

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Diplomová práce

2018

Marie Majerová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

**Atentát na říšského protektora Reinharda Heydricha –
komparace filmových adaptací Atentát (1964) a
Anthropoid (2016)**

Diplomová práce

Autor práce: **Marie Majerová**

Studijní obor: **Mediální studia**

Vedoucí práce: **prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D**

Rok obhajoby: **2018**

Prohlášení

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

V Praze dne ...

Marie Majerová

Bibliografický záznam

MAJEROVÁ, Marie. *Atentát na říšského protektora Reinharda Heydricha – komparace filmových adaptací Atentát (1964) a Anthropoid (2016)*. Praha, 2018. 74 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce prof. MgA. Martin Štoll, Ph.D

Rozsah práce: 133 594 znaků včetně mezer

Anotace

Diplomová práce s názvem *Atentát na říšského protektora Reinharda Heydricha – komparace filmových adaptací Atentát (1964) a Anthropoid (2016)* se zabývá vlivem vybraných skutečností na filmové zobrazení reálné historické události. Jako tyto skutečnosti můžeme chápat dobu a zemi vzniku díla, dobovou politickou situaci ve státě, cílový trh, původ autorů apod. Teoretická část nastíní potřebný historický kontext nutný k pochopení zkoumané události, představena zde bude také odpovídající filmová teorie, umělecké prostředky a metodologie. V praktické části bude za pomoci komparativní obsahové analýzy proveden rozbor předem vybraných scén a situací, které jsou tematicky shodné pro oba dva porovnávané snímky. Analýza bude provedena na základě vybraných prvků, které se předem určí na základě zpracovaných teoretických podkladů. V závěru práce budou vyhodnoceny zjištěné poznatky, k nimž se na základě komparativní analýzy došlo.

Abstract

Diploma thesis with the title *Atentát na říšského protektora Reinharda Heydricha – komparace filmových adaptací Atentát (1964) a Anthropoid (2016)* deals with the influence of selected factors on the movie representation of real historical event. These factors can be the time and the country of origin, the political situation in the country, the target market, nationality of the authors, etc. The theoretical part will present the historical context of the real event, the corresponding film theory, artistic means and methodology. The comparative analysis will help to compare pre-selected scenes and situations identical for both movies. The findings will be evaluated at the end of the thesis.

Klíčová slova

atentát, Atentát, Anthropoid, Reinhard Heydrich, říšský protektor, film, vojenská operace, komparace, Jozef Gabčík, Jan Kubiš

Keywords

assassination, Atentát, Anthropoid, Reinhard Heydrich, Reichsprotector, movie, military operation, comparison, Jozef Gabčík, Jan Kubiš

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala především svému vedoucímu práce prof. MgA. Martinu Štollovi, Ph.D za cenné rady, věcné připomínky, trpělivost a milé jednání.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK

Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Marie Majerová

Razítko podatelny:

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

2014

E-mail diplomantky/diplomanta:

Majerova.marie1@gmail.com

Studijní obor/forma studia:

Mediální studia - prezenční

Předpokládaný název práce v češtině:

Atentát na říšského protektora Reinharda Heydricha – komparace filmových adaptací Atentát (1964) a Anthropoid (2016)

Předpokládaný název práce v angličtině:

Assasination of Reichsprotektor Reinhard Heydrich – comparison of movie adaptations Atentát (1964) and Anthropoid (2016)

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013)

(diplomovou práci je možné odevzdat nejdříve po dvou semestrech od schválení tezí)

LS 2016/2017

Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků):

Zpracování historických událostí patří již od počátku kinematografie k oblíbeným filmovým tématům. Jakožto divák si však musíme uvědomit, jaký je vztah hraného filmu k těmto historickým událostem a dokázat tak identifikovat rozličné činitele, které mohou vylíčení reality ovlivnit, případně ji zkreslit. Historické mezníky mohou tvůrcům v mnoha případech sloužit pouze jako pomocný záchytný bod, kolem kterého vystaví nový a kompletně fiktivní příběh. Zobrazuje-li film konkrétní událost z historie,

očekává divák příběh, který by se měl zpravidla držet dostupných faktů a podkladů. I v tomto případě ale může nastat, že se od sebe budou dvě filmová zpracování stejného tématu lišit, nejen obsahově (každý autor může klást důraz na rozličnou část události, může jej ovlivnit ideologie, pod jejímž nátlakem tvoří, dobové trendy apod.), ale také z uměleckého pohledu (výprava, nasnímání apod.). Tématem mojí diplomové práce je právě tato zmíněná odlišnost – film *Atentát* z roku 1964 vznikl v komunistickém Československu pro místní trh, zatímco film *Anthropoid* vznikl v roce 2016 produkcí Česka, Velké Británie, Francie a je primárně zacílen na trh zahraniční. Otázkou tedy je, zda tyto faktory dokáží být natolik silné a ovlivní tak pojetí zobrazení skutečné historické události.

Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků):

Ve své diplomové práci se chci zaměřit na hloubkovou komparaci dvou filmových zpracování atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha. Komparovány budou filmy *Atentát* z roku 1964 (režie Jiří Sequens st., Československo) a *Anthropoid* z roku 2016 (režie Sean Ellis, Velká Británie, Česko, Francie).

Cílem práce je poukázat na skutečnost, na kolik mohou mít vliv na finální podobu zpracování skutečné události tyto faktory: rok natočení, politická situace, cílový trh a zvolené vyjadřovací prostředky. V teoretické části představím dobovou situaci ve státě a události spojené se samotným atentátem na R. Heydricha. Zaměřím se také na celkový vztah hraného filmu vůči historickým událostem. Na základě těchto teoretických podkladů budu moci přikročit k části praktické.

Praktická část bude tvořena samotnou komparací snímků *Atentát* a *Anthropoid*, srovnání provedu na základě předem určených konkrétních situací. Vybrané situace poté podrobím další komparaci s mediálními výstupy o události z dobového tisku, abych tak mohla lépe poukázat na fakt, z jakého důvodu který ze snímků danou situaci pojal.

V závěru práce vyhodnotím získaná fakta, která by mi měla ukázat, do jaké míry má doba a cílový trh vliv na vyobrazení skutečné události.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. Úvod

Teoretická část

2. Historie a fakta
 - 2.1 Dobová situace (politika, tisk)
 - 2.2 Atentát na Reinharda Heydricha
3. Vztah hraného filmu ke konkrétním historickým událostem

Praktická část

4. Komparace vybraných situací
5. Komparace s dobovým tiskem
6. Závěr

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

Český deník, Národní politika, Lidové noviny, Árijský boj – období od 27. 5. 1942 do konce června 1942 + samozřejmě filmy a případné získané materiály k nim (archiv NFA apod.)

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Komparativní analýza

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

STAM, Robert. *Film theory: an introduction*. Malden, Mass: Blackwell, 2000. ISBN 06-312-0654-X.

Kniha nabízí souhrnné představení filmové teorie. Publikace je vhodná především pro studenty filmových a literárních studií, jelikož se zabývá tématy společnými pro obě odvětví, jako je realismus, iluze, vyprávění, sémiotika či multikulturalismus.

ANDREW, Dudley. *The major film theories: an introduction*. New York: Oxford University Press, 1976. ISBN 01-950-1991-1.

Publikace představuje čtenáři názory a postoje důležitých filmových teoretiků do poloviny 70. let dvacátého století.

BAZIN, André. *Co je to film?*. Překlad Ljubomír Oliva. Praha: Čs. filmový ústav, 1979.

Soubor studií, poznámek a statí jednoho z nejvýznamnějších francouzských filmových kritiků. Kniha je řazena k nejdůležitějším dílům v oblasti filmové kritiky.

BRANDES, Detlef. *Češi pod německým protektorátem: okupační politika, kolaborace a odboj 1939-1945*. Praha: Prostor, 1999. Obzor (Prostor). ISBN 80-726-0017-6.

Práce německého historika zachycující kompletní dějiny období Protektorátu Čechy a Morava. Na základě studií českých i německých pramenů předává autor čtenáři rozsáhlou syntézu německé okupační politiky.

GEBHART, Jan, Barbara KÖPPOVÁ a Jitka KRYŠPÍNOVÁ. *Řízení legálního českého tisku v Protektorátu Čechy a Morava*. V Praze: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1632-2.

Autoři v knize shrnují studie analyzující metody a postavení nacistického tiskového dohledu v období Protektorátu Čechy a Morava.

ČVANČARA, Josef. *Akce atentát*. Praha: Magnet-Press, 1991. ISBN 80-851-1077-6.

Kniha českého pedagoga a historika podrobně mapuje pozadí a události předcházející i následující atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha. Kniha je doplněna O dobové fotografie.

AMORT, Čestmír. *Heydrichiáda*. Překlad Otto Hornung. Praha: Naše vojsko, 1965. Dokumenty (Naše vojsko).

Autor v knize podává stručný, ale všestranný pohled na období heydrichiády. Vysvětluje čtenáři funkci R. Heydricha v protektorátu a zabývá se významem samotného atentátu.

ŠUSTEK, Vojtěch. *Atentát na Reinharda Heydricha a druhé stanné právo na území tzv. protektorátu*

Čechy a Morava: edice historických dokumentů. Praha: Archiv hl. m. Prahy, 2012-. Documenta Pragensia. ISBN 978-80-86852-48-5.

Komentovaná edice německojazyčných dokumentů, které vznikly za doby Protektorátu Čechy a Morava. Kniha je rozdělena do dvou částí – operace Anthropoid společně s domácí rezistencí a situačních zpráv velitele bezpečnostní policie v protektorátu.

TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-683-4.

Publikace seznamuje čtenáře s metodami, které se využívají v rámci výzkumu médií. Příklady zkoumání jsou čtenáři představeny na konkrétních příkladech.

BEDNAŘÍK, Petr, Jan JIRÁK a Barbara KÖPPLOVÁ. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Praha: Grada, 2011. Žurnalistika a komunikace. ISBN 978-80-247-3028-8.

Kniha představuje chronologický vhled do vývoje českých médií, zabývá se rozvojem tisku a dalšími technologickými pokroky, jako je například rozvoj síťových médií.

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

ŠIMŮNEK, Martin, *Téma atentátu na Heydricha v české a československé (populární a dokumentární) filmografii po roce 1989*, Univerzita Karlova v Praze 2014 – bakalářská práce

PAVLIS, Daniel, *Komparace mediálních agend atentátů na Reinharda Heydricha a Adolfa Hitlera*, Univerzita Karlova v Praze 2010 – diplomová práce

KLEVAROVÁ, Lucie, *Lidice - Možnosti filmového zpracování historické události*

v kontextu českého hraného filmu, Univerzita Palackého v Olomouci 2011, bakalářská práce

ŽIVNA, Jakub, (Soc)realistická rekonstrukce. Neoformalistická analýza filmu Atentát, Masarykova univerzita v Brně 2014, bakalářská práce

Datum / Podpis studenta/ky

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Doporučuji, aby se autorka soustředila zejména na komparaci konkrétního filmového materiálu, aby nezabíhala příliš do historických kontextů, neb nejde o historickou práci.

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

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

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

Doc. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

.....

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

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

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

Obsah

ÚVOD.....	2
1. HISTORICKÝ KONTEXT	4
1.1 Československo v období Protektorátu.....	4
1.2 Československý zahraniční odboj a exilová vláda	6
2. OPERACE ANTHROPOID	8
2.1 Příprava takzvaného atentátu	8
2.2 Tzv. atentát.....	11
2.3 Po atentátu.....	12
3. FILMOVÁ TEORIE V SOUVISLOSTI S HISTORICKÝM FILMEM.....	14
3.1 Zobrazení historických událostí.....	14
3.1.1 Historiografie a historiophotie.....	15
3.2 Přístupy k historickým filmům	16
3.3 Film jako kolektivní paměť	17
3.4 Rozdělení historických filmů.....	18
3.4.1 Historický film a jeho konstrukce reálného světa.....	19
4. UMĚLECKÉ PROSTŘEDKY	21
4.1 Forma	21
4.1.1 Narativní forma	22
4.2 Styl.....	23
4.2.1 Mizanscéna.....	24
4.2.2 Kamera.....	30
4.2.3 Střih.....	32
4.2.4 Zvuk.....	32
5. METODOLOGIE	35
6. PRAKTICKÁ ČÁST – KOMPARACE.....	36
6.1 Představení analyzovaných snímků	36
6.1.1 Atentát.....	37
6.1.2 Anthropoid	39
6.2 Obsahové rozdíly.....	40
6.3 Komparace vybraných částí filmu.....	42
6.3.1 Scéna – útok na Reinharda Heydricha.....	43
6.3.2 Scéna v kostele.....	49
6.3.3 Postava Karla Čurdy.....	55
ZÁVĚR	59
SUMMARY	62
POUŽITÁ LITERATURA.....	64
SEZNAM PŘÍLOH.....	67

Úvod

Ve své diplomové práci s názvem *Atentát na říšského protektora Reinharda Heydricha – komparace filmových adaptací Atentát (1964) a Anthropoid (2016)* se budu zabývat souvislostmi mezi reálnou historickou událostí a jejím zpracováním na filmovém plátně. V rámci komparace se zaměřím na dvě odlišné filmové verze, a to konkrétně na celovečerní snímky *Atentát* režiséra Jiřího Sequense natočený v Československu v roce 1964 a film *Anthropoid* z roku 2016, za jehož vznikem stojí britský režisér Sean Ellis a který vznikl za přispění Velké Británie, Francie a České republiky.

Cílem této diplomové práce je prostřednictvím komparační analýzy poukázat na fakt, zda a jakým způsobem mohou vybrané faktory, jako je doba nebo země vzniku, politická situace či určení distribuce, ovlivnit zobrazení reálných skutečností a jejich interpretaci. Oba dva zmíněné snímky pracují s látkou, která se odvíjí od konkrétní události našich dějin, atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha, a z toho důvodu bude úvodní část teoretického úseku věnovaná stručnému historickému kontextu předcházejícímu samotnému provedení takzvaného atentátu. Aby bylo možné v praktické části komparovat vybrané ukázky a jejich shodu s reálným průběhem akce, je nezbytné v rámci teorie provést deskripci události, která se stala zdrojem inspirace pro oba tvůrce. Společně s historickým kontextem představím v první části také teorie spojené filmovou tvorbou, a to především vztah hraného filmu vůči historickým událostem a stylistické prostředky mající vliv na finální vnímání filmového obsahu.

Komparativní analýzu v praktické části aplikuji na tři, předem určené situace, které jsou společné pro oba zkoumané snímky. Pro samotnou komparaci jsem si zvolila klíčové scény zobrazující za a) uskutečnění samotného útoku na Reinharda Heydricha, za b) konečnou bitvu probíhající v chrámu svatého Cyrila a Metoděje a za c) analýzu charakterových rysů postavy Karla Čurdy, který bývá všeobecně vnímán jako zrádce. Za pomoci komparativní analýzy vybrané situace porovnáám na základě předem určených faktorů zkoumání. Získané poznatky budou shrnuty v závěrečné části diplomové práce.

Oproti původní tezi ze své diplomové práce vypustím dodatečnou komparaci zjištěných výsledků s informacemi z dobového tisku. Tento postup nemá přímou souvislost na proces komparace vybraných filmů. Dalším faktorem, na základě něhož

jsem se rozhodla od tohoto kroku ustoupit, je skutečnost, že informace uvedené v dobovém tisku nevykazují prvky objektivity, zprávy jsou značně tendenční a podléhají předpisům protektorátní doby.

1. Historický kontext

Vzhledem k zaměření a povaze diplomové práce je pro její komplexní uchopení nutné v samotném začátku nastínit a představit rámcový historický kontext, z něhož oba zkoumané filmy, *Atentát* i *Anthropoid*, vychází a zároveň z něj čerpají informace pro výstavbu svého děje. Zobrazovaná látka zachycuje konkrétní období bojů během 2. světové války. V následujícím textu se zaměřím na nastínění historického kontextu, a především na deskripci vybraných dobových událostí, které jsou zásadním zdrojem pro zkoumaná filmová díla.

1.1 *Československo v období Protektorátu*

Konkrétní plány na obsazení Československa sahají do listopadu roku 1937. Adolf Hitler se v tomto roce sešel s tehdejším německým armádním velitelem a ministrem zahraničí Konstantinem von Neurathem, který se později stal prvním říšským protektorem v Protektorátu Čechy a Morava. Společně se utvrdili ve faktu, že začlenění Československa a Rakouska je dalším logickým krokem v nacistickém postupu za zastavením úpadku německé říše, zajištění klíčových potravin a zabezpečení, ochraně a v rozšíření rasového společenství¹. Dne 29. září 1938 bylo v Mnichově za přítomnosti Adolfa Hitlera, ministerských předsedů Francie a Velké Británie Édouarda Daladiera a Nevilla Chamberlaina a Benita Mussoliniho rozhodnuto o následném rozdělení Československa a okamžité anexi oblasti Sudet. Vláda tehdejšího československého prezidenta Edvarda Beneše se pod tlakem nastalých okolností rozhodla kapitulovat a demokratické Československo přestalo jako takové existovat². Na prezidentské křeslo usedl Emil Hácha, bývalý rakousko-uherský úředník, respektovaný právník a pozdější člen nejvyššího správního soudu.

15. března 1938 završilo Německo okleštění Československého státu a Čechy a Morava tak byly přiřčleněny k Říši.³ První jednotky wehrmachtu dorazily do Prahy již v dopoledních hodinách a ještě téhož dne večer do hlavního města přijel sám Hitler, aby

¹BRYANT, Chad Carl. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012. Historické myšlení. ISBN 978-802-5707-906, s. 31

²BRYANT, Chad. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012. Historické myšlení. ISBN 978-802-5707-906, s. 32-33.

³SNYDER, Timothy. *Černá země: holokaust - historie a varování*. Praha: Paseka, 2015. ISBN 9788072603220, s. 96

zde druhý den 16. března 1938 nechal vyhlásit zřízení Protektorátu Čechy a Morava.⁴ Protektorátní prezident Emil Hácha byl na základě chytře mířených výhrůžek ze strany říšského vedení nucen vykonávat stále větší ústupky. Většina vládních ministrů Háchu v jeho postoji následovala a společně se chovali, jak dodává Bryant „jako dobří byrokraté, navracející se do života pod německou státní správou“⁵

K ochraně říšských zájmů byla současně se vznikem Protektorátu zřízena funkce říšského protektora, který v Čechách a na Moravě figuroval jako Hitlerův zástupce a zmocněnec říšské vlády. Jeho hlavním úkolem bylo dohlížet, aby se dbalo na dodržování zavedených směrnic vůdce, říšského kancléře.⁶ Historicky prvním protektorem byl 18. března 1939 jmenován říšský ministr zahraničí (do roku 1938) a předseda tajné kabinetní rady Konstantin von Neurath, který byl však i z řad předních nacistů označován za příliš měkkého člověka, který nemá schopnost vládnout nad přiděleným národem pevnou rukou.⁷ Po více než dvouletém setrvání ve funkci bylo 17. září 1941 prostřednictvím České tiskové kanceláře oznámeno, že říšský protektor Konstantin von Neurath požádal z vlastní iniciativy Hitlera o udělení delší zdravotní dovolené. Úřední oznámení dále hlásala, že Vůdce nemohl takovému přání říšského protektora nevyhovět a Neuratha na jeho pozici 27. září 1941 nahradil SS gruppenführer a generál policie Reinhard Heydrich.⁸

„Na Hradě zavlály standarty SS, Heydrich se jako zastupující říšský protektor ujal řízení protektorátu a hned zde vyhlásil (snad záměrně v den svátku „patrona země české“ knížete Václava, 28. září) stanné právo. Podepsal první rozsudky smrti,“⁹ uvádí Ivanov. Heydrichovým hlavním úkolem mělo být navrácení pořádku a poslušnosti k Říši v celém Protektorátu v období několika týdnů až měsíců. Poté měl být odvelen zpět do Berlína ke svým hlavním úkolům, z nichž k nejzásadnějším patřila organizace takzvaného konečného řešení židovské otázky.¹⁰ Nedlouho po svém jmenování do nového úřadu nechal Heydrich za velezradu a zemězradu zatknout tehdejšího premiéra

⁴ HRBEK, Jaroslav, ed. *Encyklopedický slovník českých dějin 1938 – 1945* [online]. Praha: ÚSD, 2005 [cit. 2017-04-22]. Dostupné z: http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Slovník38_45.pdf

⁵ BRYANT, Chad. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012. Historické myšlení. ISBN 9788025707906, s. 48-49

⁶ Tamtéž

⁷ BRYANT, Chad. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo. Historické myšlení. ISBN 9788025707906, 2012, s. 32-33

⁸ IVANOV, Miroslav. *Atentát na Reinharda Heydricha*. Praha: Panorama, 1979. Stopy, fakta, svědectví (Panorama), s. 32

⁹ tamtéž

¹⁰ EMMERT, František. *Atentát na Heydricha*. Brno: B4U, 2008. ISBN 9788087222003, s. 11

autonomní protektorátní vlády Aloise Eliáše a předal jej lidovému soudu německé říše k vynesení rozsudku.¹¹ V rychlém sledu poté následovaly soudy, popravy či případné transporty do koncentračních táborů dříve zatčených vedoucích osobností civilního i vojenského odboje a další rozsáhlé bezpečnostní razie zaměřené na odbojová hnutí napříč Protektorátem.¹²

27. května 1942 v ranních hodinách zaútočili v Praze v ostré zatáčce v Holešovičkách na Heydrichův Mercedes dva útočníci. Kvůli nefunkčnímu samopalu byl vůz s protektorem zasažen až následně vrženou bombou, která však minula svůj cíl a uvízla za předním kolem. Heydrich se pokoušel své útočníky pronásledovat, po chvíli se ale v bolestech zhroutil; měl zlomené žebro, protrženou bránicí a cizí předmět byl uvíznutý v jeho slezině.¹³ Náhodně jedoucí automobil dopravil zraněného Heydricha do nedaleké nemocnice na Bulovce, kde podstoupil pod dohledem německého lékaře operaci. V následujících dnech se Heydrichův zdravotní stav zlepšoval, 4. června 1942 však svým zraněním v nemocnici obklopené vojáky podlehl.¹⁴

1.2 *Československý zahraniční odboj a exilová vláda*

„Nepřerušenu kontinuitu československého státu po březnových událostech roku 1939 reprezentovaly orgány československého politického exilu vedeného E. Benešem.“¹⁵ Jak uvádí článek s názvem *Československý národní výbor a prozatímní stání zřízení ČSR v emigraci*, cesta k tomu však byla velmi obtížná a zdlouhavá. „Centrem československého zahraničního odboje byly zpočátku Spojené státy americké a od léta 1939 pak Paříž a Londýn. Beneš se nejprve pokoušel vytvořit sjednocující orgán zahraničního odboje nazvaný Ústředí či Direktorium, který by tvořili

¹¹ EMMERT, František. *Atentát na Heydricha*. Brno: B4U, 2008. ISBN 9788087222003, s. 14

¹² FIDLER, Jiří. *Atentát: malý encyklopedický slovník*. Brno: Jota, 2002. Jota - Military. ISBN 8072171771, s. 64

¹³ BRYANT, Chad. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012. Historické myšlení. ISBN 9788025707906, s. 160

¹⁴ IVANOV, Miroslav. *Atentát na Reinharda Heydricha*. Praha: Panorama, 1979. Stopy, fakta, svědectví (Panorama), s. 164-168

¹⁵ *Československý národní výbor a prozatímní stání zřízení ČSR v emigraci* [online]. , 1 [cit. 2017-05-02]. Dostupné z: <https://www.vlada.cz/assets/Ceskoslovensky-narodni-vybor-a-prozatimni-stani-zrizeni-CSR-v-emigraci.pdf>

českoslovenští vyslanci, kteří nevydali své diplomatické úřady Němcům.¹⁶ S vypuknutím druhé světové války došlo k ustavení tzv. československého národního výboru v čele s Benešem, který měl reprezentovat československý lid v zahraničí. Národní výbor do jisté míry suploval v politickém smyslu funkci exilové vlády a snažil se kromě záležitostí týkajících se československých vojenských jednotek obsáhnout také záležitosti financí, zahraniční politiky či sociální péče o emigranty. Vojenská porážka Francie znamenala pro Národní výbor zásadní změny. Československé exilové centrum se 21. června 1940 přesunulo do Londýna, kde byla později oficiálně uznána československá exilová vláda v čele s Edvardem Benešem jako exilovým prezidentem.¹⁷

Jedním ze zásadních kroků československé exilové iniciativy bylo přesunutí více než pěti tisíc československých vojáků z Francie na půdu Velké Británie. 25. října 1940 byla ministry zahraničních věcí lordem Halifaxem za Velkou Británii a Janem Masarykem za Československo podepsána dohoda, která československou armádu dělila na dvě separátní části. Pozemní jednotky zůstaly pod vedením československé exilové vlády, československé letectvo se však stalo součástí britského Royal Air Force.¹⁸

¹⁶ *Československý národní výbor a prozatímní stání zřízení ČSR v emigraci* [online]. , 1 [cit. 2017-05-02]. Dostupné z: <https://www.vlada.cz/assets/Ceskoslovensky-narodni-vybor-a-prozatimni-stani-zrizeni-CSR-v-emigraci.pdf>

¹⁷ Tamtéž

¹⁸ KUKLÍK, Jan, ml. *The Recognition of Czechoslovak Government in Exile and Its International Status 1939-1942*. Prague Papers on the History of International Relations. 1997, roč. 1. ISBN 8085899248, s. 187-188

2. Operace Anthropoid

Počátkem roku 1941 začala na exilovou vládu a zahraniční odboj dopadat narůstající kritika Britů a Sovětů, kteří požadovali efektivní snížení zbrojní výroby v Protektorátu a zároveň se snažili poukázat na zefektivnění domácího odbojového hnutí. Nasazení paraskupin se tak stalo nevyhnutelnou skutečností. Eduard Čejka ve své knize *Československý odboj na Západě* poukazuje na skutečnosti, že prvotními plány pro skupiny parašutistů byly sabotáže provedené v důležitých zbrojních závodech, rafinériích a dalších technických závodech. Vybraní parašutisté prošli nelehkým výcvikem, jehož součástí byla například práce s radiostanicí, střelba, boj muže proti muži a další úkony. Hlavním smyslem výcviku bylo získat odborné znalosti a fyzickou i psychickou odolnost, kterou vysazení parašutisté potřebovali na realizaci zpravodajské a organizátorské činnosti. tato průprava měla zajistit také připravenost na sabotáže a odvetné akce zaměřené proti domácím okupantům a kolaborantům.¹⁹

V období od 16. dubna 1941 do 24. září 1942 bylo na území okupovaného Československa vysláno třináct jednotlivých výsadek, z nichž například skupiny Silver A a Antimony zastávaly funkci zpravodajskou, Percentage či Silver B funkci spojovací. Sabotáže byly úkolem například Out distance nebo Bioscop, skupiny Tin a Anthropoid měly plnit úkoly teroristické.²⁰

2.1 *Příprava takzvaného atentátu*

Nástup Reinharda Heydricha na post zastupujícího říšského protektora v září 1941 vzbudil v celém protektorátu novou vlnu strachu a zdatně zasáhl dosavadní odbojové hnutí včetně mnoha jeho hlavních a zásadních představitelů. Sověti i představitelé Velké Británie nabyli přesvědčení, že český národ rezignoval a zcela se poddal nastolené německé vládě. Oba tyto spojenci Benešovi opakovali, jak je zásadní a důležité pro další postup války, aby každý národ, Československo nevyjímaje, vyvinul maximální válečné úsilí. Čejka uvádí, že pasivitu domácího odboje měly ukončit parašutistické výsadky vyslané do vlasti se speciálními úkoly. Vybrané skupiny měly na území protektorátu fungovat nezávisle na domácím odboji a vytvořit si vlastní a

¹⁹ ČEJKA, Eduard. *Československý odboj na Západě (1939-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1997. Archiv (Mladá fronta). ISBN 8020406093, s. 268-269

²⁰ NÝVLTOVÁ, Pavlína. *Příběh odvahy a zrady: Jiří Potůček-Tolar, radista desantu Silver A*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007. ISBN 9788086818405, s. 9

nezávislou ilegální sítí. V praxi se však tato teorie ukázala jako zcela nefunkční, jelikož parašutisté nebyli schopni na domácím území bez přispění místního odboje fungovat.²¹ Značný podíl na přípravě a plánování atentátu neslo britské Velitelství zvláštních operací (SEO), za československou stranu zde figurovala postava plukovníka generálního štábu Františka Moravce, předsedy II. zpravodajského odboru Československého Ministerstva národní obrany, toho času sídlícího v Londýně, do jehož funkce spadal právě i styk s domácím odbojem.²²

3. října 1941 padlo v Londýně klíčové rozhodnutí; jeden z výsadek musí provést smrtelný útok na Reinharda Heydricha nebo K. H. Franka. Operace dostala jméno Anthropoid. Jako hlavní aktéři operace byli vybráni rotmistr Jozef Gabčík a rotný Karel Svoboda. Gabčík se Svobodou společně podstoupili další rozšířený výcvik, kde se měli převážně posílit v seskocích či ve střelbě. V průběhu nácviku seskoků se však rotný Karel Svoboda zranil a následky jeho nehody byly natolik vážné, že musel být z operace odvolán a v co nejkratším čase nahrazen odpovídajícím nástupcem. Tím se i na doporučení Gabčíka stal rotmistr Jan Kubiš. Vzhledem k Svobodovu zranění musela být celá operace časově odložena a oba aktéři tak dostali více času na kvalitnější přípravu, uvádí ve své knize Eduard Stehlík.²³ Společně s SEO byly stále na britské půdě sestavovány detailní plány a možné varianty provedení útoku. Jako ideální místo byla vyhodnocena v té době zatím nekonkrétní zatáčka v rámci Heydrichovy cesty z Pražského hradu do jeho sídla v Panenských Brežanech, v níž bude řidič automobilu nucen přibrzdit. Samotný útok měl být proveden za pomoci speciálně sestrojených bomb a případně střelných zbraní.²⁴ Po několika dalších odkladech provedla skupina Anthropoid výsadek v noci z 28. na 29. prosince 1941 za pomoci letounu Halifax. Postup začátku operace popisuje Stehlík takto: „ Aby byl prostorný letoun s dlouhým doletem plně využit, letěli současně s nimi i zpravodajské a spojovací skupiny Silver A (nadporučík Alfréd Bartoš, rotmistr Josef Valčík a svobodník Jiří Potůček) a Silver B (rotný Jan Zemek a četař Vladimír Škacha). (...) letoun odstartoval ve 22.00 britského času z letiště Tangmere a podařilo se mu bez úhony přečkat jak ostřelování

²¹ ČEJKA, Eduard. *Československý odboj na Západě (1939-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1997. Archiv (Mladá fronta). ISBN 8020406093, s. 269-270

²² STEHLÍK, Eduard. *SOE příprava atentátu na Reinharda Heydricha. Paměť a dějiny*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů České republiky, 2012, VI(2), 3. ISSN 1802-8241.

²³ STEHLÍK, Eduard. *SOE příprava atentátu na Reinharda Heydricha. Paměť a dějiny*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů České republiky, 2012, VI(2), 7-8. ISSN 1802-8241.

²⁴ EMMERT, František. *Atentát na Heydricha*. Brno: B4U, 2008. ISBN 978-80-87222-00-3, s. 47-49

nepřátelským dělostřelectvem, tak útok nočního hlídače.“²⁵ Kvůli špatnému počasí nebyla ani jedna ze tří skupin vysazena na předem určeném místě. Členové skupiny Anthropoid měli být vysazeni poblíž Plzně, ale namísto toho se objevili u obce Nehvizdy nedaleko Prahy.²⁶

Po samotném výsadku oba vojáci poznali podle zcela jiné krajiny, že se zřejmě ocitli na nesprávném místě. Díky kvalitnímu výcviku však neztráceli hlavu, ukryli veškeré kontra materiály včetně padáků a i přes zranění Gabčíka vyhledali hned ráno pomoc v místní faře. Zde je farář František Samek odkázal na náčelníka Sokola Františka Kroutila, který parašutistům předal další důležité kontakty. Gabčík s Kubišem se vypravili vlakem do Plzně na záchytné adresy, které jim byly předány ještě v Londýně. Jak uvádí článek Jaroslava Čvančary, za pomoci kontaktovaných osob posléze parašutisté přepravili veškeré potřebné materiály do Prahy, kam se později oba dva také uchýlili. Hlavními zpravodajskými centry se staly v Praze byty vlastenců a členů domácího odboje rodin Khodlových, Moravcových, Svatošových a Fafkových. Zde oba výsadkáři také navázali kontakty s dívkami, díky nimž se jejich pochůzky a schůzky s dalšími ilegalisty stávaly méně nápadnými.²⁷

Konkrétní plány svého posláni parašutisté však tajili i před samotným domácím odbojem, který však z jejich počínání mnohé pochopil. Pravou povahu jejich výsadku znal do detailu pouze řídící učitel Jan Zelenka – Hajský, díky jehož bývalému žákovi Františku Šafaříkovi, v tu dobu zaměstnanci Hospodářské správy Pražského Hradu, získali Gabčík s Kubišem cenné informace vedoucí k úspěšnému provedení akce.²⁸ Úspěšné kroky mezitím podnikla i druhá výsadková skupina Silver A v čele s Alfrédem Bartošem. Během krátké doby dokázali vybudovat kvalitní ilegální odbojovou síť a uvést do provozu výkonnou vysílačku Libuše, díky níž mohli být v přímém kontaktu s Londýnem. Díky tomuto spojení bylo možné vyslat na území Protektorátu další parašutistické mise Out Distance (Opálka, Kolařík, Čurda) a Zinc (Pechal, Mikš, Gerik). Oba tyto výsadky se ale po nedlouhé době rozpadly, své svěřené úkoly vykonával pouze Adolf Opálka, který se později v Praze spojil s Kubišem a Gabčíkem. František Emmert konstatuje, že v blízkém období před spáchaným atentátem se tedy na území

²⁵ STEHLÍK, Eduard. SOE příprava atentátu na Reinharda Heydricha. *Paměť a dějiny*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů České republiky, 2012, VI(2), 14. ISSN 1802-8241.

²⁶ tamtéž.

²⁷ ČVANČARA, Jaroslav. Tentando superabimus - Odvahou zvítězíme. *Paměť a dějiny*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů České republiky, 2012, VI(2), 122. ISSN 1802-8241.

²⁸ tamtéž

protektorátu díky jednotlivým výsadbům pohybovalo celkem dvacet pět československých parašutistů, jejichž činnost se snažil řídit Alfréd Bartoš ze svého úkrytu v Pardubicích²⁹

O přípravě tzv. atentátu na Heydricha věděl nejpozději od druhé poloviny dubna kromě Bartoše (a zřejmě i Valčíka) také Opálka, který se však stavěl proti jeho provedení. Snažil se oba parašutisty přesvědčit, aby místo na Heydricha zaútočili na Emanuela Moravce, jelikož odvěta za útok na českého představitele protektorátu by byla jistě značně menší než na samotného šéfa Hlavního říšského bezpečnostního úřadu. Gabčík s Kubišem se však odmítali odklonit od původního plánu nařízeného Londýnem. Jelikož prostřednictvím ilegální vysílačky Libuše nebylo jeho zrušení, ani provedení nikdy probíráno (snad z důvodů případného zmocnění se vysílačky nacisty), považovali svůj úkol za trvalý a neodvratný.³⁰ Svůj nesouhlas s takzvaným atentátem vyjádřil také domácí odboj, který pomocí vysílačky odeslal do Londýna depeše žádající jeho zrušení, nebo alespoň oddálení. Z dochovaných materiálů však není zcela zřejmé, jaký postoj k této skutečnosti Londýn zaujal. Některé zdroje hovoří o složitě zašifrované depeši, který měla atentát nedlouho před jeho provedením zrušit, další tvrdí, že se Beneš snažil chystaný atentát naopak urychlit. Pokud se však nějaké konkrétní informace objevily, Gabčíkovi i Kubišovi byly utajeny a nic tedy nezabránilo tomu, aby 27. května 1942 útok uskutečnili.³¹

2.2 *Tzv. atentát*

Ráno 27. května opustili Gabčík s Kubišem bezpečný úkryt v Praze v Dejvicích. Vybaveni vším potřebným – v aktovkách měli uložené bomby a pistole, vyzvedli na Žižkově vypůjčená kola a vydali se směrem k určenému místu v Kobylisích. Zde se podle předešlé domluvy setkali s Valčíkem vybaveným zrcátkem jako nástrojem signalizace a s Opálkou, který již také čekal na vytyčeném místě. Parašutisté dorazili na předem určené místo k zatáčce, o níž věděli, že jí zrovna v tento den, jako pravidelně, bude Heydrich projíždět. Oba se přemístili na pečlivě promyšlené pozice, kde si bez všimnutí kolemjdoucích připravili své zbraně. Gabčík si pod svým kabátem téměř automaticky složil stengun, Kubiš zkontroloval uložené bomby v aktovce. Vše bylo

²⁹ EMMERT, František. *Atentát na Heydricha*. Brno: B4U, 2008. ISBN 978-80-87222-00-3, s. 59-61

³⁰ tamtéž

³¹ EMMERT, František. *Atentát na Heydricha*. Brno: B4U, 2008. ISBN 978-80-87222-00-3, s. 59-61

připraveno, líčí Ivanov. Heydrichovo auto se však stále neobjevovalo a podle pečlivě vysledovaného harmonogramu měl Heydrich zpoždění. Po několika dalších minutách nepříjemného čekání dal Valčík svým spolupachatelům smluvené znamení zrcátkem. V zatáčce se objevil automobil s Heydrichem, bez doprovodného vozidla, které útočníkům před akcí dělalo starosti.³²

Jakmile se automobil dostatečně přiblížil, vskočil Gabčík do silnice odhodlaný ke střelbě. Připravený samopal však náhle selhal a po zmáčknutí spouště nenásledoval žádný výstřel. Heydrich přikázal zastavit auto a sám se v něm napřímil s pistolí v ruce. Kubiš ze svého blízkého úkrytu pohotově vrhl po Heydrichovi bombu, ta však svůj cíl lehce minula a explodovala před zadním kolem. Následná exploze rozbila okna kolemjedoucí tramvaje a zranila i samotného Kubiše na obličeji. Jak popisuje František Emmert, oba atentátníci se rozběhli pryč různými směry, řidič automobilu i Heydrich se je snažili nějakou dobu pronásledovat, po chvíli se však zraněný zastupující protektor zhroutil v bolestech. Díky náhodně projíždějícímu nákladnímu automobilu byl Heydrich za pomoci kolemjedoucích převezen do nedaleké nemocnice Na Bulovce.³³ Po několika zmatečných okamžicích se podařilo parašutistům z místa činu utéct a vrátit se zpět do bezpečných úkrytů v bytech odbojářů. V místě atentátu zanechali část svých věcí, a to konkrétně kabát, samopal, zásobník a dámské jízdní kolo. Gestapo seznam věcí zveřejnilo v novinách, kolo bylo dokonce vystaveno ve výloze obchodu Baťa. Tyto indicie ale k odhalení totožnosti pachatelů nestačily. Na základě výpovědí očitých svědků byli Němci schopni vytvořit poměrně věrohodné popisy obou útočníků a také zjistili, že kromě Gabčíka a Kubiše se na atentátu na místě aktivně účastnil minimálně jeden další člověk.³⁴

2.3 *Po atentátu*

Následující dny po atentátu trávili Gabčík s Kubišem v bytech domácích odbojářů, kvůli hrozbě odhalení byli nuceni se neustále přesouvat. Na základě rozkazu Adolfa Opálky, který byl v té době podle hodnosti nejvýše postaveným zástupcem výsadbářů v Praze, se všichni parašutisté, celkově jich bylo sedm, přesunuli do bezpečného úkrytu v kryptě kostela sv. Cyrila a Metoděje v Resslově ulici.³⁵

³² IVANOV, Miroslav. *Atentát na Reinharda Heydricha*. Praha: Panorama, 1979. Stopy, fakta, svědectví (Panorama), s. 152-154

³³ BRYANT, Chad. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012.

Historické myšlení. ISBN 9788025707906, s. 160

³⁴ EMMERT, František. *Atentát na Heydricha*. Brno: B4U, 2008. ISBN 978-80-87222-00-3, s. 67-68

³⁵ tamtéž

Již několik hodin po atentátu byla vypsána odměna jeden milion říšských marek pro toho, kdo Gestapu poskytne jakékoliv informace vedoucí k dopadení atentátníků. Na území celého Protektorátu bylo 29. května zavedeno stanné právo, s nímž souvisely bleskové soudní procesy vynášející stovky rozsudků smrti pro osoby spolupracující s odbojem a podezřelé s přípravou útoku. Ačkoliv se zdálo, že se Heydrichův stav lepší, svým zraněním náhle podlehl 4. června 1942. Na základě této zprávy nařídil Hitler vyhlazení vesnice Lidice poblíž Kladna a popravení všech jejich mužských obyvatel. Důvod, proč bylo rozhodnuto vyhladit právě Lidice, není znám a není také prokázáno, že by se tamní obyvatelé na atentátu jakkoliv podíleli. Stejný osud postihl později také vesnici Ležáky, v jejímž územním katastru byla nalezena Bartošova vysílačka Libuše.³⁶

Další drastická opatření měla být uskutečněna v případě, že by osoby, které mají informace o atentátu, tyto nepředaly gestapu do 18. června. Tomu, kdo by poskytl jakékoliv informace, byla nabídnuta odměna, vlídné zacházení a také amnestie. Dva dny před vypršením ultimáta přišel do sídla gestapa v Petschkově paláci parašutista Karel Čurda, který ze strachu o sebe a svou rodinu vyradil německým autoritám množství informací vedoucích k dopadení atentátníků, včetně adres a jmen zapojených odbojářů. Přesnou pozici aktuálního úkrytu Gabčíka s Kubišem neznal, gestapo ji však dokázalo na základě získaných indicií, drastických výslechů a teroru zjistit. Ráno 18. června dorazily k chrámu v Resslerově ulici německé ozbrojené jednotky, které započaly dlouhý boj s uvězněnými parašutisty, během něhož účastníci využívali pistole a granáty. Němci se snažili kryptu kostela dokonce vytopit za pomoci hasičských hadic. Po téměř sedmi hodinách boje přeživší parašutisté spáchali sebevraždu. Jejich těla byla později vystavena před chrámem kvůli identifikaci a poté převezena k pitvě. Jan Kubiš na následky svých zranění zemřel v sanitce během převozu do nemocnice.³⁷

³⁶ BRYANT, Chad. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo. Historické myšlení. ISBN 9788025707906, 2012, s. 160-163

³⁷ EMMERT, František. *Atentát na Heydricha*. Brno: B4U, 2008. ISBN 978-80-87222-00-3, s. 90-93

3. Filmová teorie v souvislosti s historickým filmem

V tomto úseku teoretické části své diplomové práce se zaměřím na teorii filmu jako takového a jeho reprezentaci reálných historických událostí a postav na plátně. Pro účely následné praktické části je nutné zaměřit se na tematiku týkající se výstavby a znázornění filmových postav v určeném ději a v neposlední řadě také na využití uměleckých, ale také technických prostředků, které dotváří celkovou podobu filmu a díky kterým je možné divákovi prezentovat danou historickou událost v co možná nejautentičtější podobě.

3.1 *Zobrazení historických událostí*

Americký historik Robert A. Rosenstone říká, že historické filmy mohou být pro profesionální historiky v mnoha ohledech znepokojujícím počinem. V některých případech je považují za nepřesné, fiktivní, obohacené o zbytečné romantické prvky. Historici na tyto filmy často nazírají jako na falsifikaci skuteční historie. Na druhou stranu se můžeme setkat i s takovými názory, že historikové nemají pravomoc kontroly nad filmy. Nejsou to jen akademici, kdo má právo předávat tyto historické vědomosti. Rosenstone nazírá na film jako na nástroj, který vytváří historické světy, s nimiž, alespoň co do popularity, oblast psaných odborných textů nemůže soupeřit. Film se tak stává znepokojujícím symbolem postlitterárního světa, v němž lidé mohou číst, ale nechtějí.³⁸

Historické filmy má divák v mnoha případech spojené s milionovými rozpočty, slavnými jmény, bohatou kostýmní výpravou a scénou. Pro potřeby natočení historického filmu však tyto prostředky nejsou zásadní, nelze tedy historický film generalizovat jako dílo vždy a nutně velkorozpočtové. Někteří odborníci mohou namítat, že právě tyto prostředky, jako je bohatá výprava a případné vložené romantické prvky odvádějí filmové dílo od jeho podstaty a narušují tak reálné a pravdivé vyobrazení historie. V principu ale není nutné tyto filmy odehrávající se v minulosti a zabývající se historickými tématy považovat za díla vychýlená z hranic historické přesnosti. Rosenstone říká, že realita zobrazovaná v rámci filmového díla může být do

³⁸ ROSENSTONE, Robert. The Historical Films as Real History. *Film-Historia*. 1995, V(1), 5-23.

jisté míry ovlivněná autorovou imaginací. Na rozdíl od odborných historických textů slouží filmy i k dalším účelům, než je jen vzdělávání diváka.³⁹

Dramatické historické filmy v sobě zahrnují lidské konflikty, které pak vedou k dalšímu vytváření příběhu. Rosenstone porovnává historické filmy s odbornými texty a pracuje zde s nepoměrem informací obsažených v jednotlivých dílech.⁴⁰ Při takovéto komparaci je však zapotřebí brát v potaz, že se pokouší o porovnávání dvou zcela odlišných rovin. Zatímco odborný text by měl být v ideálním případě oproštěn o veškeré emoční prvky, film, nejedná-li se o dokument, by emoční složky měl naopak obsahovat. Filmoví tvůrci by se měli při výstavbě děje ideálně držet reálných faktů, které ale mohou doplnit o své vlastní autorské postoje.

3.1.1 Historiografie a historiophotie

V rámci porozumění historii zobrazené pomocí filmu definuje americký historik a literární teoretik Hayden White dva základní pojmy, které se danou problematikou zabývají. Prvním z nich je historiografie, tedy reprezentace historie a našich myšlenek a vědomostí o ní za pomoci vizuálních obrazů a filmového diskurzu. Druhým z nich je historiophotie, reprezentace historických událostí prostřednictvím mluveného slova a psaného diskurzu.⁴¹ White si klade základní otázku, zda je možné přetransformovat psané prvky historie do jejich audio-vizuálních ekvivalentů bez zásadních obsahových a hodnotových ztrát. Je zřejmé, že existují informace o historii, které mohou být prezentovány pouze prostřednictvím vizuálního zpracování. V místech, kde však obrazový materiál chybí, naráží historické pátrání na limity, za nimiž si můžeme jen domýšlet detaily, jak daná skutečnost opravdu vypadala. Obrazové materiály (zvláště fotografie či filmové nahrávky) nabízí základ pro reprodukci atmosféry i konkrétních scén z historie mnohem přesněji, než jakékoliv jiné verbální svědectví. Autor dále podotýká, že historiografie jakéhokoliv historického období, pro něž existují dochované fotografické a filmové výstupy, bude značně přesnější a detailnější než

³⁹ ROSENSTONE, Robert. The Historical Films as Real History. *Film-Historia*. 1995, V(1), 5-23.

⁴⁰ ROSENSTONE, Robert A. History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. *The American Historical Review* [online]. 1988, **93**(5), 1173- [cit. 2017-05-08]. DOI: 10.2307/1873532. ISSN 00028762. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.2307/1873532?origin=crossref>

⁴¹ WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*. 1988, **93**(5), 1193-. DOI: 10.2307/1873534. ISSN 00028762. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/10.2307/1873534?origin=crossref>

pokus zaměřit se na oblast a období, které je nám známo pouze prostřednictvím primárně verbální dokumentace. Historik Robert Rosenstone poukazuje na skutečnost, že určité jevy či prvky, jako je zvuk, silná emoce nebo konflikty mezi jedinci či skupinami, jsou lépe a přesněji uchopitelné a reprezentovatelné za pomoci filmu, než pouhým slovem / písmem.⁴²

3.2 *Přístupy k historickým filmům*

Teorie zabývající se historickými filmy často poukazuje na dva přístupy, podle nichž je možno na zkoumaná filmová díla nazírat, a to na přístup explicitní a implicitní. Explicitní přístup považuje film za přímý odraz sociálních a politických poměrů doby, v níž byl vyprodukován. Z tohoto přístupu vyplývá, že každý film může být historicky zařazen. Problém však nastává podle Whita s otázkou, jakým způsobem se od sebe budou lišit filmy natočené ve stejné době, budou-li poznamenány stejnými, nebo alespoň podobnými sociálními či politickými okolnostmi. Stejně pravidlo bychom však mohli aplikovat také na psanou formu, v níž se dobová situace také nesporně odráží, přesto je ale odborníky považovaná za důvěryhodnější. Pokud jsou autoři psaných textů schopni zachovat autenticitu a obsah oprostít od zásahů dobové situace, nejsou toho schopni i filmaři? Implicitní přístup vidí film v podstatě jako knihu převedenou na plátno. Z toho důvodu film, tak jako písemnou historii, podrobuje stejným argumentům, soudům, procesům ověřitelnosti a zkoumání logických souvislostí. V tomto případě však narážíme na dva zásadní problémy. Prvním z nich je předpoklad, že současná psaná historie je jediným možným zdrojem, jak pochopit vztah mezi minulostí a současností, druhým z nich fakt, že psaná historie určitým způsobem odráží skutečnost svým specifickým způsobem. Přesněji by však mělo být řečeno, že historie není nikdy přímo zrcadlem, ale spíše jakousi konstrukcí, tedy značným množstvím dat spojených a zaštitěných dohromady nějakým větším projektem, vizí či teorií.⁴³

Abychom byli schopni vnímat historický film alespoň částečně objektivně, je nutné přestat vnímat historii reprezentovanou filmem a historii zastoupenou písemnou formou jako konkurenty. Namísto toho je třeba podle Rosenstona vytvořit další rámec, v němž se pojí oba druhy historie. Díky tomuto spojení by měly vyvstat následující otázky. Jaké typy historických světů konkrétní filmy vytvářejí a jakým způsobem je

⁴² WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty. The American Historical Review.* 1988, **93**(5), 1193-. DOI: 10.2307/1873534. ISSN 00028762. Dostupné také z:

<http://www.jstor.org/stable/10.2307/1873534?origin=crossref>

⁴³ Tamtéž

konstruuji? Co pro nás tyto historické konstrukce znamenají? Jakým způsobem můžeme my, jako pozorovatelé, vydávat o těchto konstrukcích soudy? A jako poslední z otázek se nabízí ta, která se zabývá faktem, do jaké míry je historický svět na obrazovce spojen s tím psaným.⁴⁴ Vliv na zachycení historie má poté v neposlední řadě také historický či politický kontext doby, v níž dané dílo vzniká.

3.3 *Film jako kolektivní paměť*

Film může divákovi v mnoha ohledech sloužit jako zprostředkovatel historické kolektivní paměti. Zavedení tohoto konceptu historické kolektivní paměti se přisuzuje sociologovi a filozofovi Maurici Halbeaschovi, který tvrdí, že se naše paměť konstituuje, funguje a reprodukuje v daných sociálních rámcích, jež vytváří lidé žijící v naší společnosti. Naše vzpomínky jsou poté zasazeny právě do těchto vytvořených rámců a zde se také zpracovávají. Pomocí nich se určuje relevance toho, na co vzpomínáme. Filmy z kolektivní paměti nejenom vycházejí, mohou ji zároveň i značně ovlivňovat, a v tomto případě může hrozit, že si jedinec vytvoří bublinu automatické nezávislosti vybraného filmového díla na každodenním životě. Některé výstupy filmové tvorby v mnoha případech explicitně utvářející představu o současném světě a jeho minulosti, a pokud k nim divák nepřistupuje s dostatečnou kontextualizací, může být pochopení těchto děl umělecky i historicky značně problematické, říká Radomír Kokeš a zároveň dodává: „Je třeba se ptát, z pozice jakého statu quo ve vztahu k jakému statu quo byly filmy utvářeny, a zároveň z pozice jakého statu quo to posuzujeme.“⁴⁵

Film jako takový nevzniká ve vzduchoprázdnu, ale vzniká a vychází z jistého typu kolektivní paměti, k níž se zároveň vztahuje a na základě které určité kolektivní paměti je také hodnocen. Film má z povahy svých formálních možností značnou schopnost deformovat a přetvářet naší kolektivní paměť mnohem účinněji než ostatní umělecké formy. Kokeš říká: „(...)paměť slouží jako dobrý nástroj vyprávění (nejen) filmových příběhů, protože lze čistě intuitivně předpokládat, že skrze problematiku vzpomínání a (absence) paměti jsou vyprávění srozumitelnější. Na obecné úrovni vypravěče lze uvažovat o zprostředkovateli informací uložených v dlouhodobé paměti a na mnohem konkrétnější úrovni může plnit paměť roli vázaného motivu posouvajícího vyprávění. Ačkoli obě úrovně přeneseně souvisejí s pamětí, je zřejmé, že jinak

⁴⁴ ROSENSTONE, Robert. The Historical Films as Real History. *Film-Historia*. 1995, V(1), s. 5-23.

⁴⁵ KOKES, Radomír. Film v paměti a paměť ve filmu. *Pandora*. 2012, (24-25), s. 205-214.

nepředstavují nutně usouvztažněné jevy, mohou působit zcela nezávisle, anebo naopak spolu být úzce (funkčně) propojeny.⁴⁶

3.4 *Rozdělení historických filmů*

V rámci filmové kultury existuje velké množství způsobů, jak na plátně zobrazit minulost a historii, stejně tak, jako je tomu i v psaných textech, kde se můžeme setkat s množstvím odlišných přístupů (kvantitativním, vyprávěcím, analytickým apod.). Historie může být v rámci filmové tvorby zobrazena v rozličných formách, jako je například dokument, klasický historický film a experiment.

Historický film jako drama může být na základě teorií Davida Rosenstona rozdělen do dvou základních kategorií, a to na filmy založené na reálných osobách a událostech a na filmy, jejichž hlavní postavy jsou fiktivní, ale jejich děj je inspirovaný vybranou historickou realitou nebo konkrétním obdobím. Toto dělení však nemůžeme považovat za absolutně striktní a nepřekročitelné. Ne malý počet filmové tvorby funguje právě na prolínání těchto dvou popsanych typů, kdy se na plátně v jedné chvíli setkávají zcela fiktivní postavy s postavami historicky doložitelnými v prostředí, které souzní s realitou, ale může obsahovat také zcela vymyšlené prvky autory daného filmu.⁴⁷ Podle Haydna se historický film nevyhnutelně setkává se dvěma problémy. Na jedné úrovni se může zdát jako příliš konkrétní, když je pro vytvoření vybrané scény nutno využít postav nebo míst, která zcela historicky neodpovídají zkoumanému úseku historie. Jako další problém se může na druhé straně jevit fakt, kdy jsou vybrané filmové úseky považovány naopak za značně historicky okleštěné. K těmto situacím dochází především ve chvílích, kdy je filmař nucen sloučit dějový obsah, který ve skutečném životě trval i desítky let, do dvou hodin promítaných na filmovém plátně.⁴⁸

Dokumentární film patří mezi novější žánry, než jsou klasické historické snímky. Stavba těchto dokumentů bývá ve většině případů dosti podobná. Divák naslouchá výpovědím dobových svědků, pamětníků či expertů na dané téma, a tyto textové části jsou doprovázeny odpovídajícím filmovým, obrazovým či psaným

⁴⁶ KOKEŠ, Radomír. Film v paměti a paměť ve filmu. *Pandora*. 2012, (24-25), s. 205-214.

⁴⁷ ROSENSTONE, Robert. The Historical Films as Real History. *Film-Historia*. 1995, V(1), s. 5-23.

⁴⁸ WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*. 1988, **93**(5), 1193-. DOI: 10.2307/1873534. ISSN 00028762. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/10.2307/1873534?origin=crossref>

materiálem. Tato kombinace přináší divákovi podle Rosenstona komplexní zážitek a souhrnné nastínění vybrané události. Profesionální historikové upřednostňují historické dokumenty před fikčními historickými filmy z důvodu, že jejich forma a zpracování se více přibližuje klasické psané historii. Dokumentární film by nám měl zajistit možnost vidět a určitým způsobem i pocítit věci, které lidé viděli a cítili v zobrazené době. Tento proces není ale zcela dobře možný, jelikož my, jako diváci z jiné doby, vidíme mnohem více, než lidé, kteří v dokumentu pomocí fotografií a dobových výstupů figurují jako aktéři. Přesto je tento prožitek na rozdíl od pamětníků pouze zprostředkovaný. Našemu oku neuniknou bez povšimnutí automobily dávno vyšlé z módy, siluety měst postrádající nově vystavěné prvky apod. Současný divák není zkrátka schopný podívat se na dokumentární film zcela objektivně, a přistupovat k němu s absolutním odstupem a odkloněním od svých znalostí a zkušeností.⁴⁹

3.4.1 Historický film a jeho konstrukce reálného světa

Snahou historického filmu je navodit u diváka pocit autentičnosti. To, co divák pozoruje na plátně, není skutečností ani přirozeností pro filmovou kameru, která dané prvky vnímá spíše jako vize kreativně poskládaných kousků obrazů k sobě do jednoho celku. Divák si je tohoto postupu vědom, vědomě na něj ale zapomíná za účelem dosažení kýženého filmového prožitku. Jednotlivé části obrazu jsou uspořádány podle určitých kódů dohodnutých významů, které byly vyvinuty k vytvoření pojmu *filmový realismus*. Filmový realismus můžeme chápat jako snahu autora s citem propojit vybrané typy filmových sekvencí a záběrů tak, aby v divákovi navodila pocit, že s ničím nebylo manipulováno za účelem vytvoření konkrétního světa na plátně. Vybrané záběry bývají doprovázeny odpovídající zvukovou stopou. Rosenstone ve své knize *The Historical Films as Real History* dochází k šesti základním bodům, které historický film charakterizují.⁵⁰

- I. Klasický historický film vypráví historii jako příběh s jasným začátkem, průběhem i koncem. Jeho snahou je zanechat v divákovi morální poselství, zamyšlení a možné ponaučení, které nemusí být vždy na první pohled zřejmé.
- II. Historický film zobrazuje historii převážně jako příběh jedinců (existují také historické filmy zaměřené na osudy celých skupin, jejich výskyt je však v rámci této skupiny minimální), kteří jsou historicky známí,

⁴⁹ ROSENSTONE, Robert. *The Historical Films as Real History*. *Film-Historia*. 1995, V(1), s. 5-23

⁵⁰ ROSENSTONE, Robert. *The Historical Films as Real History*. *Film-Historia*. 1995, V(1), s. 5-23.

anebo je jejich participace na příběhu fakticky zásadní. Často se jedná také o obyčejné lidi, kteří vykonali hrdinské činy či museli trpět kvůli špatným okolnostem, nátlaku nebo vykořisťování. Řešení osobních problémů těchto postav se stává zpravidla hlavním tématem, jež je nenásilně doprovázeno historickými okolnostmi a jejich řešením. Individuální příběhy jednotlivců napomáhají divákovi zprostředkovat ladění celkové dobové situace.

- III. Film přichází s uceleným a uzavřeným historickým příběhem, který nám neposkytuje žádná alternativní řešení či pochybnosti týkající se událostí, které se na plátně odehrály.
- IV. Film přináší emoce, personalizaci a dramaturgii samotné historie. Prostřednictvím herců, dobových scén či kostýmů přináší historický film pocity triumfu, štěstí, zoufalosti, dobrodružství, utrpení nebo hrdinství. Filmová kamera využívá možnosti detailně zachytit lidskou tvář, s níž se můžeme identifikovat, rychlá juxtapozice dramaturgizuje rozličné scény, síla hudby a zvukových efektů znásobuje důraz na divákovy emoce prožívané prostřednictvím obrazu na plátně.
- V. Film ukazuje historii jako proces. Svět na plátně spojuje věci, které by psaná kultura z analytických nebo strukturních důvodů pravděpodobně separovala. Divák tedy může v jeden moment sledovat aktuální spojení ekonomických problémů, politiky, rasy nebo pohlaví na příkladu jedince, skupiny nebo národu. Historie zachycená ve filmu se stává de facto tím, čím ve skutečnosti je – procesem proměny sociálních vztahů, kde se zrcadlí politická a sociální témata.
- VI. Film nám zprostředkovává pohled na běžné věci z pohledu historické perspektivy. Oblečení, které je ve filmu použito, není pouhým artefaktem pověšeným v muzeu na figuríně, ale skutečnou součástí života dané historické postavy. Stejně tak tomu je také u předmětů a nástrojů, které jsou ve filmu využívány. Díky kamerovým záběrům můžeme proniknout k jejich praktickému uchopení a použití v konkrétní dobové situaci.⁵¹

⁵¹ ROSENSTONE, Robert. The Historical Films as Real History. *Film-Historia*. 1995, V(1), 5-23

4. Umělecké prostředky

„Protiklad, který se lidé snaží spatřovat mezi posláním kinematografie, zasvěcené téměř dokumentárnímu projevu reality a mezi možnostmi, které filmová technika nabízí pro únik do fantastična a snů, je v podstatě uměle vykonstruovaný,“⁵² říká francouzský filmový kritik a teoretik André Bazin. „Fantastičnost ve filmu je umožněna neodolatelným realismem fotografického obrazu, a právě on nám vytváří něco neuvěřitelného a zasazuje to do světa viditelných věcí.“⁵³

„Soustava filmové řeči ovšem také operuje s prostředkujícími znaky, nikoliv se skutečností samou. Operuje vizuálně-auditivním obrazem, jako mluvený jazyk operuje slovem, a řeč matematiky konvenčním symbolem. Ale tento filmový prostředkující znak má rozhodně nejméně konvenční ráz, je svou podstatou nejbližší skutečnosti samé. Jeho sugestivnost spočívá v jeho dokumentární síle.“⁵⁴

V následující části se zaměřím na představení jednotlivých uměleckých prostředků, jejichž odlišné využití může značně ovlivnit finální podobu celého filmu. Tyto poznatky v praktické části následně využiji při konkrétní analýze předem vybraných scén. Pro deskripci potřebné teorie jsem zvolila především teorie Davida Bordwella a Kristin Thompson, jejichž teoretická schémata mi nejhodněji poslouží jako odborný základ pro následnou deskriptivní analýzu. Jejich deskripce jednotlivých uměleckých prostředků mi v praktické části pomohou stanovit jednotlivé prvky analýzy a následně je úspěšně komparovat.

4.1 *Forma*

Umělecká díla se snaží konstantně působit na naše smysly a emoce. Jejich cílem je podněcovat náš zájem, posílit naše zaujetí. Tato díla probouzejí a následně uspokojují a prohlubují naši touhu po formě. Tato forma je umělci vytvářena s úmyslem poskytnutí strukturovaného zážitku. Naše mysl neustále touží po pořádku a významu. Na tuto vlastnost spoléhají i umělecká díla, nechávají prostor pro naši fantazii a umožňují nám spojovat jednotlivé prvky do větších celků. Dílo vybízí naši mysl k činnosti, pokud se

⁵² BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979, s. 24

⁵³ BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979, s. 24.

⁵⁴ Tamtéž

rozhodneme nespolupracovat, nebude pro nás význam patrný a obrázky a slova zůstanou jen pouhým prázdným obsahem.⁵⁵

Formu můžeme chápat jako specifický systém uspořádaných vztahů, které jsme schopni v konkrétním díle rozklíčovat. Díky tomuto pojetí jsme jako diváci schopni pochopit i takové prvky, které bychom obvykle chápali jako součást obsahu (námět nebo abstraktní myšlenky) a přiřadit jim jednotlivé specifické funkce v konkrétním díle. Díky jednotlivým vodítkům rozvíjíme jednotlivá očekávání, která jsou v nás vyvolána, udržována či naopak znejistěna právě danou formou. Jaká je funkce jednotlivých prvků v dané formě? V jakých momentech se opakují jednotlivé prvky? Do jaké míry je ve filmové formě uplatňován princip soudržnosti? Tyto a mnohé další otázky shrnují principy samotné filmové formy.⁵⁶

4.1.1 Narativní forma

Narativní forma je založena na principu konkrétních teoretických pojmů, a to syžetu, fabule a v neposlední řadě samotné narace. Jako syžet můžeme ve filmu vnímat vše, co v rámci jeho trvání vidíme a slyšíme v pořadí a v podobě, v které se toto na plátně skutečně odehrává. Zatímco působnost syžetu je tedy přesně určená mantinely úvodní scény a závěrečnými titulky, fabuli divák odvozuje jak od událostí vyobrazených syžetem, tak i od těch, které si na jeho základě pouze domýšlí. Události by ve fabuli měly být sestaveny tak, aby jedna vyplývala z druhé a zároveň aby za sebou následovaly v tom pořadí, v němž se udály.⁵⁷ Ačkoliv se fabule a syžet v mnohém překrývají, nalezneme nepochybně také momenty, v kterých se rozcházejí. Fabule na rozdíl od syžetu zahrnuje i takové situace, jež v rámci filmu nikdy neuvidíme. Syžet naopak nabídne divákům dále prostředky, jakými jsou například obrazy a zvuky, které svým působením mohou ovlivnit naše chápání děje, ale do fabule nepatří. V pozici diváka před sebou máme k dispozici pouze syžet a v naší mysli si na základě poskytnutých vodítek vytváříme výslednou fabuli.⁵⁸

Postupná výstavba naší vlastní představy o fabuli je v tomto případě výsledkem uplatňovaných strategií, který nazýváme narace. Narace tedy funguje na základě

⁵⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 85-86

⁵⁶ Tamtéž, s. 107

⁵⁷ KOKES, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560, s. 17-18

⁵⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 115

spolupráce syžetu a stylu a poskytuje tak divákovi méně či více zřejmá vodítka k samotné fabuli.⁵⁹

4.2 *Styl*

Filmový teoretik David Bordwell chápe styl jako systematické a signifikantní využití konkrétních technik, které dané médium nabízí společně s estetickými postupy filmového média, jehož zájmem je konkrétní působení na vybraného diváka. Styl můžeme považovat za texturu filmových obrázků a zvuků, za výsledek volby uskutečněné tvůrcem za daných historických podmínek.⁶⁰ V odborných textech zabývajících se filmovou tvorbou i v příručkách pro samotné filmaře se mnohdy setkáváme s poučkami, které kategorizují jednotlivé postupy a jejich účinek považují za všeobecně platný. Příkladem může být například snímání scény v podhledu, tedy ze spodní části figury, které má značit dominanci a naopak. Mnoho filmových tvůrců se nebrání a přiznává, že tyto zaběhlé konvence v rámci své tvorby využívá. Neplatí však, že z tohoto důvodu musí být význam těchto prvků vždy shodný. Jistě nalezneme množství scén snímaných podobným způsobem, kde je podhled využit zcela z jiného důvodu a kde nebylo autorovým záměrem vtisknout záběru prvky dominance. V těchto případech je záhodno snažit se přemýšlet mimo zažitou konvenci a brát v potaz mnohdy značně prozaičtější vysvětlení.⁶¹

Za pomoci výběru vhodných prostředků filmového stylu je autor schopen dosáhnout specifických a kýžených účinků dané scény na diváka i umocnění požadované povahy konkrétní scény. „Styl je vždy otázkou umělecké volby, přičemž cílem nemusí být vždy věrohodnost, realističnost či autentičnost.“⁶² Podíváme-li se na filmový styl jako na způsob, jakým film využívá své médium, musíme brát v potaz i celkovou filmovou formu. Filmový styl a formální systém spolu totiž spolupracují a navzájem na sebe působí.⁶³

Styl se tedy vždy určitým způsobem vztahuje k předpokladům systému zažitých konvencí a upřednostňovaných uměleckých voleb, v rámci kterých vzniká. U těchto systémů můžeme v mnoha ohledech pozorovat odlišnosti, a to převážně na základě

⁵⁹ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560, s. 19

⁶⁰ BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. ISBN 06-746-3428-4, s. 4-5

⁶¹ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560, s. 25

⁶² Tamtéž, s. 26

⁶³ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 98

času, v němž vznikají či z hlediska rozdílnosti jednotlivých národních kinematografických průmyslů. Filmaři tak mohou být během tvorby filmu postaveni před řešení totožných problémů, jejich řešení však může být rozdílné. Vliv na tyto postupy má bez pochyby země a doba vzniku, či konkrétní představa autora. Řešení každého problému je ve výsledku určováno z části také podmínkami, které nelze ovlivnit, které ale mají zároveň značný vliv na zkoumaný styl. Pokud nahlížíme na styl jako na systém uměleckých voleb, musíme vždy počítat s jeho podřízením požadavkům systému díla. V něm i na malé ploše scény či záběru spolupůsobí množství rozdílných stylistických prvků, z nichž některé jsou pro danou scénu důležitější. Přítomnost a funkce jednotlivých prostředků, postupů nebo prvků ve výsledku vždy nejlépe vyplyne z konkrétních souvislostí, současně však může libovolný prvek plnit a znázorňovat rozmanité funkce.⁶⁴

V následujících podkapitolách se detailně seznámíme s jednotlivými složkami, které tvoří samotný styl. Ačkoliv existuje více druhů členění, která se odlišují převážně na základě teorií rozdílných teoretiků, členění v této práci bude vycházet zejména ze studií a prací autorů, filmových teoretiků a historiků Davida Bordwella a Kristin Thompson, jejichž postupy nejlépe odpovídají představě následné analýzy.

4.2.1 Mizanscéna

Každá fungující filmová syntaxe by měla obsahovat jak vývoj v čase, tak i v prostoru. Modifikovaný prostor se ve filmové terminologii nazývá francouzským slovem *mise-en-scene*. Přesný překlad tohoto spojení znamená doslova „přinášení na scénu“. *Mise-en-scene*, v češtině užívaný pojem mizanscéna, můžeme chápat jako vše, co je umístěno před kamerou, tedy jednotlivé prvky jakými jsou například prostředí, figury, rekvizity, kostýmy apod. Oproti tomu stojí modifikovaný čas, který nazýváme montáž. V rámci let, během nichž měl film možnost se vyvíjet, se mizanscéna začala úzce propojovat s principy filmového realismu. Oproti tomu na montáž bylo nazíráno spíše jako na prostředek expresionistických tendencí. Tyto tendence ve svém díle často uplatňoval francouzský filmový kritik a teoretik André Bazin.⁶⁵ Ačkoliv si mizanscéna obvykle žádá předchozí plánování, může být tvořena i za přispění neplánovaných

⁶⁴ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560, s. 27-28

⁶⁵ MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií s multimédií*. V Praze: Nakladatelství Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4, s. 169-170

událostí a tyto změny mohou následně pozitivně ovlivnit vznikající záběr. Jako příklad můžeme jmenovat zamračenou oblohu, která se v rámci natáčení díky rozmarům přírody objeví a která tematicky doladí snímaný okamžik a vtiskne mu tak autentičtější formu a přispěje k dramatictějšímu efektu.

Trvat v rámci tvoření mizanscény na striktním dodržení realismu může vést k tomu, že se sám filmař ochudí o širokou škálu možností, které mizanscéna nabízí. Odsoudit konkrétní film na základě toho, že se jeví jako nerealistický, může být dosti neadekvátní, jelikož sám film využívá v rámci své výstavby například stylizaci či expresionistické konvence. V rámci celkového fungování filmu je záhodno sledovat a zkoumat jednotlivé funkce mizanscény. Některé filmy ji mohou využívat k tomu, aby se co nejdříve přiblížily realitě, jiným může naopak sloužit jako nástroj pro nadsázku, děs, nadpřirozeno či komickou nadsázku. Souhrnně lze říci, že finální podoba jednotlivých snímků je ovlivněna mírou stylizace. Funkce mizanscény bychom následně měli analyzovat v rámci celkového filmu, jak je motivovaná, jakým způsobem se mění a jestli se vyvíjí, případně jaká je její role ve vztahu k ostatním filmovým postupům.⁶⁶ Mizanscéna se vyznačuje čtyřmi obecnými vlastnostmi, jsou jimi prostředí, kostýmy a masky, osvětlování a inscenování.

Prostředí

Ve své knize *Co je to film?* využívá André Bazin v rámci popisu prostředí tuto definici: „Není divadla bez člověka, ale filmový příběh může probíhat bez herců. Dramatičnost mohou nabýt zavírací dveře, list ve větru, vlny narážející na pobřeží. Některá filmová veledíla používají člověka pouze jako přídávku: jako komparzu nebo kontrastu v přírodě, která se stává tou skutečnou hlavní postavou.“⁶⁷

Samotné prostředí nemusí v rámci filmu fungovat pouze jako prostor či obal, v němž se daný děj odehrává, naopak může i dynamicky vstoupit do konkrétního děje. Prostředí může být z pohledu filmaře utvářeno více způsoby. Lze si vybrat pro ztvárnění vybrané akce již existující lokaci, nebo si prostředí naopak zcela nově vytvořit dle vlastní představy s větší možností kontroly. Dle zaměření jednotlivých filmů může tvůrce klást větší či menší důraz na autenticitu jednotlivých prvků, na jejich historickou věrnost, případně je může upravit tak, aby více než s reálnou podobou souzněly a ladily se zbylou výstavbou snímku. Prostředí může být upozaděno na úkor hereckých výkonů,

⁶⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 160

⁶⁷ BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979, s. 126

ale také dokáže naopak herce za použití vybraných postupů zcela pohltit a stát se tak samo hlavním představitelem. Způsob, jakým je prostředí pojaté, může značně ovlivnit divákovo chápání děje. Tvůrci v rámci práce s prostředím často využívají funkce barev, za pomoci kterých mohou vytvářet konkrétní paralely nebo odkazy. Pro účely samotného filmování není vůbec nutné vystavět prostředí v reálné velikosti, často se setkáváme s miniaturami, malbami, které jsou poté za pomoci triků spojeny s reálným prostředím, tvůrci využívají hojně prostoru filmových studií, případně si pomáhají prostřednictvím digitálních efektů. Při práci s prostředím v určitém záběru se filmaři uchylují také k práci s rekvizitou, která se později může stát samotným motivem.⁶⁸

Kostým a maska

Na filmový kostým můžeme nazírat jako na určitou dekoraci člověka na plátně, přičemž veškeré úbory, které se v rámci filmu objeví, považujeme za kostýmy, neboť stírají hercovu osobnost a naopak zvýrazňují osobnost zobrazovaného hrdiny. Zatímco v rámci divadelních představení může kostým nabýt hlavní role, která se značně vyjímá na mnohdy plochem a čistém pozadí, filmové kostýmy ve většině případů souzní se zobrazovaným prostředím a jejich škála možností může být právě na základě specifického prostředí značně omezená. Kostým můžeme považovat za složku, která v rámci filmového příběhu s hercem nejtěsněji spolupracuje a samotný charakter do jisté míry definuje. Kostým může na jedné straně mnohé prozrazovat, na straně druhé ukrývat. Díky své propracovanosti a vyvedeným detailům dokáže divák, vybavený alespoň předběžnými vědomostmi, identifikovat dobu, v níž se film odehrává. Na základě standardizovaných znaků odhalit hrdinovu národnost, jeho společenské postavení, případně i základní charakteristické rysy dané postavy. Jak již bylo řečeno, kostým může při některých okolnostech naopak mnoho ukrývat. Jedním z příkladů je situace, kdy filmová postava záměrně vyhledává mimikry, zaujímá jistou formu obranného postoje, a samotný režisér tak záměrně stírá jednoznačné znaky v hrdinově úboru, aby jej úmyslně učinil záhadnějším a víceznačnějším. Další formou ukrývání je snaha nechat prostor pro náhodu a vtažení diváka do samotného děje, kde je nucen sám vyvinout určité myšlenkové úsilí. Pokud se však autor k tomuto kroku uchýlí, je zapotřebí ujistit se, že je ve filmu dostatek zbylého prostoru, díky němuž divák tuto nejednoznačnost pochopí a rozklíčuje.⁶⁹

⁶⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 162-166

⁶⁹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 198-200

Setkáváme se mnohdy s kostýmy značně stylizovanými, jež přitahují pozornost především svou výtvarnou kvalitou. Zvolení konkrétního kostýmu může být často zásadním pro jeho motivační či kauzální roli, propojení kostýmu s prostředím upevňuje narativní i tematické vzorce. Důležitým faktorem při práci s kostýmy je i volba barevného spektra, která se v mnoha případech propojuje s hlubší symbolikou a pomáhá tak dotvářet atmosféru filmu, či konkrétní scény. Filmové masky fungují v prostředí mizanscény podobně jako kostýmy. Jejich snahou je, aby mě herec v přidělené roli odpovídající vnější vzezření. V minulosti bylo líčení postav v rámci kinematografie zásadním, jelikož dodávalo i přes méně kvalitní filmový záznam herci určitý výraz, konkrétní rysy a dokázalo tak umocnit zobrazované charaktery či emoce. Díky práci maskérů je možné herce v rámci postav proměnit v jiné osoby, ať už se jedná o osobnosti z dějin, nebo hrdiny science fiction.⁷⁰

Osvětlování

„Snad nejdůležitějším nástrojem, který může filmař použít k modifikování významů formy, linie a barvy a jejich vnitřní zainteresovanosti, je nasvícení. V dobách, kdy byl filmový materiál poměrně necitlivý (před 60. lety), bylo umělé nasvícení nutností a filmaři jako vždy udělali z nouze cnost. Němečtí expresionisté dvacátých let si z malířství vypůjčili kód *chiaroscuro*, malby omezeným počtem barev, k dramatickému efektu – umožnil jim zdůraznit rozvržení před věrností realitě.“⁷¹ Manipulace s osvětlením do značné míry ovlivňuje působivost obrazu. Nejenže nám osvětlení umožňuje vidět, co se na plátně děje, ale světlejší a tmavší oblasti obrazu pomáhají vytvořit celkovou kompozici jednotlivých záběrů a úmyslně tak směřují naši pozornost k bodu či místu zájmu. Osvětlená oblast dokáže naše oko upozornit na důležité gesto, správně užitý stín naopak zvládne skrýt detail nebo přidat na napětí. Díky osvětlování jsme také schopni zdůraznit důležité textury, jako jsou křivky tváře, povrchy dřeva a další formy struktur, které by bez patřičné světelné podpory zůstaly nepovšimnuty. V rámci filmové terminologie rozlišujeme dva základní typy stínů, a to stíny vázané na předmět, tedy stíny vlastní a stíny vržené. O stínech vlastních můžeme

⁷⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 169-170

⁷¹ MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií s multimédií*. V Praze: Nakladatelství Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4, s. 190-191

mluvit v případě, že světlo neosvítí část předmětu na základě jeho tvaru nebo povrchu, naproti tomu vzniká stín vržený, jehož příčinou je blokáce světla určitým předmětem.⁷²

Zásadním úkolem osvětlování je také vytvoření nálady, kdy se nejedná jen o konkrétní detailní dějové efekty a výjevy, ale naopak o celkový tón jednotlivých záběrů.⁷³

Světlo a stíny napomáhají dotvářet divákův pocit z prostoru a celkovou kompozici daného záběru. Osvětlení také naznačuje, která postava je více či méně důležitá, jasné světlo společně s centrálním umístěním často definuje protagonistu. Hlavními rysy filmového osvětlování jsou kvalita, směr, zdroj a barva. „Kvalita osvětlení odkazuje k relativní intenzitě světla. Na rozdíl od rozptýleného osvětlení vytváří ostré osvětlení jasně vymezené stíny, zřetelné textury a ostré hranice. Když svítí polední slunce, mluvíme o ostrém světle, pokud je obloha zatažená, rozlévá se po okolí světlo rozptýlené. Termíny jsou relativní a mnoho světelných situací bude někde mezi těmito dvěma extrémy, ale většinou dokážeme ostré světlo od rozptýleného rozpoznat.“⁷⁴

Směr osvětlení odkazuje k proudu světla směřujícího od zdroje/zdrojů na objekt, který má být osvětlen. Přední světlo rozpoznáme podle jeho tendencí eliminovat stíny a jeho výsledkem je oproti světlu bočnímu spíše plochý obraz. Světlo, které přichází zpoza snímaného subjektu, nazýváme protisvětlem. Toto světlo bývá umístěno v různých úhlech, ať už vysoko nad snímaným prostředím, na straně, případně může mířit také přímo do kamery. K vytvoření dramatického, často až hororového efektu využívají filmaři podsvícení, tedy umístění zdroje světla pod snímaný subjekt. Tento způsob nasvícení částečně deformuje rysy. Využití tohoto světla může samozřejmě v odlišných kontextech plnit odlišné funkce. Chce-li filmař zdůraznit například obličejové křivky, vhodným nasvícením je využití světla horního. Zatímco při natáčení autentického dokumentu si musí filmaři často vystačit pouze s přirozeným světlem, v klasickém filmu se ve velké míře využívá dalších zdrojů světla, které dopomáhají k dosažení kýženého efektu a zajišťují větší kontrolu nad samotnou scénou. Jakýkoliv subjekt v rámci natáčení obvykle vyžaduje dvě světla, a to hlavní a vedlejší. Hlavní světlo slouží jako základní zdroj a poskytuje dominantní osvětlení a vytváří výrazné

⁷² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 172

⁷³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 209

⁷⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 173

stíny. Doplnkové světlo poskytuje méně intenzivní osvětlení, napomáhá se změkčením záběru, případně může eliminovat nechtěné stíny vržené hlavním osvětlením. Jednotlivé směry světél se dají společně kombinovat a vytvářet tak světelné efekty přímo na míru konkrétní scéně. Přidáváním či ubíráním doplnkových a proti světél můžeme dosáhnout *low-key* či *high-key* efektu, kdy v záběru buď ubíráme, nebo naopak zintenzivňujeme výsledný stín.⁷⁵

Různorodé užívání světla s kombinací jeho postupů umožňuje filmovým tvůrcům vkládat do snímků nové prvky, které si mohou upravit přesně na míru požadovaným scénám. Ačkoliv se v rámci práce se světlem setkáváme se zažitými stereotypy a profesní rutinou, jejich přesné dodržování nemá přímé opodstatnění a následkem jejich přesným dodržováním by ve filmu mohlo dojít k nechtěnému zmechanizování, případně k zničení jakékoliv invence.⁷⁶

Inscenování

Úkolem režiséra v rámci mizanscény je taktéž řízení veškerých figur, které v tomto prostředí mohou vyjadřovat své pocity, myšlenky, dají se taktéž rozpohybovat a vytvořit tak různorodé pohybové vzorce. Tyto vzorce se nemusí nutně omezovat pouze na člověka, díky animaci a digitálním postupům je v dnešní době možné rozpohybovat téměř vše. Jak bylo již uvedeno, mizanscéna se skládá z množství prvků, diváci však jako nejvýznamnější část vnímají herce představující určitou roli, výrazy jejich tváře, případně jejich pohyby a další charakteristické rysy. Výkony herců vznikají společně s dalšími aspekty mizanscény za účelem být zachyceny, natočeny. Herecký výkon tvoří jednotlivé vizuální prvky, jako jsou gesta, celkový zjev, výraz tváře a dále zvuky, které jsou prezentovány například vlastními hlasy herců, případně dalšími doprovodnými zvuky. Divák v mnoha případech vyžaduje od herců realistický projev. Je však důležité si uvědomit, že pohled na to, co je realistické, je značně subjektivní a úzce souvisí s dobou vzniku díla a záměrem tvůrce. Toto vnímání úzce souvisí s mírou stylizace spojené s dobovými konvencemi, které jsou proměnné napříč časem. Podíváme-li se na některé filmy z poloviny minulého století dnešní optikou, můžeme chování hlavních postav vyhodnotit jako značně nerealistické či přehnané, přestože na něj v době jeho vzniku bylo nahlíženo jako na zcela realistické. Předpoklad, že herectví musí být vždy

⁷⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 174-175

⁷⁶ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 209

realistické, může značně zkreslit náš pohled na konkrétní snímek, namísto toho bychom si měli klást otázku, zda herecký styl souzní s konkrétním filmem.⁷⁷

Herecký výkonu bychom měli analyzovat s ohledem na jeho funkci v kontextu celkového filmu. Jednotlivé herecké výkony mohou být na základě požadavků filmových žánrů více či méně individualizované, případně stylizované. V rámci příprav filmů, jejichž námětem je skutečná historická událost, jsou hlavní postavy stylizované tak, aby co nejvěrněji odrážely opravdové charaktery reálných postav a zároveň aby byly v souladu s dobovými i prostorovými prvky zobrazované reality. Výkon herců bývá do jisté míry ve výsledné podobě firmu zkreslen či ovlivněn působením kamery či prací následného střihu. Ve své knize *Umění filmu* poukazují autoři Bordwell a Thompson na rozdíly mezi inscenováním na divadelním jevišti a na plátně. „Filmový herec se musí chovat jinak než herec divadelní, což ale vždycky neznamená větší zdrženlivost. Spíš musí být schopen přizpůsobit se všem velikostem rámování. Jestliže je herec daleko od kamery, bude muset zřetelně gestikulovat nebo se pohybovat tak, aby bylo jeho herectví vůbec patrné. Pokud je však kamera vzdálena jen několik centimetrů, bude jasně patrné i cuknutí koutku úst.“⁷⁸

4.2.2 Kamera

Práce kamery je zásadním procesem k tomu, aby pečlivě promyšlená mizanscéna mohla vůbec reálně fungovat. Kamera slouží filmaři jako nástroj, kterým ve své podstatě rozhoduje o jednotlivých vlastnostech snímaných záběrů. Zásadním není tedy jen to, co se natáčí, ale také jakým způsobem se výsledku dosáhne. V tomto okamžiku se filmař může rozhodnout pro tři základní oblasti, mezi které se řadí fotografické aspekty záběru, rámování záběru a délka záběru. Fotografické aspekty záběru pod sebou ukrývají především práci s ohniskovou vzdáleností, kdy se rozhoduje o volbě objektivu a následné hloubce pole, která určuje, jaké prvky budou v konkrétním záběru ostré a které naopak ne.⁷⁹ Z umění fotografie si filmové snímání také půjčuje lineární zkreslení, zkreslení hloubkové perspektivy, úhel pohledu, clonu, ostrost a

⁷⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 182

⁷⁸ Tamtéž, s. 190

⁷⁹ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560, s. 29

případně čas expozice. Práci s těmito prvky umožňují kameramanovi jednotlivé druhy objektivů.⁸⁰

Za pomoci proměňující se ostrosti, ale i ohniskové vzdálenosti je kamera schopna odvést pozornost od jednoho prvku mizanscény k jinému. Jednotlivé záběry filmové kamery v konkrétních scénách určují, co bude a co nebude jejich součástí. Svým pohybem tak pracují s rámováním, čímž stále operují s diváckou pozorností. Jednotlivá rámování se mohou pohybovat a určovat tak těžiště svého zájmu plynule v čase a zároveň pracovat s mizanscénou, která je díky jejich existenci na plátně zprostředkovávána. V průběhu jednotlivých scén může rámování měnit svou velikost, která volně přechází od velkého celku k maximálním detailům. Tato změna je určována režisérem, který za pomoci kamery dosahuje kýžených vizuálních výsledků konkrétní scény. Změny velikosti záběru, tedy nejmenší dynamické jednotky filmu, části filmového pásu mezi dvěma nejbližšími montážními spojeními⁸¹, umožňují filmařům pracovat s dynamikou jednotlivých scén, jejich funkcí je také emocionální vyjádření rázu daného záběru. Jednotlivé záběry lze podle velikosti řadit od velkého celku přes celek, americký plán (tj. zobrazení postavy od kolen nahoru), polo detail, detail až k samotnému velkému detailu a makrodetailu. V rámci svého pohybu kamera v průběhu scény často mění úhel snímání, kdy je na daný předmět nazíráno v rámci roviny, či nadhledu, případně podhledu.⁸²

Určování délky záběru je vždy individuální a je podřízeno záměru autora a jeho vizi, jak by jednotlivé části filmu měly vypadat. Celkově můžeme říci, že by tato délka neměla přesahovat délku, po kterou dokáže divák udržet svůj zájem, v potaz je ale nutno brát i další činitele. Pokud byla kulminace příběhu připravena a naznačena již v předešlém ději a divák ji tedy přirozeně očekává, lze záběr zkrátit znatelně více než v situaci, kdy autor v rámci záběru rozvíjí myšlenku pro diváka zcela novou, stejně tak je k záběru přistupováno, jsou-li v rámci něj představovány nové postavy, prostředí apod. Délka může být určována tempem hereckého projevu, zejména tempem dialogu, pohybem uvnitř záběru, zrychlováním nebo zpomalováním pohybu, mírou dramatického náboje, kdy se i formálně statická scéna může skládat z většího počtu krátkých záběrů, pokud svou povahou vyjadřuje dramatické napětí. Vliv na délku

⁸⁰ MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií s multimédií*. V Praze: Nakladatelství Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4, s. 85

⁸¹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 24

⁸² KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560, s. 30

záběru má bezpochyby i množství detailů, které má být v souvislosti se záběrem zachyceno a v neposlední řadě také rychlost pohybu kamery.⁸³

4.2.3 Střih

Nepostradatelným nástrojem k vytváření stylu je pro filmaře střih. Současná filmová tvorba využívá střihu průměrně v rozmezí každých 2,5 – 6 vteřin. Na střih můžeme nahlížet z jedné strany jako na proces technický, kde představuje spoj mezi dvěma samostatnými kusy filmového pásu, případně mezi dvěma digitálními záznamy. Na straně druhé se může střih jevit jako prvek kompoziční, a to tehdy, když jej filmaři jako postup výrazně neskrývají.⁸⁴ Střih můžeme definovat také jako koordinaci jednoho záběru se záběrem následujícím. V procesu střihu dochází k zbavení se nepotřebného filmového materiálu, výsledkem je jen ta část filmu, která je vyhovující a odpovídající finální představě autora. Současné technologie umožňují aplikaci střihu již během samotného natáčení v rámci kamer a dalších zařízení, naprostá většina filmových tvůrců ale využívá ostrý střih standardně až v procesu postprodukce. Výsledkem kvalitního střihu by měla být situace, kdy divák střihové efekty vnímá jako přirozené a pozvolné změny záběrů, kdy jeden přirozeně přechází v druhý. Práce kameramana umožňuje natočit konkrétní scénu z více úhlů pohledu v jednom záběru, střihové zásahy této scény ale dodají na dynamičnosti, zrychlí jí.⁸⁵

U časově hraného filmu předchází samotnému natáčení již předběžné rozvržení snímaných scén včetně plánovaných střihů. Tento proces značně urychluje průběh celého natáčení i následné postprodukce. U jakýchkoliv dvou k sobě spojených záběrů se z hlediska střihu můžeme soustředit na několik otázek, které nám ve výsledku napomohou rozklíčovat motivace pro tvorbu daných střihů. Navazují na sebe vybrané střihy? Jsme schopni mezi střihy identifikovat konkrétní rytmické vztahy a dešifrovat jejich vznik? Dodržují střihy časovou návaznost jednotlivých záběrů?⁸⁶

4.2.4 Zvuk

Zvuk se ve filmu objevuje standardně ve třech základních formách, tedy jako mluvené slovo, hudba a ruch. „Zvuk může významně napomáhat soudržnosti filmového

⁸³ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 96

⁸⁴ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560, s. 32

⁸⁵ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 289-292

⁸⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 341

díla. Je schopen hladce spojovat scény mezi sebou pomocí jejich překrývání, kdy zvuk z jedné scény přechází do další (zvukový můstek), případně skrze poznámku pronesenou nějakou postavou jednoduše překlenout čas ve fabuli, či upozornit na něco, co bude využito později.⁸⁷ Významnou vlastností zvuku je jeho pronikavost, která dokáže spoluvytvářet iluzi prostoru a času. Jakmile obohatíme nehybný obraz o prvky zvuku, nastane proces oživení. Zvuk má schopnost svou hodnotou vytvářet kontinuitu obrazu, které divák následně věnuje pozornost. Filmové ruchy a zvukové efekty slouží v rámci filmu k výstavbě konstrukce zvukového prostředí. Zvuková stopa dnešních filmových počínů je značně plnější, než tomu bylo u snímků, které vnikaly v době, kdy byl zvuk ve filmu čerstvou novinkou. Zvukový záznam je divákům nabízen neporovnatelně technicky kvalitnější, než kdykoliv předtím, zbavený nežádoucího šumu.

Zvukovou stopu filmu vnímáme z pozice diváka jako doprovod k pohybujícím se záběrům, který navozuje kýžený specifický pocit. Zvuk má schopnost synchronizovat naše smysly za pomoci rytmu či výrazových rysů, které ve výsledku spojují obraz i zvuk v jednu událost za předpokladu, že se v rámci konkrétní scény objeví společně. Změny zvuku zajišťují také změnu vnímání konkrétní scény. Vezmeme-li dvakrát stejný záběr a doplníme jej pokaždé jiným komentářem či hudebním podkresem, bude jej divák pokaždé vnímat zcela odlišně. Filmový tvůrce často využívá funkcí zvuku ve snaze zaměřit pozornost na konkrétní objekt. Zvuk může pro diváka fungovat zároveň jako vodítko, jež předznamenává určitý vizuální prvek, který se následně objeví na scéně. Dokáže tak utvářet očekávání. Svým působením ve filmu dodává zvuk také novou hodnotu tichu, jehož promyšlené využití v rámci záběrů dodává scénám prvky napětí či očekávání a zaručuje tak hlubší pozornost stran diváka. Jako střih umožňuje filmařům spojit záběry množství odlišných míst, tak i za pomoci zvuku můžeme smíchat jakékoliv zvukové jevy.⁸⁸

Vhodně zvolené zvukové projevy napomáhají k vytvoření autenticity scény, v níž jsou umístěny, dle potřeby mohou navozovat pocit neklidu, strachu, napětí, ale naopak i pohody, nudy či dalších emocí. Volbou odlišných zvukových i hudebních podkladů dokáže tvůrce nenásilně oddělit rozdílné vyprávěcí linie, životní osudy postav

⁸⁷ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560, s. 38

⁸⁸ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 346

a pod. Přibližování podobnosti zvukových projevů poté dokáže naznačit i případné propojení osudů jednotlivých postav, a podpořit tak tendenci vývoje v samotném ději. Díky pečlivému sledování zvukových podnětů je divák schopen dovtípit se dějových spojitostí, které nejsou na první pohled zcela patrné.⁸⁹ Tyto projevy jsou schopné vést divákovu pozornost a dávají možnost vyniknutí požadovanému materiálu. Samotná scéna by neměla soupeřit s hudbou či případnými zvukovými projevy, pokud ovšem tento souboj není záměrem režiséra a neslouží tak ke konkrétnímu účelu. K dosažení maximální autentičnosti jednotlivých scén jsou využívány zvukové ruchy, které dopomáhají k přiblížení zobrazovaných scén atmosféře reálného světa. Ačkoliv divák tyto projevy přímo nevnímá, pokud by ve zvukovém záznamu nebyly umístěné, vzniklé ticho by působilo rušivým a nerealistickým dojmem. Podstaty a zaměření jednotlivých scén určují, který ze zvukových projevů budou v konkrétním záběru dominantní. Zatímco ve scéně rozhovoru dvou postav bude zásadním projevem samotný dialog tvořený mluveným slovem, v akčních scénách vyniknou naopak doprovodné ruchy dokreslující aktuální dění na plátně.⁹⁰

Důležitým zástupcem filmových zvuků je i hudba. Hudební složku můžeme rozdělit na dvě základní skupiny, a to na hudbu transcendentní a imanentní. „Transcendentní hudbou nazýváme veškeré hudební projevy, jejichž zdroj není na místě dramatické akce, netvoří její logickou součást. Nejjednodušším příkladem transcendentní hudby je předehra doprovázející úvodní titulky, vyjádření určitých nálad, hudební přechody spojující dvě sekvence atd. Zkrátka hudba odnikud, jež je arealistickým komentářem tvůrce. (...) Imanentní hudbou nazýváme veškeré hudební projevy, jejichž zdroj (zjevný nebo skrytý) je na místě dramatické akce, tvoří její logickou součást.“⁹¹

⁸⁹ KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560, s. 40-41

⁹⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176, s. 352-353

⁹¹ PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967, s. 173

5. Metodologie

Jako metodu zkoumání vybraného tématu jsem si pro účely své diplomové práce zvolila komparativní obsahovou analýzu. Díky této metodě budu na základě určených parametrů provádět potřebnou deskripci a následnou komparaci obou vybraných filmových děl. Reifová definuje obsahovou analýzu jako nejčastěji používanou techniku výzkumů zaměřených na mediální obsahy. Popisuje ji jako standardizovanou, systematickou a intersubjektivně ověřitelnou metodu analýzy zjevného obsahu.⁹²

V průběhu obsahové analýzy dochází ke zkoumání textů, obrazů, či scén s ohledem na předem určené znaky, jejichž výskyt je zaznamenáván. Tyto znaky jsou určovány osobu, která danou analýzu provádí. Jejich výběr je ovlivněn zaměřením a cílem celého výzkumu. Jak uvádí Dvořáková, v rámci obsahové analýzy dochází často k propojení kvantitativních a kvalitativních přístupů, kdy se nezaměřujeme pouze na číselný výskyt jednotlivých konceptů, ale zabýváme se také vztahy mezi nimi.⁹³

Obsahová analýza zahrnuje množství kroků, kterými je třeba projít, abychom získali relevantní výsledek, odpovídající zaměření celého výzkumu. Dle Trampoty a Vojtěchovské je třeba formulovat si na počátku samotné analýzy výzkumné otázky a hypotézy. Dále je nutné vybrat reprezentativní vzorek zkoumaného celku, na který analýzu aplikujeme. Zásadní součástí přípravy analýzy je definice a vytyčení zkoumaných prvků obsahu, které následně kódovač, v tomto případě autor práce, kóduje. Shromážděná data a poznatky jsou následně podrobeny analýze, z níž je v samotném závěru definován finální výsledek.⁹⁴

⁹² REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-717-8926-7, s. 20

⁹³ DVOŘÁKOVÁ, Ilona. *Obsahová analýza / formální obsahová analýza / kvantitativní obsahová analýza*. *Antropowebzin* [online]. **2010**(2), 97 [cit. 2017-12-29]. ISSN ISSN 1801-8807. Dostupné z: <http://www.antropoweb.cz/cs/obsahova-analyza-formalni-obsahova-analyza-kvantitativni-obsahova-analyza>

⁹⁴ TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-683-4, s. 103-104

6. Praktická část – komparace

Obsahem praktické části diplomové práce je komparativní analýza dvou vybraných celovečerních filmů, které spojuje společná tematika. V tomto případě se jedná konkrétně o vyobrazení reálné historické události, tzv. atentátu na Reinharda Heydricha. Cílem této analýzy je určit, do jaké míry a zda vůbec mají na zobrazení reálné historické události na filmovém plátně vliv vybrané faktory. Těmito činiteli jsou v našem případě například doba (jak z hlediska času, tak s ohledem na politickou situaci) vzniku daného snímku, původ produkce a tvůrců, případně cíl distribuce. V rámci analýzy budu komparovat především předem určené prvky a umělecké prostředky, k jejichž pochopení mi poslouží již dříve popsany teoretický základ vycházející především z knih autorů Davida Bordwella a Kristin Thompson.

Nabyté poznatky z teoretické části budu následně aplikovat na dvě předem určené filmové scény a na dvojí vyobrazení postavy Karla Čurdy. Oba zkoumané snímky zpracovávají stejnou historickou událost, a proto je tedy možné vybrané úseky podrobit komparaci. Aby byla má komparace co nejvíce objektivní, zvolila jsem si k analýze dvě zásadní scény, jejichž reálná historická předloha je v odborných zdrojích detailně popsána. Tato obeznámenost s průběhem akce nám napomůže k rozklíčování případných přidaných prvků a motivů, jejichž příčinou by mohla být právě doba vzniku, cíl produkce či konkrétní dobová tendence. Analýzu zobrazení postavy Karla Čurdy volím z důvodu, abych poukázala za fakt, jakým způsobem je možné vylíčit konkrétní historickou postavu v rámci více zpracování stejné látky. Jak se v tomto případě projevuje dobový přístup k postavě, zda tvůrci cílí na divákovu emoční stránku, případně jestli je jejich snahou zachovat co největší autentičnost. Na rozdíl od obou zkoumaných scén, kterým je věnována pouze určitá stopáž, může divák sledovat vývoj postavy Karla Čurdy po celou dobu děje.

6.1 Představení analyzovaných snímků

V diplomové práci podrobuji vzájemné komparaci dva vybrané filmy věnované ztvárnění reálné události útoku na říšského protektora Reinharda Heydricha, a to jmenovitě filmy *Atentát* (příloha č. 1) a *Anthropoid* (příloha č. 2). V následujícím úseku své práce představím oba zmíněné snímky a doplním je o faktické informace, které se váží k jejich tvůrcům, vzniku či k hlavním hereckým představitelům. Filmy představím

v chronologickém pořadí dle data jejich vzniku. Ve stručnosti nastíním vývoj děje obou zkoumaných filmů. Vzhledem k faktu, že se jedná o příběhy založené na stejné historické události, se zaměřím především na konkrétní části, v kterých se od sebe *Atentát* a *Anthropoid* obsahově liší.

6.1.1 Atentát

Prvním z analyzovaných snímků je film *Atentát*. Jedná se o hraný, černobílý film, který byl natočen v Československu v roce 1964 s celkovou stopáží 98 minut. Autory námětu a scénáře tohoto historického dramatu jsou Miloslav Fábera, Kamil Pixa a Jiří Sequens. Jiří Sequens poté v rámci filmu zastává také roli režiséra, hlavním kameramanem se stal Rudolf Milič st. Distribuci filmu zajišťovala Ústřední půjčovna filmů, jako nositel copyrightu je pod Atentátem uveden Státní fond kinematografie. Premiéra celovečerního filmu proběhla dne 20. srpna 1965.⁹⁵ Dle výrobního listu produkční společnosti Filmového studia Barrandov byl původní rozpočet snímku vyčíslen na 3 600 000 Kčs (schváleno ředitelem dne 17. února 1964), posléze byl v září téhož roku navýšen na finální částku 4 400 000 Kč.⁹⁶

V hlavních rolích se divákům představili Radoslav Brzobohatý (nadporučík Král), Rudolf Jelínek (rotmistr Strnad), Ladislav Mrkvička (rotmistr Vyskočil), Luděk Munzar (nadporučík Sedlák), Josef Vinklář (rotný Vrbas), Jiří Kodet (rotmistr Toušek), Siegfried Loyda (Reinhard Heydrich) a další. Postavy v hrdinské baladě *Atentát* (tímto spojením je film charakterizován v rámci výrobního listu) nevystupují v ději pod skutečnými jmény, která známe z historie. Vojenští účastníci takzvaného atentátu ve filmu *Atentát* používají krycí jména, která byla reálným postavám propůjčena v rámci vystavení falešných pasů, které využívali po výsadbku zpět v protektorátu. Jména dalších osob vystupujících v ději jsou zcela fiktivní, charaktery však reprezentují skutečné osobnosti aktivně zapojené do akcí spojených s přípravami útoku na říšského protektora.

Již v roce 1959 přichází Jiří Sequens společně s Miroslavem Fáberou a Kamilem Pixou s první verzí literárního scénáře zpracovávajícím téma atentátu s názvem *Operace Kanibal*.⁹⁷ Tato verze scénáře byla však za přispění cenzurních úřadů zamítnuta a realizace filmu odsunuta. Oficiální posudky pověřených cenzorů požadovaly

⁹⁵ *Atentát. Filmový přehled* [online]. [cit. 2017-11-13]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396609/atentat>

⁹⁶ *Výrobní list: film Atentát*. Praha, 1964.

⁹⁷ Fábera, Miroslav. Pixa, Kamil. Sequens, Jiří (1959): *Operace Kanibal*. Praha: Filmové studio Barrandov

vyzdvihnutí role komunistického odboje ve spojení s vykonáním samotné vojenské operace. S těmito úpravami Sequens nesouhlasil a od realizace odstoupil. Jeho snahou bylo vytvořit snímek, který bude plně odpovídat reálnému průběhu atentátu.⁹⁸ Československá filmová produkce 50. a 70. let na téma druhé světové války je značně schematická, dobro a zlo je v tematických příbězích rozlišováno podle jasného klíče, v němž cítíme značný tlak socialistické ideologie. Ačkoliv platilo všeobecné povědomí, že je nacismus špatný, role komunistického zásahu do válečného dění bývá v dobových dílech vyzdvihována nad všechny ostatní. Komunisté jsou v rámci těchto příběhů vyobrazeni jako bojovníci zastávající se utlačovaného českého národa. Dle těchto dobových tendencí, jsou to právě zástupci socialismu, kdo přináší největší oběti a jejich odboj zastiňuje jakýkoliv jiný. Ačkoliv je vliv komunistického odboje v rámci válečného období zřejmý, reálný a důležitý, jeho úloha byla socialistickým vedením zveličována a především stavěna nad odboje ostatní. *Atentát* se stává jedním z prvních filmů v této vlně, který nastolené schéma nabourává, demytizuje zažitý trend a namísto něj nabízí divákovi autentický pohled na zobrazované téma.⁹⁹

V první polovině roku 1964 započalo natáčení podle upravené verze scénáře již pod názvem *Atentát*. Díky studiu dostupných dobových materiálů je Sequens obeznámen s detaily operace Anthropoid, autentičnost příběhu dokreslují společně s faktickými údaji také hojně využitě reálné lokace natáčení shodující se s místy, v nichž se zobrazované události skutečně udály.

Režisér Sequens k filmu dodává: „Dnes, s odstupem téměř pětadvaceti let, můžeme nahlížet na atentát na R. Heydricha více analyticky a máme k dispozici materiály, které dříve třeba nebyly dostupné nebo nebyly úplně jasné. (...) Natočení tohoto filmu bylo po stránce technicko-realizační náročné a obtížné. Vyznění filmu nemůže být jednoznačné. Je to film – balada, film o tragickém hrdinství českých vojáků a lidí, kteří jim pomáhali, o smrti dalších stovek a tisíců, kteří byli smeteni vichřicí teroru, který po atentátu nastal. (...) Přes závislost na autentických místech a časových rozmezích je *Atentát* film hraný, fabulovaný, který promlouvá o událostech, k nimž svědkové už nikdy nepromluví.“¹⁰⁰

⁹⁸ *Film o filmu: Atentát* (Spěváček family, ČR 2006)

⁹⁹ KOPAL, Petr. Atentát a Lidice: Hrané filmy o Protektorátu. *Paměť a dějiny*. 2012, VI.(2), 129-130.

¹⁰⁰ SEQUENS, Jiří. Atentát: Balada o hrdinství a zradě. In: *Filmové informace*. 1964.

6.1.2 Anthropoid

Druhým z analyzovaných filmů je celovečerní snímek s příznačným názvem *Anthropoid*. *Anthropoid* vznikl v rámci koprodukce České republika, Velké Británie a Francie. Oficiální premiéra tohoto historického dramatu se stopáží 120 minut se uskutečnila ve Velké Británii, a to konkrétně 9. září 2016. V tuzemských kinech byl *Anthropoid* k vidění od 28. září téhož roku. *Anthropoid* je natočen v anglickém jazyce, do české distribuce byl poté snímek dodáván s českými titulky či s českým dabingem. Za režii snímku stojí britský filmový režisér Sean Ellis, jež v rámci natáčení zastoupil také roli kameramana a společně s Anthony Frewinem stojí také za scénářem. Produkce se ujala česká produkční společnost Lucky Man Films Davida Ondříčka, koprodukční roli v přípravě filmu zastaly společnosti LD Entertainment a 22h22.¹⁰¹ „Film *Anthropoid* vznikl za podpory Ministerstva obrany České republiky (www.army.cz), Státního fondu kinematografie, natáčení snímku také podpořil Magistrát hlavního města Prahy, významně se na něm odbornými konzultacemi podílel i Vojenský historický ústav (www.vhu.cz).“¹⁰²

Finanční prostředky získané prostřednictvím zahraničních koprodukcí umožnily obsadit v hlavních rolích světově proslulé herecké hvězdy, neméně zásadní postavy však ve filmu *Anthropoid* obsadili také populární čeští herci. Ústřední dvojici hlavních hrdinů Josefa Gabčíka a Jana Kubiše ztvárnili Cillian Murphy a Jamie Dornan. Ve vedlejších rolích se objevují zahraniční i čeští herci jako Toby Jones, Anna Geislerová, Alena Mihulová, Charlotte Le Bon a další.¹⁰³ Vzhledem ke skutečnosti, že záměrem tvůrců byla distribuce filmu do dalších zemí, rozhodli se autoři, že film bude natočen v angličtině, která bude v rámci celého snímku suplovat češtinu. Aby však nebyly příliš patrné jazykové rozdíly mezi anglickými rodilými mluvčími a českými (resp. jinak než anglicky mluvícími) herci, měla každá z postav upravený anglický jazyk o prvky českého přízvuku a díky tomuto zásahu tak mohli tvůrci dosáhnout větší autenticity celkového výsledku. Zároveň bylo rozhodnuto, že veškeré dialogy německých postav budou zachovány v němčině.¹⁰⁴

¹⁰¹ *Anthropoid*. *Kviff* [online]. [cit. 2017-11-18]. Dostupné z: <http://www.kviff.com/cs/program/film/4621104-anthropoid/>

¹⁰² *Anthropoid*. In: *Luckymanfilms* [online]. [cit. 2017-11-18]. Dostupné z: <http://www.luckymanfilms.com/filmy/anthropoid/>

¹⁰³ *Anthropoid: Full Cast & Crew*. In: *Imdb* [online]. [cit. 2017-11-18]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt4190530/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm

¹⁰⁴ Film o filmu *Anthropoid* - tvůrčí tým, režie a jazykový akcent. In: *Youtube* [online]. [cit. 2017-11-18]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6-TNMmpYYwk>

S nápadem natočit celovečerní drama obsahově čerpající z tématu takzvaného atentátu na Reinharda Heydricha přišel režisér Sean Ellis již v roce 2001, kdy se díky zhlédnutí dokumentu s touto látkou podrobněji seznámil. V počátku si sám autor kladl otázku, jaký je hlavní důvod jeho touhy tento film realizovat. Později si uvědomil, že za onou fascinací stojí neobyčejně silný příběh sedmi statečných mužů, kteří se rozhodli obětovat své vlastní životy pro dobro a ochranu své země. Následujících patnáct let Ellis strávil detailní přípravou na samotnou realizaci filmu, již předcházela rozsáhlý výzkum dostupných materiálů, nesčetné návštěvy České republiky, hodiny strávené v archivech a samozřejmě již také konkrétnější kroky k přípravě samotného natáčení, tedy shánění producentů, herců a dalších zásadních členů tvůrčího týmu.¹⁰⁵

Kromě využití autentických míst napříč Českou republikou bylo mnoho scén natáčeno v prostředí filmových studií Barrandov, kde tak vznikla například přesná replika chrámu svatého Cyrila a Metoděje, v němž se odehrává finální scéna snímku či prostředí bytů, které sloužily jako útočiště parašutistů během jejich pobytu v Praze. Tyto kulisy byly připraveny na základě přesných plánů a mnohačetných návštěv původních, autentických míst a dodávají tak celému filmu větší opravdovost a uvěřitelnost.¹⁰⁶

6.2. *Obsahové rozdíly*

Oba dva analyzované celovečerní filmy, *Atentát* i *Anthropoid*, se v rámci výstavby svého děje detailně zabývají totožnou událostí, která díky dochovaným úředním dokumentům, svědectvím očitých svědků a množství dostupného materiálu nenabízí příliš prostoru pro faktickou improvizaci. Detailní dochované historické prameny zaručují kvalitní zdroj pro autora, na výslednou podobu filmu má ale zásadní vliv konkrétní uchopení zpracovávané látky. Pokud bychom v případě komparace filmů *Atentát* a *Anthropoid* provedli experiment a nechali dva jedince, kteří nejsou s danou historickou skutečností obeznámeni, zhlédnout každého jeden z vybraných snímků, jejich finální shrnutí operace *Anthropoid* by mělo být posléze totožné. Odlišnosti by se objevily případně jen v detailech, v našem případě například ve jménech některých z postav, která jsou ve vybraných snímcích odlišná. Historická fakta, jako data, místa či obšírnější zasazení do historického kontextu, by byla od obou účastníků experimentu shodná.

¹⁰⁵ *Anthropoid: Why It Took 15 Years to Bring An Unbelievable World War II Story to The Big Screen*. In: *Indiewire* [online]. [cit. 2017-11-19]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2016/08/anthropoid-world-war-ii-sean-ellis-jamie-dornan-cillian-murphy-1201715745/>

¹⁰⁶ *The Making of Anthropoid*. In: *Youtube* [online]. [cit. 2017-11-19]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=AphQClK6cMg>

Rozdílem mezi oběma filmy, který je zřejmý již po několika prvních minutách, jsou jména postav, která se neshodují. Zatímco ve snímku *Atentát* vystupují postavy parašutisté pod jmény, která jim byla reálně přidělena v rámci falešných dokladů po jejich přemístění do protektorátu, postavy v *Anthropoidu* zachovávají jména skutečná, a divák, který tíhne v rámci zhlédnutí snímku ke srovnání s historickou skutečností, má tak usnadněné rozpoznání jednotlivých účastníků. Se skutečnými jmény pracuje *Anthropoid* i u vedlejších postav, které zásadním způsobem figurovali v připravované operaci, tyto osoby v *Atentátu* opět vystupují pod jmény pozměněnými. V *Anthropoidu* se však můžeme kromě reálně doložených osob setkat také s postavami, které vychází z kombinace více reálných lidí dohromady. Tento postup můžeme pozorovat například na postavách Lenky a Marie, které vycházejí z konkrétních osob, ale ve filmu vykonávají akce, které v reálném příběhu zastávalo více osob.

Sean Ellis, režisér filmu *Anthropoid*, připouští, že některé části scénáře jsou výsledkem svobodné imaginace autora. Řeč je například o milostném propojení hlavních postav se zmíněnými ženskými postavami, případně se může jednat o konkrétní osobnostní rysy vybraných hrdinů. Sám autor říká, že právě v těchto situacích si může filmový tvůrce dovolit vystavět přidané dramatické struktury navazující na skutečné historické události. Tyto vazby následně pomáhají filmu vytvářet emocionální podtext, aniž by nepřírozně zasahovaly do skutečného děje.¹⁰⁷ Jedná se o stylizaci, která je přizpůsobená divákovi, ale jejímž působením není ovlivněno reálné vnímání zobrazované historické události.

Rozdíl v dějové lince obou snímků je zřejmý také v rámci časové roviny, v níž se jednotlivé příběhy začnou odehrávat, tedy v tom, do jaké fáze příprav vojenské operace je díky začátku filmu divák vtažen. Zatímco v rámci *Atentátu* má divák možnost pozorovat vojenskou přípravu parašutistů v Anglii, jejich výcvik nebo oznámení o uskutečnění tzv. atentátu na říšského protektora, Ellis se snaží své diváky vtáhnout rychle do děje a zaujmout hned první scénou, vyobrazující již samotné přistání parašutistů na území Protektorátu a následné komplikace prostřednictvím akčních záběrů. Následující scéna odehrávající se v chatě, jejíž historická autenticita není jakkoliv potvrzena, jen dokresluje skutečnost, že bylo autorovým záměrem získat divákovu pozornost již v prvních minutách a podpořit tak jeho zájem o následné dění.

¹⁰⁷ *Anthropoid: Why It Took 15 Years to Bring An Unbelievable World War II Story to The Big Screen*. In: *Indiewire* [online]. [cit. 2017-11-19]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2016/08/anthropoid-world-war-ii-sean-ellis-jamie-dornan-cillian-murphy-1201715745/>

Po odlišných úvodních částech se oba filmy začínají obsahově přibližovat a držet se historicky potvrzených událostí. Jako diváci tak můžeme pozorovat v obou případech spolupráci parašutistů s protektorátním odbojem, detailní plánování atentátu nebo komunikaci s exilovou vládou v Londýně. Ačkoliv se oba režiséři, Sequens i Ellis, rozhodli pro odlišnou výstavbu děje, vedlejší dějové linky a zaměření se na rozdílné doprovodné akce, nemají tyto odchylky žádný zásadní dopad na vnímání zobrazené reálné události. Oba příběhy se společně opět shodují v rámci akční scény, během které je možné v obou analyzovaných snímcích detailně a okamžik po okamžiku sledovat průběh samotného útoku na Reinharda Heydricha. Vzhledem k dobře zmapovaným postupům dalších událostí už v rámci komparace obou filmů nedochází k zásadním rozporům po stránce obsahu. *Atentát* i *Anthropoid* se svým dějem drží reálné linie historické události.

6.3 *Komparace vybraných částí filmu*

V této části diplomové práce se zaměřím již na detailní analýzu vybraných scén a částí obou zkoumaných filmů. Ačkoliv se jedná o snímky zobrazující jedno společné téma, jak již bylo uvedeno výše, jejich výstavba se v mnohých místech dějově odlišuje. Z tohoto důvodu by bylo kontraproduktivní porovnávat film jako celek, jelikož každý z filmů obsahuje scény, které nemají přímou vazbu na reálné situace, a nelze je tedy podrobit objektivním analytickým postupům.

Pro svou analýzu vybrala dva konkrétní momenty, které jsou společné oběma filmům a zároveň jsou i podložené historickými prameny. Jedná se o filmové ztvárnění skutečné a detailně popsané reálné situace. První z analyzovaných scén je dramatické ztvárnění okamžiku samotného útoku na Reinharda Heydricha. Zde se zaměřím na průběh scény, která se odehrává čistě na místě provedení atentátu. Druhou analyzovanou scénou je závěrečná bojová akce odehrávající se v kostele svatého Cyrila a Metoděje a v jeho kryptě. Třetím zkoumaným elementem, na němž se budu snažit analýzu provést, je filmové zpracování postavy Karla Čurdy. Ačkoliv postavy v *Atentátu* vystupují pod jinými jmény, v rámci analýzy budu využívat jména reálných postav. Tento postup zaručí přehlednější výsledky provedených komparací

V rámci komparace obsahů se zaměřím na následující prvky, z nichž poté vzejdou závěrečné výsledky:

- Stopáž a celkové procentuální zastoupení scény
- Míra dodržení autenticity
- Narativní forma
- Prostředí
- Kostýmy a masky
- Práce se světlem
- Inscenování
- Práce kamery
- Práce střihu
- Zvuk

U postavy Karla Čurdy proběhne komparace především na základě konkrétních charakterových rysů, které jí byly v rámci obou filmových zpracování propůjčeny. Vzhledem ke skutečnosti, že není možné definovat povahové rysy skutečného Karla Čurdy, komparace bude provedena čistě v rámci odlišností mezi *Atentátem* a *Anthropoidem*.

6.3.1 Scéna – útok na Reinharda Heydricha

První analyzovanou částí obou filmů je scéna zobrazující průběh samotného útoku na zastupujícího říšského protektora.

Stopáž

První analyzovanou filmovou scénu jsem si ohraničila okamžikem, kdy se parašutisté poprvé objeví na místě atentátu a záběrem, v němž místo opouští. Díky těmto přesně určeným hranicím je možné přesně vypočítat, jaké procentuální zastoupení konkrétní scéna v obou filmech zaujímá v poměru k celkové délce trvání snímku. Průběh útoku ve filmu *Atentát*, jehož celková stopáž je 98 minut, trvá v souhrnu 3,22 minut. Vzhledem k velké délce filmu se jedná o scénu zabírající 3,28 % z celkové délky filmu.

Komparovaná scéna ve snímku *Anthropoid* s celkovou stopáží 120 minut je zastoupena trváním v délce 6,8 minut. Tuto dobu průběhu můžeme vyjádřit jako 5,6 % celkového obsahu. Ze vzniklých výpočtů vyplývá, že v obou filmech byl této scéně věnován relativně podobný prostor, který umožnil vtěsnat do ní veškeré potřebné a

validní informace nutné k jejímu autentickému ztvárnění a zároveň k pochopení ze strany diváka. Scéna ve filmu *Anthropoid* je souvislá a probíhající děj není přerušen žádnou vsuvkou tak, jak je tomu u *Atentátu*, kde je v prvních minutách vložena scéna odehrávající se v Heydrichově kanceláři. Tato scéna může na diváka působit jako určité vytržení z kontextu a narušit tak napětí a dramatičnost, kterým již od začátku disponuje scéna v *Anthropoidu*.

Míra autenticity

Z historického hlediska se obě dvě scény snaží držet průběhu reálné události, která byla díky mnoha historickým záznamům, výpovědím očitých svědků a zápisům vyšetřovatelů oběma tvůrčím týmům dobře dostupná. Hlavním historickým rozporem ve zkoumaných scénách je počet účastníků. Reálné prameny uvádějí, že kromě obou hlavních aktérů, Gabčíka a Kubiše, byli akci přítomni také Opálka a Valčík, jehož funkcí bylo za pomoci zrcátka signalizovat, že se blíží auto s Heydrichem a zda jej doprovází další vůz. Zatímco Sean Ellis v *Anthropoidu* tuto skutečnost zachoval a do scény umístil všechny čtyři postavy, v *Atentátu* ústřední dvojici doplňuje pouze postava rotmistra Touška představující Josefa Valčíka. Vypuštění Opálky však pro samotnou scénu neznamena zásadní změnu, která by měla následně vliv na vývoj dalších událostí. Díky častým záběrům na hodiny, jejichž funkci se ještě později budeme věnovat, může divák snadno sledovat vývoj akce v časovém horizontu. V *Atentátu* se děj na osudné křižovatce začíná odehrávat v 9:22, *Anthropoid* na místo aktéry umísťuje již o hodinu dříve.

Narativní forma

Zatímco v prvním zmíněném snímku neprobíhá během přípravných chvil téměř žádný dialog, *Anthropoid* se snaží diváka více vtáhnout do děje a za pomoci dialogu mezi jednotlivými postavami tak divákovi vysvětlit, co se bude následně dít. Tento postup také pomáhá divákovi pochopit konání jednotlivých postav a uvést ho do děje. Zde můžeme předpokládat, že při skutečném atentátu přišli parašutisté na svá místa již s přesnými instrukcemi tak, jak je předloženo v *Atentátu*, zatímco v *Anthropoidu* může divák sledovat jakousi poradou před akcí. Díky těmto zjištěným rozdílům můžeme konstatovat, že *Atentát* v této scéně dává větší prostor fabuli, jelikož si divák musí některé souvislosti domýšlet. Oproti tomu *Anthropoid* představuje veškeré informace nutné pochopení scény přímo v syžetu.

V rámci narace je shodně pro oba snímky zásadní scéna, během níž se objevuje záběr na hodiny ukazující čas 10:30 (příloha č. 3). V tomto okamžiku se děj obou scén

stává značně jednotným a tuto shodu můžeme pozorovat až téměř do konce obou úseků. Dějová linie obou snímků se v této chvíli striktně drží známých faktů. V obou případech může divák sledovat záběry s Heydrichem, který se vymršťuje na svém sedadle a překvapeně křičí. *Anthropoid* v této chvíli zobrazuje také pistoli v Heydrichově ruce, kterou dle historických pramenů v ruce skutečně měl. Následují rychlé útoky všech atentátníků, a v tomto okamžiku scéna útoku ve filmu *Atentát* končí. *Anthropoid* se ještě chvíli snaží udržet divákovu pozornost, do děje vkládá rychlou přestřelku mezi výsadbáři a řidičem Heydrichova vozidla, následně přidává ještě scénu, v níž řidič pronásleduje Gabčíka přílehlými ulicemi.

Závěrem tedy můžeme říci, že oba dva snímky vykazují velmi podobné narativní prvky, které značí snahu autorů co nejvěrněji divákovi zprostředkovat průběh této vojenské operace. *Atentát* ani *Anthropoid* nevykazují silné prvky tvůrčí stylizace, které by měli zásadní vliv na vnímání zobrazené látky.

Prostředí

Výstavba mizanscény je v obou filmech konstruována tak, aby co nejlépe odpovídala scéně skutečného atentátu v roce 1942. Této skutečnosti je přizpůsobeno okolí, doprovodný komparz, vzhled a stav motorových vozidel i dobové kostýmy. Jiří Sequens umístil natáčení scény takzvaného atentátu do stejného prostředí, kde se reálná událost udála, Sean Ellis využil ke své scéně jinou pražskou lokaci. Přestože se ve filmu *Atentát* filmové a reálné prostředí shoduje, bylo nutné upravit určité prvky, na nichž byl patrný dobový rozdíl. Pokud se divák tedy podívá na obě scény a porovná je s fotografiemi dochovanými z reálného útoku, zřejmě nebude na první pohled schopen říci, které prostředí je autentické, a které se reálné lokaci jen za pomoci kulis a dalších prostředků snaží přiblížit.

Kostýmy a masky

Stejně jako prostředí, tak i vizuální stránka hlavních postav nejeví v rámci vzájemné komparace přílišné rozdíly. Dobové zdroje nám opět poskytují informace o oblečení, vybavení a dalších doplňcích, kterými byli útočníci vybaveni, a díky tomu se oba dva tvůrčí týmy mohly těchto informací držet. Podle skutečnosti tedy v obou snímcích přijedou hlavní aktéři na vypůjčených kolech, vybaveni brašnami se zbraněmi a kabáty. V tomto momentu jsme schopní identifikovat scény, které se jeví jako téměř identické, a to právě i za přispění patřičných kostýmových a rekvizitních prvků. Mezi tyto scény řadíme například Gabčíkovu přípravu zbraně v brašně, přes kterou má

přehozený kabát (příloha č. 4), či scénu, v níž Valčík za pomoci zrcátka (příloha č. 5) signalizuje příjezd automobilu.

Práce se světlem

Atentát i *Anthropoid* shodně prezentují scénu tak, jak se skutečně odehrála, z čehož vyplývá, že je zde zachována i denní doba a počasí. Obě scény zachycují slunečné červnové dopoledne reprezentované světlou oblohou bez větších mraků. Zásadním prvkem, který je opět shodný pro oba snímky, je již zmíněné slunce. Právě díky projasněné obloze je možné vyslat signál zrcátkem a upozornit spolubojovníky na příjezd Heydricha. Toto skutečnost brali oba dva tvůrci v potaz a do analyzované scény jí zakomponovali.

Inscenování

Realistickému ztvárnění jsou přizpůsobeny taktéž jednotlivé herecké výkony hlavních postav, které svým konáním odpovídají znázorňované situaci. Výkon Ladislava Mrkvičky a Rudolfa Jelínka, tedy představitelů postav, které zastupují Gabčíka a Kubiše, působí na diváka civilnějším a méně dramatickým dojmem v porovnání s podáním jejich britských oponentů. Obě scény vykazují prvky dramatičnosti, postavy dávají najevo nervozitu, očekávání a stres, *Anthropoid* však na tyto rysy ve vybraných záběrech výrazněji upozorňuje například i maskérskými prostředky, jako je pot, případně i dalšími znaky symbolizujícími nervozitu, konkrétně přiznaným třesem Kubišovy ruky. V tomto smyslu jde v rámci realistického ztvárnění více do hloubky. Společnými prvky obou scén, které mu vtiskávají pocit neklidu a očekávání, je bezpochyby motiv hodin, který se v obou scénách objevuje v množství záběrů, a dále také motiv cigarety, která zde slouží jako nástroj pro zobrazení nervozity.

Atentát i *Anthropoid* v této scéně věnují nejvíce prostoru dvěma hlavním aktérům útoku, Gabčíkovi a Kubišovi. Herecké výkony všech čtyř představitelů působí autenticky a odpovídají povaze scény, v níž účinkují. Žádný z herců nepřidává své prvky stylizace, které by byly v rozporu s událostí, a divák zde tedy nehledává žádný rušivý element.

Kamera

Míru dramatičnosti podtrhuje nepochybně zásadním způsobem práce s filmovou kamerou, která za pomoci přiblížení či zaostření dodává konkrétním záběrům potřebné prvky napětí. Obě scény se shodují ve svém začátku, kdy je využit náhled kamery na velký celek, který napomáhá uvést diváka do děje, seznámit ho s prostředím a zorientovat se. Práce kamery úzce souvisí s využitím střihů, které ještě podtrhují

dosažení kýžených efektů. Pokud není snímané celé okolí, využívají kamery v obou snímcích převážně rámování za použití amerického plánu, případně se zaměřují na polodetail, kdy jsou zabírány obličej a torza postav. Dramaticky vypjaté scény, v rámci kterých se autoři snaží zdůraznit konkrétní emoce nebo napětí, využívají funkci detailu až velkého detailu. Pro zobrazení konkrétních akcí tvůrci využívají převážně práci polodetailu či detailu, zobrazované osoby jsou většinou snímány frontálně.

Taktéž u práce s kamerou můžeme u analyzovaných filmů pozorovat shodné tendence. U jednotlivých záběrů zobrazujících shodné okamžiky je využito shodné rámování odpovídající dramatickosti události. Příkladem může být detail na obličej a zbraň střelce při útoku. Důležitou roli při snímání záběru hraje také ostření, kdy se v rámci jednoho záběru objevují i dvě hlavní postavy, z nichž každá je dle své aktuální funkce jinak zaostřená. Využití více postav rozestavených na různých místech v jednom záběru napomáhá divákovi představit si reálné rozmístění parašutistů na místě činu. Tento postup v menší míře využívá i *Atentát*, i zde se postavy prolínají, ve vybraných scénách kolem sebe procházejí a spojují tak pro diváka před tím více rozdílných míst v jedno.

Střih

Střihově se jako bohatší jeví bezpochyby scéna v *Anthropoidu*. Záběry zde za pomoci střihu rychle přechází z polodetailů jednotlivých účastníků, které se mezi sebou prolínají, a přináší tak touto rychlostí větší podíl dramatickosti a napětí. Zároveň vzbuzují v divákovi očekávání. Nejpestřejší částí v rámci využití práce střihače jsou bezpochyby úseky scény, které ukazují průběh samotného útoku, tedy Gabčíkův nepodařený vystřel (příloha č. 6) a následně Kubišovo vržení bomby. Oba snímky v tomto okamžiku využívají většího množství střihů, než tomu bylo doposud, kromě střihu se střídá také rámování a směr, z něhož snímání vychází. Jednotlivé záběry v *Anthropoidu* působí až zpomaleným dojmem. Zásadní scéna, při níž dojde k zaseknutí stengunu, je v obou případech snímána v detailu na zbraň, který se za pomoci střihu střídá se záběry na obličej střelce a překvapeného Heydricha, a to celé z více úhlů pohledu. Tento rozměr pomáhá ke gradaci a akčnosti jednotlivých záběrů. Rozdíl přichází až v následujících záběrech, které zobrazují Kubiše házejícího bombu. Zatímco v *Anthropoidu* nahlížíme na záběr s finálním výbuchem ze strany, blíže k předku auta, *Atentát* tento okamžik zobrazuje zezadu, z pohledu Kubiše, a až poté se rychlým střihem dostává na druhou stranu (příloha č. 7). Po této akci v *Atentátu* Kubiš utíká a scéna končí, *Anthropoid* dále pokračuje a zobrazuje následné dění.

Zvuk

Poslední složkou, kterou je nutno brát v rámci komparace obou scén v potaz, je funkce využitých zvukových efektů. Konkrétně se jedná o mluvené slovo, ruchy a hudbu. Jak již bylo naznačeno v popisu narativní formy, *Anthropoid* vykazuje větší množství mluveného slova, které se objevuje převážně v rámci scény, během níž se spolu radí aktéři vojenské operace. V této scéně je zároveň obsažena největší koncentrace mluveného slova ve zkoumaném celku. Postavy v *Atentátu* kladou důraz na to, aby jejich přítomnost na daném místě působila co nejvíce nahodile a z toho důvodu je dialogová část zredukována na minimum. Jediným mluveným projevem je zde slovo „jede“, které v 53. minutě pronese Ladislav Mrkvička a má tak na mysli příjezd Heydricha. Oba filmy využívají reálných zvuků dobové ulice, mezi nimiž můžeme identifikovat hluk projíždějících aut, cinkání tramvají či zpěv ptáků a běžný městský šum.

S divákovou imaginací v obou případech počítají tvůrci v záběru, kdy si oba střelci pod svým kabátem sestavují zbraň. Ačkoliv není celý proces detailně vidět, jelikož aktovku zakrývá kabát, kovové zvuky naznačují, co se pod kabátem děje a jaký úkon herec právě provádí. Jiří Sequens v *Atentátu* spoléhal při tvorbě této scény výhradně na sílu filmových ruchů, *Anthropoid* kromě tohoto prvku zásadně pracuje ještě s hudbou a také s tichem. Již úvodní scéna je uvozena epickou instrumentální melodií, jíž vévodí zvuky dramatických smyčců a svou náladou naznačuje, že se blíží zásadní a osudová chvíle. V rámci jednotlivých záběrů se zvuky ulice stávají vedlejšími a hudba tvoří hlavní zvukovou linku. S příchodem zmíněného dialogu toto rozvržení končí, prostor dostává mluvené slovo doprovázené opět ruchy ulice.

Jednotlivé zvuky jsou spojené s obrazem, který se na scéně prolíná. Vidět zde můžeme například ženu s kočárkem a ve zmeti zvuků slyšíme dětský pláč. Funkcí tohoto prvku je vzbudit další emoce v divákovi a navodit určitý pocit strachu a obav, co se s matkou a dítětem stane vzhledem k blížící se akci. Po poradě účastníků se všichni vrací na své pozice, které jsou za pomoci střihů a záběrů prezentovány divákovi. V tomto okamžiku se opět na scéně filmu *Anthropoid* objevuje hudební podklad, tentokrát se jedná o napínavou hudbu, jejímž hlavním prvkem jsou silné údery do bubnu, které jako by naznačovaly odbíjení času, který zbývá či nervózní tlukot srdce. Dramatická hudba se v jednotlivých záběrech prolíná s ruchy z ulice a postupně zesiluje a je narušena až zvuky přijíždějícího auta s Heydrichem. Doprovodná hudba graduje a přebírá tak funkci hlavního zvuku, který naruší pouze cvakání Gabčíkovy zbraně.

V detailu můžeme vidět postavu Heydricha, který křičí, samotný hlas ale neslyšíme, postava je tichá a scéně vévodí pouze dramatická hlasitá hudba. Taktéž není slyšet ani volání Kubiše, který následně hází bombu, která vybuchuje a vrací tak po několika vteřinách stupňující se dramatizace na scénu reálný zvuk v podobě rány. Po tomto vyvrcholení se opět scéna vrací k doprovodným reálným zvukům popisujících aktuální dění v rámci záběrů.

Shrnutí

Shrnutím provedené komparace se dostáváme k výsledku, který poukazuje na to, že se oba filmy v rámci vybrané scény snaží co nejvíce držet dobře zmapovaného reálného průběhu útoku. Ani jeden z autorů nekládá do jednotlivých záběrů autorské invence, které by svou přítomností zásadně měnily inscenovanou realitu. S dějovým vybočením přichází pouze *Anthropoid*, který do syžetu přidává dialog mezi postavami, který zde působí jako určitá snaha usnadnit divákům pochopení následujících akcí. Se znatelnějšími rozdíly přichází tedy více stylová stránka filmu. Pomocí stylistických postupů, jako je práce kamery, rychlost střihů případně detailnost záběrů, dosahuje scéna ve filmu *Anthropoid* větší míry dramatičnosti a u diváka vyvolává více emocí, zatímco scéna v *Atentátu* vykazuje více realističtějších prvků. Tato autenticita je zachována i za pomoci toho, že do scény nejsou přidávány nadbytečné umělecké prvky. Tuto teorii podporuje i vynechání hudební složky v *Atentátu*, která naopak v *Anthropoidu* ještě více napomáhá dosažení maximálního možného diváckého napětí.

6.3.2 Scéna v kostele

Pro účely analýzy jsem si jako druhý úsek obou filmů vybrala samotné finále, tedy scény odehrávající se v kostele svatého Cyrila a Metoděje.

Stopáž

Jako počáteční hranici obou zkoumaných scén jsem zvolila okamžik, kdy v kostele ukrytí vojáci poprvé uvidí německé vojáky obléhající kostel. Závěrečnou bariérou jsou ve filmu *Anthropoid* doplňující texty o osudech osob spřízněných s atentátem, které jsou umístěny ještě před závěrečnými titulky. U *Atentátu* je konec scény, vzhledem k titulkům umístěným v začátku filmu, shodný s koncem celého snímku. V obou snímcích nabízí režiséři divákům přibližně dvacet minut závěrečné, dramatické akce.

Bojová scéna v kostele ve filmu *Atentát* trvá 20,16 minut a 21,18 minut v rámci celé stopáže filmu *Anthropoid*. Vyjádřeno procentuálně, scéna v kostele ve filmu *Atentát* zabírá 20,6 % celkové délky filmu, v *Anthropoidu* je shodně scéně věnován prostor o velikosti 17,65 %. Již na první pohled můžeme tedy zhodnotit, že druhý analyzovaný úsek je o poznání rozsáhlejší než scéna, která byla předmětem první části rozboru. Zároveň je možné z číselných rozborů vyčíst, že bojům v kostele svatého Cyrila a Metoděje byl větší procentuální prostor věnován v Sequensově snímku.

Míra autenticity

Oba analyzované úseky vykazují snahu velmi přesně zobrazit reálné události tak, jak se skutečně udály a jak je možné zjistit z dochované dokumentace a výzkumů odborníků na odpovídající téma. Přístupné materiály tedy tvůrcům obou filmů poskytly podrobné informace o rozmístění jednotlivých osob v kostele, o časovém průběhu zásahu a také o finálním výsledku. Zajímavým faktem je, že pokud se některá část úseku zásadně odklání od průběhu reálné akce, objevuje se tato odlišnost shodně v obou filmech. Výraznou odchylkou od reality je zbrojní vybavení ukryvaných parašutistů. Zatímco historické prameny potvrzují, že parašutisté byli vybaveni pouze pistolemi. V obou filmových verzích, tedy v *Atentátu* a *Anthropoidu* postavy disponují kromě malých pistolí také stenguny a samopaly, které v rámci nasnímané přestřelky působí jako velmi důležitý prvek.

Z historického hlediska se jako další zásadní vychýlení od reálného děje jeví osud Jana Kubiše. Oba snímky zachycují jeho smrt, která je divákovi podaná jako sebevražda přichystanou poslední kulkou. Skutečný Jan Kubiš však v kostele nezemřel, německé jednotky se jej snažily převést do nemocnice, on však následkům mnohačetným zraněním později podlehl. Pozměnění této skutečnosti dodává akční scéně na větší dramatičnosti a působí také značně na divákovy emoce. Poslední výrazný odklon zaznamenáváme během záběrů, v nichž po střelbě umírají němečtí vojáci. Během akce v kostele nezemřel žádný nacistický voják, historicky je doloženo jen několik vážnějších zranění.

Narativní forma

Vystavění obou scén je v rámci celého průběhu velmi podobné, dějové odlišnosti se objevují pouze v detailech, případně v podobě přidávaných akčních scén. Tyto scény jsou spíše dramatickým bonusem pro diváka, než zásadním dějovým prvkem. V *Anthropoidu* jmenujme například scénu, během níž výsadbář Bublík po částečné detonaci části kostela visí z kostelního kůru a Kubiš se jen snaží neúspěšně zachránit.

Tato skutečnost není nikterak reálně podložena a můžeme jí přisuzovat čistě dramatický význam. Podobně můžeme zmínit postavu Josefa Valčíka v *Atentátu*, který trpí horečkou, díky níž se dostává až do blouznivých stavů, které ještě umocňují samotnou dramatickou scénu. Obě finální scény do značné míry spojuje také motiv poslední kulky, která symbolizuje hrdinství a odhodlanost hlavních aktérů. Hlavní hrdinové raději svou vlastní rukou ukončí svůj život, než aby padli do rukou nepřátel a pod nátlakem tak riskovali, že ohrozí další jedince. V závěrečné scéně *Anthropoidu*, v rámci níž jsou všichni přítomní v kryptě připraveni vzít si život, se Gabčíkovi objevuje jako dramatický prvek postava jeho milé Lenky (příloha č. 8), která jej jakoby ve snu chytá za ruku a on se jí odevzdaně chytá. Tato scéna naznačuje blížící se konec, který přichází téměř okamžitě.

Také v tomto úseku můžeme pozorovat, že *Atentát* opět více pracuje s divákovou schopností fabulace, zatímco *Anthropoid* přináší divákovi veškerá vodítka přímo v samotném syžetu. Příkladem mohou být scény sebevražd Valčíka i Kubiše. Zatímco v *Atentátu* se tyto sebevraždy uskuteční mimo záběr kamery a divák tak situaci pochopí jen prostřednictvím spojení zvukových efektů a dedukce, *Anthropoid* Valčíkovu smrt nabízí v přímém záběru, jeho tělo se objevuje dokonce i v několika dalších záběrech, kde působí až naturalisticky. Poslední rozdíl, na nějž bych v této části ráda upozornila, se může zdát jako značně subjektivní, především s ohledem na skutečnost, kdo snímek právě sleduje. Řeč je o specifické formě jednání, kterou identifikuji ve filmu *Atentát*. Ačkoliv se jedná o vypjaté a dramatické scény, v české verzi můžeme identifikovat prvky specifického českého humoru spojené se sarkasmem či nadsázkou. Hlavní aktéři již vědí, jaký osud je čeká, namísto dramatických prožitků, které jsou patrné po celou dobu druhého filmu, se však uchylují k lehce úsměvným poznámkám, případně akcím, jako je hraní šachů a podobně. Ze svého subjektivního českého pohledu nemohu tvrdit, zda by tyto nuance postřehl i nezainteresovaný divák jiné národnosti a mentality.

Prostředí

K natočení finálních scén v interiéru využily oba tvůrčí týmy kulisy, které slouží jako přesné repliky vnitřního vybavení chrámu, exteriér tvoří reálná budova kostela a okolní ulice. Ve výsledných záběrech se tedy můžeme setkat s částmi, které jsou díky shodnému prostředí téměř identické (příloha č. 9), ať už jsou to scény vojáků na schodech kostela, záběry z podzemní krypty či kostelní empory. Věrné kopie reálného místa opět oběma scénám přidávají na autenticitě, která diváka lépe vtáhne do děje.

V rámci výstavby filmového prostředí ani jeden z komparovaných snímků do prostor kostela nepřidává žádné rušivé prvky, veškeré detaily se snaží držet reálné podoby místa boje. Podobnost prostředí zaručuje shodné zobrazení vybraných scén, které v porovnání napříč oběma snímky působí téměř totožně.

Kostýmy a masky

Výrazné odlišnosti nenalzáme ani v rámci práce maskérů a kostymérů, zde jsou opět dodrženy dobové normy, masky odpovídají probíhajícím scénám, kdy jsou herci postupně více viditelně pokryti zraněními z boje a prachem, případně vodou (příloha č. 10). Dopady zobrazovaného děje na vzezření aktérů jsou výrazněji zřetelné v *Anthropoidu*, kde práce maskérů podrobněji doplňuje herecké výkony hlavních aktérů.

Práce se světlem

Barevné nasnímání *Anthropoidu* dodává zobrazovanému prostředí často konkrétnější rysy a působí více přehledně. Děj posledního boje ve filmu *Atentát* se začíná odehrávat za šera, z toho důvodu můžeme především v úvodních záběrech pozorovat větší práci se světlem a stíny, která celkovému ztvárnění dodává více ponurý výraz. Pozorovat můžeme také světelný rozdíl mezi scénami, které se odehrávají uvnitř kostela a těmi, jejichž průběh se odehrává v kryptě. Tyto záběry působí převážně v *Atentátu* velmi ponuře, temně, navozují pocit úzkosti a strachu.

Výraznou práci se světlem může divák pozorovat v závěru scény v *Anthropoidu*, kdy do podzemní krypty vniká voda. V této části prosvítá světlo skrz tekoucí vodu a vytváří tak občas až duhový nádech. Tyto záběry působí jako kontrast oproti temnému a chladnému prostředí, můžeme jej chápat jako symbol určité útěchy případně jako příslib brzkého konce. Z vodního proudu vychází také postava Lenky, kterou v *Anthropoidu* jakoby ve snu vidí Cillian Murphy. Shodně tedy můžeme říci, že světelné efekty v obou snímcích působí převážně dramatickým dojmem a soustředí se na divákovy emoce.

Inscenování

Zaměřím-li se na herecké výkony jednotlivých aktérů, je nutné dodat, že zatímco *Anthropoid* se soustředí především na dvě ústřední postavy, Gabčíka a Kubiše, v *Atentátu* se dostává výrazného prostoru také hercům představujících Valčíka a především Opálku, kterého ztvárnil Radoslav Brzobohatý. Opálka v *Atentátu* vystupuje ve scénách, které se odehrávají na kostelním kůru a figuruje zde jako postava velitele. Zatímco v *Anthropoidu* je nejvýraznějším členem vojáků mimo kryptu Jamie Dornan jako Jan Kubiš. Rudolf Jelínek, kterému tato role připadla ve snímku druhém, je v této scéně spíše rolí vedlejší. Této skutečnosti napovídá i fakt, že v *Atentátu* je to právě

postava Opálky, jejíž smrt uzavírá scénu v horní části kostela, nikoliv smrt Kubiše v podání britského herce v *Anthropoidu*. Nejvýraznějšími postavami v rámci osob v kryptě jsou shodně oba představitelé Jozefa Gabčíka, jehož konání spíše jen doplňují ostatní zúčastnění. Jednotlivé postavy vykazují značně shodné emoce, které odpovídají situaci, v níž se nachází. Jedná se především o výrazy naznačující strach, napětí, očekávání i překvapení. Postavy v českém filmu se převážně v závěrečných scénách zdají být až odevzdané. Výkony britských herců působí více dramatickým dojmem, režisér si podobně jako u scény atentátu vypomáhá prvky, jako je třas ruky, třeštění očima, zrychlené dýchání a další znaky symbolizující chování jedince ve vypjaté situaci. *Anthropoid* nabízí divákovi více přímých emocionálně silných situací, které mají přímo působit na jeho city, jmenujme například scénu, v níž Bublík vyřkne větu „Nechci umřít!“. Ačkoliv si dokážeme představit, že podobné myšlenky mají bezpochyby i další postavy, jejich vyřčení nahlas zasáhne emoce přímo.

Kamera

Práce kamery a střihu převážně v těchto akčních scénách hraje zásadní roli. Díky přesnému střihu, vhodnému rámování a práci s detailem nabývají scény patřičné dramatickosti. Kromě práce s rámováním využívá *Anthropoid* ve vybraných záběrech třas a kývání s kamerou, díky čemuž je divákovi zprostředkován neklid, akce a napětí na scéně. U obou filmů můžeme opět nalézt společné prvky kamerové práce, a to především v rámci záběru, kdy německý kulomet míří na kostel a následně střílí. Tento záběr je divákovi zprostředkován z prostoru za kulometem, kdy se divák ocitá pomyslně na místě samotného střelce. Kamera v *Anthropoidu* pracuje více s detailem, především v klíčových situacích, kdy jsou v záběru velké detaily obličejů, které předávají divákovi intenzivní emoci. Během bojů jsou jednotliví aktéři zabíráni v celku, případně v americkém plánu, aby vyniklo i prostředí, v rámci kterého se konkrétní scéna odehrává. Tento postup zaručuje, že se divák dokáže v prostředí zorientovat a uvědomit si, kde se konkrétní scéna odehrává.

Závěrečný záběr v *Anthropoidu* poskytuje divákovi pohled skrze kameru, která z bočního pohledu snímá prostor krypty. Na začátku se kamera nachází v úrovni vodní hladiny, která v kryptě vznikla, pomalým pohybem se do vody postupně ponořuje a plynule tak uzavírá celý děj.

Střih

Atentát pracuje převážně v bojových akcích s rychlým střihem, který udržuje diváka neustále ve střehu a zaručuje jeho pozornost. Zároveň tyto rychlé změny

dopomáhají navodit pocit zmatku, který panuje na plátně. K těmto účelům využívá střih také *Anthropoid*. Oproti krátkým záběrům identifikujeme ve vybraných dílech záběry překvapivě dlouhé, bez střihu, které podkreslují závažnost zobrazované situace, občas působí až epicky. Tyto záběry se objevují především na samotném konci filmu, tedy v části, kdy už hlavní postavy vědí, jaký osud je čeká, pomalu se s ním smiřují a připravují se na něj.

Zajímavým momentem vrcholné scény v kryptě v *Anthropoidu* je setkání Gabčíka s Lenkou, kterou můžeme vidět v rámci záběru kamery, která Lenku zabírá z pohledu Gabčíka. Následně však díky střihu vidíme tutéž scénu z jiného úhlu, zde je vidět Gabčík ze strany zaujatě hledící do prázdna, kde by Lenka měla stát. Další střih divákovi poskytuje detailní záběr Murphyho obličeje, který si s téměř nepřítomným pohledem přikládá zbraň ke spánku a mačká spoušť. Práce střihu v kombinaci s rozmístěním jednotlivých kamer zde tak divákovi dokáže nabídnout pohled na konkrétní situaci z více úhlů.

Zvuk

Práce kamery je ve vybraných scénách silně podpořena zvukovým doprovodem, výrazně toto můžeme pozorovat na příkladu jednotlivých sebevražd. Jak již bylo řečeno, zvuk výstřelu je zásadním prvkem v *Atentátu*, kde jednotlivé smrtelné akce nejsou přímo zobrazeny, a to ani uvnitř kostela, ani v kryptě. Kamera se soustředí na interiér krypty napuštěný vodou a smrt parašutistů zde naznačí pouze čtyři po sobě jdoucí výstřely. V *Anthropoidu* můžeme naopak tyto činy vidět přímo a pozorovat padající bezvládná těla pod hladinu vody. V závěrečných minutách filmu kromě dialogů hrají zásadní roli ruchy, případně halasy německých vojáků křičících rozkazy. Vzhledem ke skutečnosti, že se jedná o scény se střelbou, zvuky zbraní tvoří značnou část audio stránky. V úvodní části se dialogy mezi hlavními postavami shlukují spíše do povelů, druhá část je opět více zaměřená na emoce a prožitky parašutistů. Mluvené slovo je v *Atentátu* v rámci scény v kryptě velmi emocionálně podbarvené a často se jedná spíše o výkřiky. Po výzvě Karla Čurdy, aby se parašutisté vzdali, zvolá Gabčík „kryso“, případně pronese „Zradil nás jak Jidáš.“ Na závěr zazní věta „Nikdy se nevzdáme“.

Anthropoid kromě ruchů a zvukových efektů téměř po celou dobu využívá opět i hudební podkres, který tvoří nekonkrétní dunění doprovázené občasným úderem bubnů. V rámci závěrečné scény v kryptě opět dochází ke stejnému efektu jako u první analyzované scény, tedy že je vypuštěn veškerý hluk i hlasové projevy a jediným zvukovým projevem je zesílená hudba. Během těchto okamžiků sledujeme postavy,

kteře se domlouvají, povzbuzují se, ale konkrétní slova slyšet nelze. Tento hudební podkres slyšíme i během samotné scény, v níž si všichni parašutisté vezmou život. Hudba diváka dovede až k závěrečným popisným textům. Zatímco v první komparované scéně ve filmu *Atentát* není využita žádná imanentní hudba, v rámci scény v kryptě zazní na okamžik úryvek instrumentální melodie písně Škoda lásky. Po zaznění všech čtyřech výstřelů diváci slyší příznačný úryvek 5. symfonie od Beethovena. Dramatické prvky v *Anthropoidu* zesiluje opětovné využití momentu ticha, který se na plátně objevuje v situaci, kdy si Jan Kubiš vezme život, a za pomoci stříhu tak následně můžeme pozorovat Jozefa Gabčíka, který beze slova hledí vzhůru ke stopu křepky a po tváři mu kanou slzy.

Shrnutí

Taktéž analýza závěrečných událostí, které se odehrávají v obou snímcích, nám na základě komparovaných prvků ukázala, že ani v této části nenacházíme fakta, na základě kterých by se od sebe snímky zásadně odlišovaly. Oba filmy se v rámci výstavby jednotlivých částí závěrečné scény snaží co nejpřesněji držet dobových faktů. Zároveň jsme poukázali na skutečnost, že se jak *Anthropoid* tak *Atentát* shodně od těchto faktů ve vybraných částech odchyľují, a v těchto případech pozměněná realita slouží jako nástroj pro vytvoření větších emocí a dramatizaci konkrétní scény. *Atentát* opět ve vybraných scénách spoléhá na schopnost divácké dedukce.

Zatímco se *Atentát* snaží podat divákovi průběh finálního střetu parašutistů s Němci více realisticky, bez přebytečných dramatických vložek, *Anthropoid* vykazuje větší množství záběrů, které se mají v divákovi vzbudit dodatečné a ještě neobjevené emoce. Nejvýraznějším přidaným prvkem je přítomnost Lenky, která nabourává tíživou realitu snímané scény a vkládá do již emočně vypjatého děje dramaticko-romantický prvek. Ačkoliv oba filmy využívají částečně jiných uměleckých prostředků k dokreslení celkové situace, výsledné vyznění scény je velice podobné a navzájem se žádným prvkem nevyrušuje.

6.3.3 Postava Karla Čurdy

Postava Karla Čurdy je patrně nejkontroverznější osobou figurující v činech spojených s atentátem na Reinharda Heydricha. Čurda bývá často označován za zrádce, za osobu, která vyradila gestapu zásadní informace, které vedly k odhalení úkrytu zbylých parašutistů v kostele svatého Cyrila a Metoděje. Ivanov ve své knize *Atentát na Reinharda Heydricha* prezentuje Čurdu jako zrádce, který namísto stříbrňáků (narážka

na Jidášovu odměnu) dostal od nacistů milióny. Ačkoliv ve svých textech Ivanov poznamenává, že byl Čurda vyslýchán, i přes to je zřejmé, že se k němu na základě dobových tendencí staví negativně a vnímá jej jako osobu, která je zodpovědná za osud parašutistů.¹⁰⁸

Odborné výzkumy však neposkytují konkrétní popis událostí spojených s Čurdovým poskytnutím klíčových událostí. K dispozici jsou nacistické záznamy o jeho výslechu, nikde však není možné dohledat, jaké byly Čurdovi pohnutky k jeho činu. V rámci komparace se zaměřím především na charakterové rysy obou představitelů Karla Čurdy, které definují jeho osobnost a určují tak způsob, kterým jej budou diváci vnímat.

Představitelé

Ve filmu *Atentát* ztvárnil roli Karla Čurdy (zde pod jménem Vrbas) český herec Josef Vinklář, do snímku *Anthropoid* do totožné role obsadil režisér Sean Ellis čerstvého absolventa DAMU Jiřího Šimka. Josef Vinklář byl již v době natočení *Atentátu* pro diváky známým hercem, který již prošel množstvím rolí. Jiří Šimek je oproti Josefu Vinklářovi pro běžného filmového konzumenta novou hereckou tváří a můžeme jej tedy vnímat jen čistě na základě výkonu ve filmu *Anthropoid* a nenechat se ovlivnit výkony v jeho předešlých filmech.

Charaktery

Čurda v podání Josefa Vinkláře dostává ve filmu více prostoru díky scénám, které se odehrávají v rámci výcviku vojáků a jejich přípravy na útok. Na základě tohoto faktu můžeme u výsadkáře pozorovat větší množství charakterových vlastností. Ve snímku *Atentát* se Čurda objevuje již ve dvanácté minutě, kde jej diváci vidí dokonce jako prvního z parašutistů. Tato scéna zachycuje bojový trénink parašutistů v Británii. Již v průběhu úvodní scény může divák vyzorovat konkrétní povahové atributy, které se následně dále rozvíjí a Čurdu od počátku definují. Vinklář svou postavu zobrazuje jako poněkud nerudného muže, který je vyčerpan náročným tréninkem, působí unaveně, rozčileně a nejistě. Ostatní parašutisté na Čurdu nahlíží částečně jako na outsidera, pro kterého jsou nastavené podmínky hodně náročné. Toto postavení může v Čurdovi vzbuzovat pocit méněcennosti a také izolovanosti od zbytku parašutistů.

Větší prostor pro rozvoj postavy přichází v okamžiku, kdy se děj přesouvá do Protektorátu a přítomní parašutisté začínají s aktivní přípravou takzvaného atentátu.

¹⁰⁸ IVANOV, Miroslav. *Atentát na Reinharda Heydricha*. Praha: Panorama, 1979, s 237

Z Čurdova jednání můžeme vypožorovat, že silně bojuje s nervozitou a strachem, hledá výmluvy, jak se akci vyhnout. Scény, v nichž se objevuje, jsou často vystaveny tak, aby ukázaly Čurdu jako postavu vykazující prvky úlisnosti, prospěchářství či nejistoty. Tuto skutečnost potvrzují například situace, v nichž se plíží z místa na místo, tajně poslouchá za dveřmi nebo se zbaběle ukrývá.

Oproti ne příliš důvěryhodnému Josefu Vinklárovi stojí v roli Čurdy Jiří Šimek v *Anthropoidu*. Zde se postava objevuje až na konci dvacáté sedmé minuty ve scéně zobrazující setkání parašutistů se členy domácího odboje, která se koná již v Praze. Čurda v provedení Šimka působí jako mladý, ne příliš zkušený voják, na kterém je vidět značná nervozita a strach. Jeho vystupování je spíše nenápadného rázu, nesnaží se na sebe upozorňovat, stojí spíše v pozadí, ve vybraných scénách vykazuje prvky určité nemotornosti a nezkušenosti. Zatímco jednání Josefa Vinkláře působí na diváka negativním způsobem, bere jej jako nedůvěryhodného člověka, Jiří Šimek svým ztvárněním vyvolává spíše emoce lítosti. Jeho činy nenesou znaky prospěchářství, ale jsou ve velké míře důsledkem bezvýchodné situace. V rozhovoru s Gabčíkem zmiňuje strach o svou rodinu a snaží se je nějakým způsobem ochránit. V kontrastu poté působí Karel Čurda v *Atentátu*, který naopak za svou rodinou odjíždí a hledá zde bezpečné útočiště, čímž ohrožuje nejen své blízké, ale i zbylé parašutisty, jejichž místo úkrytu se snaží zjistit.

Zásadním prvkem obou filmových zpracování je scéna, v rámci které jsou oba dva Čurdové konfrontováni s plakátem avizujícím pátrání po atentátnících a také peněžní odměnu každému, kdo poskytne jakékoliv informace vedoucí k jejich dopadení (příloha č. 11). Ačkoliv ani jeden z analyzovaných filmů přímo neříká, že by Čurda své spolubojovníky přímo prodal gestapu, vzbuzuje spojení s peněžní odměnou mnoho konotací. K tomu tvrzení přispívají také scény, které se odehrávají v přímém sledu po zhlédnutí plakátu. V *Atentátu* můžeme jako diváci pozorovat Čurdu nervózně kroužícího kolem pražského sídla gestapa, do kterého po krátkém váhání vchází. Následující scéna zobrazuje jeho výslech na gestapu, v rámci něhož Němci mučí syna rodiny, která parašutisty ukrývala, a toto mučení využívají jako nástroj k tomu, aby Čurda ze strachu přiměl chlapce promluvit. Vinklář do tohoto okamžiku vkládá mnoho emocí, kterým vévodí především strach a nejistota.

Během scény výslechu v *Anthropoidu* divák do jejího konce neví, že je vyslychanou osobou právě Čurda. Kamera se soustředí na postavu zástupce gestapa, který kladením svých otázek defacto shrnuje to, co logicky zobrazené scéně

předcházelo. Jedná se především o skutečnost, že jim vyslýchaná osoba prozradila, že zná muže, kteří atentát spáchali, neví, kde jsou ukrytí, ale může poskytnout informace o rodině, která jim pomáhá. Dále uvádí, že o sobě vyslýchaný mluví jako o patriotovi, který se pouze snaží ochránit svou rodinu a zabránit vraždění nevinných lidí. Až na úplném konci zazní věta „Jmenujete se Karel Čurda“, následovaná střihem a záběrem na zbědovaného a zakrváceného Čurdu, který se stal očividně obětí mučení. I v této scéně lze pozorovat silné emoční vypětí vzbuzující diváckou lítost.

Poslední zásah do děje je pro oba dva představitele totožný. Čurda je přiveden do kostela k okénku vedoucímu do krypty a je nucen přimět zbylé výsadkáře, aby se vzdali, že se jim nic nestane a bude s nimi zacházeno jako s válečnými zajatci. Čurda v *Anthropoidu* v této situaci opět ukazuje lítost a smutek pramenící z nastalé situace, snaží se co nejvíce pomoci svým spolubojovníkům. Na druhé straně stojí Josef Vinklář, jehož slova znění spíše jako snaha zachránit si svůj život a ve všem vyhovět gestapu (příloha č. 12).

Zatímco předešlé analýzy potvrdily, že se v rámci zásadních scén oba dva filmy značně shodují, komparace postavy Karla Čurdy v daných filmech vykazuje výraznější rozpory. Jiří Šimek ztvárnil Karla Čurdu způsobem, který v divákovi vyvolává silné emoce spojené s lítostí. Není zde vyličen čistě jako zrádce, spíše jako oběť nešťastných okolností, která skutečně lituje všeho, co se stalo, má strach a snaží se ochránit své blízké. V kontrastu s ním stojí Čurda Josefa Vinkláře, který již od počátku působí prospěchářským dojmem a podporuje dobovou myšlenku Čurdy jako zrádce a zákeřného jedince, který nemá problém zaprodat své přátele pro svůj vlastní prospěch. Jeho zobrazení je více tendenční než je tomu ve filmu *Anthropoid*. Čurdova účast na dopadení parašutistů je v dnešní době stále ne zcela jasná a tento fakt je v *Anthropoidu* velmi zohledněn.

Závěr

Předmětem této diplomové práce bylo na základě komparativní analýzy zhodnotit, do jaké míry mají faktory, jako je doba vzniku, politická situace či země původu, vliv na zobrazení doložené historické události v rámci jejího filmového zpracování. V úvodní části jsem se na základě odborné literatury seznámila s faktickými podklady pojednávající o historickém kontextu analyzovaného období a také s detailními informacemi vztahující se k průběhu tzv. atentátu na Reinharda Heydricha. Tyto podklady mi následně v praktické části umožnily u vybraných scén zhodnotit, do jaké míry jejich filmové provedení souzní s reálnou předlohou, případně v jakých situacích se od doložených faktů liší a proč. Analyzované scény jsem zvolila z toho důvodu, že díky dochovaným historickým pramenům můžeme do detailu prozkoumat jejich skutečný průběh a na základě této znalosti tak lépe rozklíčovat jak a proč se od sebe jejich zpracování liší. Postava Karla Čurdy se prolíná celým filmem a na základě analýzy jeho charakterových lze poukázat na konkrétní přístup k této reálné postavě.

Prvním faktorem, který bylo nutné v rámci analýzy brát v potaz, byla doba vzniku filmového díla a její vliv na vyličení historické události. Film *Atentát* byl natočen v roce 1964 v socialistickém Československu. Předpokladem, který jsem měla před provedením analýzy, bylo, že se v díle bude v určitých situacích zrcadlit a promítat dobová ideologie. Pátrání ve filmovém archívu a také slova režiséra Sequense ve filmu o filmu *Atentát*, mi prozradily, že praktiky socialistického přesvědčení měly být aplikovány v rámci prvního návrhu scénáře v roce 1959, tehdy ještě pod jménem *Operace Kanibal*. Snahou komunistického vedení bylo v rámci akce atentátu poukázat na zásadní roli komunistického odboje. Režisér však tyto postupy razantně odmítl, jeho snahou bylo přiblížit se co nejvíce realitě. Původní scénář byl tedy z těchto důvodů odložen a režisér se k němu znovu vrátil až v roce 1964. Tehdy vzniká film již bez prvků soudobé socialistické ideologie, který se drží striktně doložených faktů. V ohledu na dobu vzniku se tedy oba filmy, jak *Atentát*, tak i *Anthropoid*, soustředí především na zachování historicky doložitelných faktů, které nejsou podbarveny aktuální politickou situací či dobou, v které vznikají. Pokud se akce na filmovém plátně fakticky odchyluje od reálných faktů, díky provedené analýze zjišťujeme, že se tyto odchylky objevují shodně v obou snímcích. Příkladem tohoto tvrzení je například smrt Jana Kubiše, zbraně parašutistů, či počet německých obětí v rámci přestřelky v kostele. Za těmito rozdíly

však nemůžeme hledat tlak politických mocností ve státě, ale spíše snahu o dramatičnost.

Sílu dobových, nikoliv přímo politických, tendencí můžeme v rámci filmu *Atentát* pozorovat na zobrazení postavy Josefa Čurdy. Čurda byl v době natočení snímku chápán jako zrádce a ztotožnění zla či podlosti, jak ve své knize popisuje například Ivanov. Tyto tendence aplikuje ve filmu svým hereckým umem Josef Vinklář. Zatímco Jiří Šimek, který ztvárnil Čurdu ve filmu *Anthropoid*, působí na diváka dojmem nešťastného a vystrašeného člověka, který se ocitl ve špatnou dobu na špatném místě. Vinklářův Čurda již od prvních záběrů vykazuje povahové rysy nedůvěryhodné a sobecké osoby, které nedělá potíže zradit své blízké pro svůj vlastní prospěch.

Původ autorů a tvůrčího týmu bývá u filmových adaptací jedné události velmi zásadní a zástupci rozdílných národů mohou na danou historii nahlížet rozdílnou optikou. Tento postup se však nedá pozorovat ani na jednom z filmových zpracování okolností spojených s tzv. atentátem na Reinharda Heydricha. Díky velmi kvalitní práci historiků, ale i dobových aktérů, je průběh atentátu, včetně jeho přípravy i následků, velmi podrobně zpracován v množství dostupných zdrojů. Dobové archívy nabízí početně bohaté složky obsahující detailní popisy přidružených událostí. Tyto zdroje sloužily ve velké míře oběma tvůrcům a jejich komplexnost neposkytuje příliš mnoho prostoru pro odchylky, které by zásadním způsobem ovlivnily divákovu vnímání průběhu atentátu. V rámci snímků můžeme pozorovat drobné odlišnosti, které dopomáhají dotvářet hlavní dějovou linku, žádná z těchto odchylek ale nemá zásadní vliv na děj úzce vázaný na reálný průběh události.

Zatímco film *Atentát* v množství scén počítá s divákovou znalostí zobrazované situace, v *Anthropoidu* po provedené analýze můžeme identifikovat konkrétní scény, které divákovi vysvětlují dobové souvislosti i okolnosti vedoucí ke konkrétním akcím. Jedním z důvodů této skutečnosti může být fakt, že film *Atentát* byl natočen v roce 1964, tedy jen 22 let po provedeném atentátu. V době jeho uvedení na filmová plátna tedy žilo ještě velké množství osob, které tuto událost skutečně zažily a historické události vedoucí k tomuto činu měly stále ještě v paměti. *Anthropoid* vznikl v roce 2016, 74 let po atentátu. V této době existuje jen malá část pamětníků, která je s průběhem akce detailně obeznámená. Vysvětlení vybraných skutečností se tak stává zásadním k pochopení smyslu celého filmu. V potaz je třeba brát taktéž skutečnost, že film *Anthropoid* nebyl primárně natočen jen pro český trh, distribuce putovala i do zahraničí, včetně USA. Zatímco v České republice je i v dnešní době takzvaný atentát

na Reinharda Heydricha událostí, která je v povědomí většiny občanů, dostaneme-li se za hranice našeho státu, je třeba souvislosti více osvětlit, jelikož jsou pro značnou část zahraničního publika zcela neznámé.

Vnímání zobrazených situací ovlivňují bezpochyby také vybrané stylistické prostředky. Jejich uchopení v rámci filmu *Atentát* vytváří výsledek, který na diváka působí jako snaha o filmové zachycení reálné historické události. V rámci tohoto procesu se autor snaží co nejvíce držet historických faktů a bez větších změn je takto předat divákovi. Umělecké prostředky využité ve filmu *Anthropoid* dodávají snímku větší míru dramatičnosti, která více pracuje s divákovými emocemi. Provedené komparační analýzy vybraných scén tedy poukázaly na zásadní fakt, že takto notoricky známá událost podložená velkým množstvím historických podkladů a odborných studií, neposkytuje filmařům mnoho prostoru pro zásadní změny v jejím filmovém zpracování.

Summary

The subject of my diploma thesis was to evaluate what influence can some specific factors have on movie adaptation of the historical event. These factors are the years when the movie was filmed, the country of origin or the political situation. From the methodology I have chosen a comparative analysis. For that cause I have chosen the so-called assassination of Reinhard Heydrich and the two movie adaptations based on that event. *Atentát* and *Anthropoid*. In the introduction I have described the historical context and also put the details about the attack at Reinhard Heydrich. These informations helped me to analyze the level of authenticity in both movies. For that step I have chosen two specific scenes (the attack and the fight in the church) and the comparison of both characters of Karel Čurda. My hypothesis was that the movie *Atentát* will be influenced by the political situation that was in Czechoslovakia at the time of filming – the socialism. The historical documents showed, that the movie was planned to be shoot in 1959, but the director stopped the filming because of the interventions of the communist party. He wanted to make a movie that reflects the real historical event without any essential changes. In 1964, hee was finally able to shoot the movie *Atentát*, this time without any interventions.

Both movies, *Atentát* and *Anthropoid* are strictly attached to historical sources and known facts and the political situation or the country of origin don't have any crucial influence on the script. There can be identified specific scenes diverted from the reality, but these scenes are common for both movies. More that an influence of political situation or country of origin we can identify them as a tool for dramatization. The analysis has shown the significant differences in the representation of Karel Čurda whose role in the attack at Heydrich is still a little bit of a mystery. *Atentát* is showing Čurda as untrustworthy person who acts for his own good and profit. The viewer thinks of him as a traitor. As the opposite there is Čurda in *Anthropoid* who seems to be scared, inexperienced and unhappy.

The main part of the analysis is based on the stylistic means. The use of this means shows *Atentát* as a movie that wants to transmit a true caption of the historical

event. Anthropoid shows more frequent occurrence of stylistic means and this fact gives the movie more drama. It also works with viewers emotions. The result of the analysis showed that notoriously known historical event which is supported by many historical documents allows a little space for improvisation and significant changes from the side of movie makers.

Použitá literatura

Kniha:

BAZIN, André. *Co je to film?*. Praha: Čs. filmový ústav, 1979

BORDWELL, David. *On the history of film style*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. ISBN 06-746-3428-4

BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-807-3312-176

BRYANT, Chad Carl. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012. Historické myšlení. ISBN 978-802-5707-906

ČEJKA, Eduard. *Československý odboj na Západě (1939-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1997. Archiv (Mladá fronta). ISBN 8020406093

ČVANČARA, Jaroslav. Tentando superabimus - Odvahou zvítězíme. *Paměť a dějiny*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů České republiky, 2012, VI(2), 122. ISSN 1802-8241

EMMERT, František. *Atentát na Heydricha*. Brno: B4U, 2008. ISBN 9788087222003

FIDLER, Jiří. *Atentát: malý encyklopedický slovník*. Brno: Jota, 2002. Jota - Military. ISBN 8072171771

IVANOV, Miroslav. *Atentát na Reinharda Heydricha*. Praha: Panorama, 1979. Stopy, fakta, svědectví (Panorama)

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-802-1077-560

KUKLÍK, Jan, ml. *The Recognition of Czechoslovak Government in Exile and Its International Status 1939-1942*. Prague Papers on the History of International Relations. 1997, roč. 1. ISBN 8085899248

SNYDER, Timothy. *Černá zem: holokaust - historie a varování*. Praha: Paseka, 2015. ISBN 9788072603220

MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií s multimédií*. V Praze: Nakladatelství Albatros, 2004. ISBN 978-80-00-01410-4

NÝVLTOVÁ, Pavlína. *Příběh odvahy a zrady: Jiří Potůček-Tolar, radista desantu Silver A*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007. ISBN 9788086818405

PLAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1967

REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. ISBN 80-717-8926-7

ROSENSTONE, Robert. The Historical Films as Real History. *Film-Historia*. 1995, V(1)

TRAMPOTA, Tomáš a Martina VOJTĚCHOVSKÁ. *Metody výzkumu médií*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-683-4

Časopisy:

KOKEŠ, Radomír. Film v paměti a paměť ve filmu. *Pandora*. 2012, (24-25)

KOPAL, Petr. Atentát a Lidice: Hrané filmy o Protektorátu. *Paměť a dějiny*. 2012, VI.(2)

SEQUENS, Jiří. Atentát: Balada o hrdinství a zradě. In: *Filmové informace*. 1964.

STEHLÍK, Eduard. SOE příprava atentátu na Reinharda Heydricha. *Paměť a dějiny*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů České republiky, 2012, VI(2), 3. ISSN 1802-8241

Online zdroje:

Anthropoid: Full Cast & Crew. In: *Imdb* [online]. [cit. 2017-11-18]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt4190530/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm

Anthropoid. *Kviff* [online]. [cit. 2017-11-18]. Dostupné z: <http://www.kviff.com/cs/program/film/4621104-anthropoid/>

Anthropoid. In: *Luckymanfilms* [online]. [cit. 2017-11-18]. Dostupné z: <http://www.luckymanfilms.com/filmy/anthropoid/>

Anthropoid: Why It Took 15 Years to Bring An Unbelievable World War II Story to The Big Screen. In: *Indiewire* [online]. [cit. 2017-11-19]. Dostupné z: <http://www.indiewire.com/2016/08/anthropoid-world-war-ii-sean-ellis-jamie-dornan-cillian-murphy-1201715745/>

Atentát. *Filmový přehled* [online]. [cit. 2017-11-13]. Dostupné z: <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396609/atentat>

DVOŘÁKOVÁ, Ilona. Obsahová analýza / formální obsahová analýza / kvantitativní obsahová analýza. *Antropowebzin* [online]. 2010(2), 97 [cit. 2017-12-29]. ISSN 1801-8807. Dostupné z: <http://www.antropoweb.cz/cs/obsahova-analyza-formalni-obsahova-analyza-kvantitativni-obsahova-analyza>

Československý národní výbor a prozatímní stání zřízení ČSR v emigraci [online]. , 1 [cit. 2017-05-02]. Dostupné z: <https://www.vlada.cz/assets/Ceskoslovensky-narodni-vybor-a-prozatimni-stani-zrizeni-CSR-v-emigraci.pdf>

HRBEK, Jaroslav, ed. *Encyklopedický slovník českých dějin 1938 – 1945* [online]. Praha: ÚSD, 2005 [cit. 2017-04-22]. Dostupné z: http://www.usd.cas.cz/wp-content/uploads/Slovník38_45.pdf

ROSENSTONE, Robert A. History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film. *The American Historical Review* [online]. 1988, **93**(5), 1173- [cit. 2017-05-08]. DOI: 10.2307/1873532. ISSN 00028762. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/10.2307/1873532?origin=crossref>

The Making of Anthropoid. In: *Youtube* [online]. [cit. 2017-11-19]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=AphQClK6cMg>

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. *The American Historical Review*. 1988, **93**(5), 1193-. DOI: 10.2307/1873534. ISSN 00028762. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/10.2307/1873534?origin=crossref>

Filmy:

Anthropoid [film]. Režie Sean ELLIS. VB, ČR, FR, 2016

Atentát [film]. Režie Jiří SEQUENS. ČSR, 1964

Film o filmu Anthropoid - tvůrčí tým, režie a jazykový akcent. In: *Youtube* [online]. [cit. 2017-11-18]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=6-TNMmpYYwk>

Film o filmu: Atentát [film]. Spěváček family, ČR, 2006

Filmový archiv:

Výrobní list: film Atentát (1964). Praha: Národní filmový archiv

Fabera, Miroslav. Pixa, Kamil. Sequens, Jiří (1959): *Operace Kanibal*. Praha: Filmové studio Barrandov

Seznam příloh

Příloha č. 1: plakát k filmu Atentát (obrázek)

Příloha č. 2: plakát k filmu Anthropoid (obrázek)

Příloha č. 3: výňatky z filmů - motiv hodin (obrázek)

Příloha č. 4: výňatky z filmů – příprava zbraně (obrázek)

Příloha č. 5: výňatky z filmů – motiv zrcátka (obrázek)

Příloha č. 6: výňatky z filmů – záběr před automobilem (obrázek)

Příloha č. 7: výňatky z filmů – výbuch automobilu (obrázek)

Příloha č. 8: výňatek z filmu – zjevení Lenky (obrázek)

Příloha č. 9: výňatky z filmů – boj na kůru kostela (obrázek)

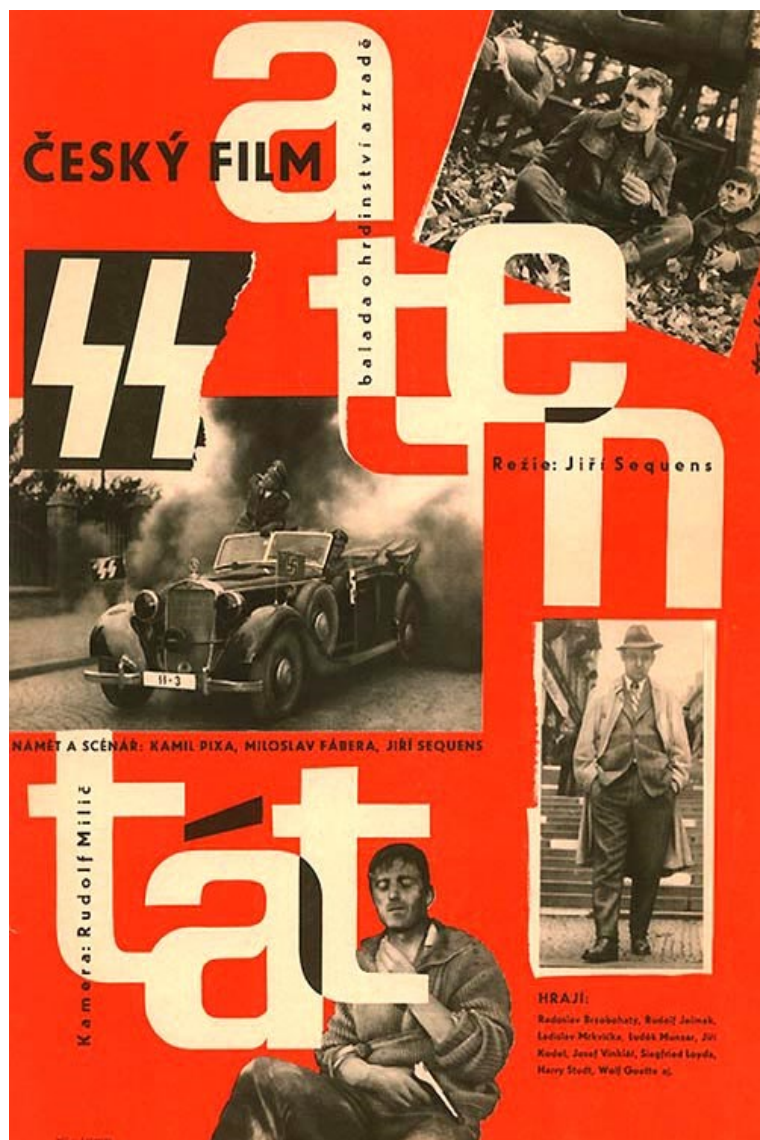
Příloha č. 10: výňatky z filmů – zranění z boje (obrázek)

Příloha č. 11: výňatky z filmů – Karel Čurda před plakátem s odměnou (obrázek)

Příloha č. 12: výňatky z filmů – Karel Čurda v kostele (obrázek)

Přílohy

Příloha č. 1: plakát k filmu *Atentát* (obrázek)



Příloha č. 2: plakát k filmu Anthropoid (obrázek)



Příloha č. 3: výňatky z filmů - motiv hodin (obrázek)**Příloha č. 4: výňatky z filmů – příprava zbraně (obrázek)**

Příloha č. 5: výňatky z filmů – motiv zrcátka (obrázek)**Příloha č. 6: výňatky z filmů – záběr před automobilem (obrázek)**

Příloha č. 7: výňatky z filmů – výbuch automobilu (obrázek)



Příloha č. 8: výňatek z filmu – zjevení Lenky (obrázek)



Příloha č. 9: výňatky z filmů – boj na kůru kostela (obrázek)



Příloha č. 10: výňatky z filmů – zranění z boje (obrázek)



Příloha č. 11: výňatky z filmů – Karel Čurda před plakátem s odměnou (obrázek)



Příloha č. 12: výňatky z filmů – Karel Čurda v kostele (obrázek)

