J. 1997. Normalizace a čs kinematografie, *Iluminace*, 1997, 9(1), s. 157-201.
- HOUŽVIČKA, V. 2010. Je česká společnost zatížena minulostí v podobě nezvládnutých předsudků a mýtů? in: MARÍKOVÁ a kol.(eds.) *Jaká je naše společnost? Otázky, které si často klademe*. Praha: SLON. 2010, s. 151 – 182. ISBN 978-80-7419-025-4.
- HOUŽVIČKA, V. (ed.) 2012. *Odsun Němců z Československa 65 let poté*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2012, 175 s. ISBN 978-80-7325-296-0.
- HRBAS, J. 1952. Významný román Václava Řezáče Nástup v Českém filmu. Historické dílo o osídlování našeho pohraničí. *Kino*, 1952. 7(16), s. 312-13.
- HRBAS, J. 1953. Nástup. Historický obraz veliké proměny a růstu českého člověka. *Kino*, 1953, 8(9), str. 136-137.
- HRBAS, J. 1970. Adelheid Františka Vláčila. *Rudé právo*, 6.2.1970, 50(31), s. 5.
- HRUŠKA, B. 2010. Herzův mlýn mele naprázdno. *Literární noviny*, 2010, 21(43), s. 12. ISSN 1210-0021.
- HUDEC, Z. 2004. Politický film. *Cinepur* 13 (32), s. 22-23. Dostupné také z <http://cinepur.cz/article.php?article=62>.
- K premiéře filmu „Ves v pohraničí“. *Filmové zpravodajství* 4, 1948, č.22, s. 11.
- KLIMENT, J. 1953. Kritika filmu „Nástup“. *Film a doba*, 1953, 2(3), s.287-297.
- KLIMEŠ, I. 2005. Film v péči cenzorů. *Iluminace*, 2005, 17(1), s. 109-111.
- KRACAUER, S. 1997. *Theory of film: the redemption of physical reality*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997, 364 s. ISBN 978-0-691-03704-2. (vybrané kapitoly přeloženy S. Ulverem, viz. *Film a doba*. 1994, 40(4), s. 202-207.)
- KRACAUER, S. 2004. *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Princeton: Princeton University Press, 2004, 348 s. ISBN 0-691-11519-2.

- KRACAUER, S. 2008. *Ornament masy: eseje*. Praha: Academia, 2008, 292 s. ISBN 978-80-200-1633-1.
- KŘIVÁNKOVÁ, D. 2010. Stydět se za Čechy i za Němce. *Reflex*, 2010, 21(40), s. 52-53. ISSN 0862-6634.
- LÉVI-STRAUSS, C. 2006. *Strukturální antropologie*. Praha: Argo, 2006, 374 s. ISBN 80-7203-713-7.
- LIEHM, A. 2001. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, 470 s. ISBN 80-7004-100-5.
- LYOTARD, J.-F. 1986. A cinema. In: ROSEN, P. (ed.): *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 1986, s. 349-360. ISBN 978-0-231-05881-0.
- MALINA, A. 1953. Nástup. *Obrana lidu*, 1953, 7(116), s. 3.
- MARIN, L. 1981. *Le Portrait du Roi*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1981. 304 s. ISBN 2707305987.
- MARŠÍK, O. 1948. Na nových cestách, *Kino*, 1948, 3(6), s. 106.
- MCCONNELL, F. 1979. *Storytelling and mythmaking: images from film and literature*. New York: Oxford University Press, 1979. 303 s.
- MEAD, G. H. 1932. The Present as the Locus of Reality; in: A. E. MURPHY (ed.) *The Philosophy of the Present*. La Salle, Ill.: Open Court, 1932, s. 1-31. Dostupné také z http://www.brocku.ca/MeadProject/Mead/pubs2/philpres/Mead_1932_01.html
- MICHALOVIČ, P. 2014. Stopy, bludy a stalinské procesy. In: KAŇUCH, M. (ed.). *Film a kultúrna pamäť: zborník príspevkov z 15. česko-slovenskej filmologickej konferencie*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom, 2014. s. 11-17. ISBN 978-80-970420-3-5.
- MÍŠKOVÁ, V. 2010. Herzův solidní pohled do historie. *Právo. Praha - Střední Čechy*, 7.10.2010, 20(233), s. 13. ISSN 1211-2119.
- MITCHELL, W. J. T. 2005. *What do pictures want?: the lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005, 380 s. ISBN 978-0-226-53248-6.
- MONACO, J. 2004. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.
- PÉQUIGNOT, B. 2008. *Recherches sociologiques sur les images*. Paris: L'Harmattan, 2008. 258 s. ISBN : 978-2-296-05119-5.
- PETŘÍČEK, M. 2005. Filmové dějiny. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. s. 13-16. ISBN 80-7106-667-2.
- PINKAS, J. 2011. Habermannův mlýn mele Čechy i Němce. *Cinepur*, 2011, 18 (73), s. [23]-26.

- PŘÁDNÁ, S. 2002. Poetika postav, typů, (ne)herců. In: DVOŘÁK, J. (ed.). *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002. s. 149 – 296. ISBN 80-86102-17-3.
- PTÁČEK, L. (ed.). 2000. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
- PUDILOVÁ, S. 1968. S režisérem Frant. Vlácilem o filmu Adelheid. *Záběr*, 1968, 1(21), s. 3.
- RANCIÈRE, J. 2011. *Les écarts du cinéma*. Paris: Fabrique éditions, 2011, 258 s. ISBN 2358720224.
- Režisér František Vlácil o filmu „Adelheid“. *Filmové Informace*, 1969, 20(6), s. 1-2.
- RICOEUR, P. 2000. *Čas a vyprávění I. Zápletka a historické vyprávění*. Praha: OIKOYMENH, 2000. 319 s. ISBN 80-7298-017-3.
- RYNDA, V. 2010. Herzova neúprosná oprátka dějin. *Lidové noviny*, 7.10.2010, 23(233), s. 8. ISSN 0862-5921.
- SEDMIDUBSKÝ, J. 2006. *Obraz sudetských Němců a sudetoněmecká otázka v českém hraném filmu 1945 – 1969*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, 2006. 202 s. Vedoucí práce Galina Kopaněva.
- SLINTÁK, P., ROTTOVÁ, H. 2013. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia, 2013. 483 s. ISBN 978-80-200-2303-2.
- SORLIN, P. 1977. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne, 1977. 319 s. ISBN 2700700732.
- SORLIN, P. 1991. *European cinemas, European societies, 1939-1990*. New York: Routledge, 1991, 247 s. ISBN 0-415-05671-3.
- SPÁČILOVÁ, M. 2010. Habermannův mlýn je jen slušné řemeslo a scénáristický prefabrikát. *iDnes.cz* [online], 3.10.2010 [cit. 2.7.2015]. Dostupné z http://kultura.zpravy.idnes.cz/habermannuv-mlyn-je-jen-slusne-remeslo-a-scenaristicky-prefabrikat-1po-/filmvideo.aspx?c=A101003_013703_filmvideo_ob.
- SPIELBERG, S., JACKSON, P. 2011. Steven Spielberg and Peter Jackson Interview “Adventures of Tintin.“ *Collider* [online], 22.7.2011 [cit. 24.7.2013]. Dostupné z <http://collider.com/steven-spielberg-peter-jackson-interview-tintin/104486/>.
- STRUSKOVÁ, E. 1997. O věcech trvalých a pomíjivých hovoří František Vlácil. *Film a doba*, 1997, 43(4), s. 169-173.
- SVOBODA, S. 1970. Vlácilova Adelheid. *Mladá fronta*. Praha, 22.1.1970, 26(18), s. 4.
- SZTOMPKA, P. 2007. *Vizuální sociologie: fotografie jako výzkumná metoda*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2007. 168 s., ISBN 978-80-86429-77-9.
- ŠUBRT, J. 2000. *Problém času v sociologické teorii*. Praha: Karolinum, 2000. 118 s. ISBN 80-246-0053-6.

- ŠUBRT, J., PFEIFEROVÁ, Š. 2010a. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. In: *Historická sociologie: časopis pro historické sociální vědy*, 2010, (1), s. 9-30. ISSN 1804-0616.
- ŠUBRT, J., PFEIFEROVÁ, Š. 2010b. Nástin teoreticko-sociologického přístupu k otázce historického vědomí. In: *Historické vědomí: jako předmět badatelského zájmu: teorie a výzkum*. Kolín: Nezávislé centrum pro studium politiky, 2010, s 21 - 30. ISBN 978-80-86879-25-3.
- VAŠÍČEK, Z. 1996. *Obrazy (minulosti): o bytí, poznání a podání minulého času*. Praha: Prostor, 1996. 140 s. ISBN 80-85190-41-9.
- VÁVRA, O. 1953. Za ideově uměleckou kvalitu čs. kinematografie a za hospodárné splnění plánu. *Kino*, 1953, 8(6), s. 84 – 85.
- VÁVRA, O. 1997. *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1997. 366 s., ISBN 80-85190-54-0.
- Velké osidlovací dílo českých lidí ve filmu. 1952. *Filmové informace*, 1952, 3(24), s. 9.
- VERNET, M. 1988. *Figures de l'absence*. Paris: Cahiers du Cinéma. 1988, 125 s. ISBN 2866420721.
- VESELÝ, L. 1953. Román a film. *Literární noviny* 2. 1953. (22), str. 7.
- WACQUANT, L. 2002. Pierre Bourdieu [online]. *Biograf* (27), 2010 [cit. 18.11.2013]. Dostupné z <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=v2707>.
- WAJDA, A., PREJDOVÁ, D. 2014. Viděl jsem to všechno na vlastní oči. Rozhovor s Andrzejem Wajdou. *Respekt*, 2014, 25(14), s. 42-47.
- WELZER, H. a kol. 2010. *"Můj děda nebyl nácek": nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010. 207 s. ISBN 978-80-257-0228-4.
- ZVONÍČEK, P. 1970. [Režisér František Vlácil...] *Záběr*, 1970, 3(3), s. 6.
- ŽALMAN, J. 1952. Otakar Vávra filmuje „Nástup“. *Kino*, 1952, 7(1), s. 8-9.

Archivní materiály

- Barrandov Studio a.s., archiv (BSA), sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), Film: Adelheid, Literární scénář, 1966.
- BSA, SCE, Film: Nástup, Technický scénář, 1951.
- Dokumenty z archivu ÚV KSČ. I. Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii (6. 1. 1970). 1997. *Illuminace*, 1997, 9(1), s. 162-176.
- Dokumenty z archivu ÚV KSČ. II. Zpráva o situaci v čs. kinematografii (22. 3. 1971). *Illuminace*. Praha. 1997, 9(1), s. 176-201.
- Národní archiv (NA), Fond KSČ-ÚV-19/7, č.j. 670.

NA, Fond KSČ-ÚV-19/7, Usnesení 33. schůze předsednictva filmové rady z 6. srpna 1951.

NA, Fond KSČ-ÚV 19/7, Usnesení schůze plena filmové rady z 2. července 1951.

NA, Fond: Ministerstvo informací a osvěty (MIO), k. 119. Cenzurní spis k filmu *Ves v pohraničí*.

NA, Fond MIO, k. 166. Cenzurní spis k filmu *Nástup*.

Národní filmový archiv (NFA), Technický scénář *Adelheid*, 1968.

Internetové stránky

Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD). www.csfd.cz [online databáze], [cit. 2.7.2015]. Dostupné z <http://www.csfd.cz/>.

Filmová databáze (FDb). www.fdb.cz [online databáze], [cit. 2.7.2015]. Dostupné z <http://www.fdb.cz/>.

Unie filmových distributorů. www.ufd.cz [online], [cit. 3.7.2015]. Dostupné z <http://www.ufd.cz/clanky/top-50-filmu-za-r-2010>.