

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Bakalářská práce

2019

Viktorie Patová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut sociologických studií

Katedra sociologie

Re-prezentace srpna 1968 ve filmové tvorbě

Bakalářská práce

Autor práce: Viktorie Patová

Studijní program: Sociologie a sociální antropologie

Vedoucí práce: Mgr. Barbora Spalová, PhD.

Rok obhajoby: 2019

Prohlášení

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

V Praze dne 31. 7. 2019

Viktorie Patová

Bibliografický záznam

PATOVÁ, Viktorie. *Re-prezentace srpna 68 ve filmové tvorbě*. Praha, 2019. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut Sociologie. Katedra Sociologie. Vedoucí diplomové práce Mgr. Barbora Spalová, PhD.

Rozsah práce: 114 376 znaků

Anotace

Práce zkoumá zobrazování událostí týkajících se srpna 1968 v české filmové tvorbě, konkrétně ve filmech natočených po sametové revoluci. Téma se zaměřuje na souvislost sociální paměti a filmové reprodukce minulosti. Skrze vybrané příklady filmové tvorby práce zjišťuje, jak filmaři nakládali s tématem srpna 68 a jak se jejich přístup k tématu proměňoval. Vybranými filmy pro analýzu byly *Pelíšky* (1999), *Anglické jahody* (2008) a *Jan Palach* (2018). Cílem práce je prozkoumat, skrze jaké „obrazy“ filmové reprezentace konstruují události srpna 68 a jak jsou či nejsou přijímány veřejností. Analýza filmů byla prováděna kvalitativní obsahovou analýzou převzatou z práce *Kulturní paměť a film: Jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě* Ireny Řehořové. Filmové reprezentace jsou zkoumány skrze šest kategorií: filmová forma, témata a příběhy, sociální svět filmu, kulturně-historická paměť, viděné X neviděné, recepce v době uvedení a v současnosti.

Annotation

The thesis explores the depiction of events of August 1968 in Czech film production, specifically in films shot after the Velvet Revolution. The theme focuses on the connection between social memory and film reproduction of the past. Through selected examples of filmmaking, it finds out how filmmakers dealt with the topic of August 68 and whether their approach to the subject has changed. Selected films for analysis were *Pelíšky* (1999), *Anglické jahody* (2008) and *Jan Palach* (2018). The aim of the thesis is to explore through what "images" the film representation constructs the events of August 68 and how they are or are not accepted by the public. The analysis of the films was carried out by qualitative content analysis taken from the work *Cultural Memory and Film: How the Image of Postwar Displacement in Czech Film* by Irena Řehořová changed. Film representations are explored through six categories: film form, themes and stories, the social world of film, cultural-historical memory, the seen X the unseen, the reception at the time of introduction and now.

Klíčová slova

Kolektivní paměť, reprezentace minulosti, film, kvalitativní analýza, vizuální sociologie, invaze vojsk Varšavské smlouvy, česká historie

Keywords

Collective memory, representation of past, movie, qualitative analysis, visual sociology, Warsaw Pact invasion of Czechoslovakia, Czech history

Title/Název práce

Re-presentation of August 1968 in film production

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala své vedoucí práce Mgr. Barboře Spalové, PhD. za odborné vedení, pomoc a cenné rady. Dále bych chtěla poděkovat všem, kteří si na mě udělali čas a byli ochotni se mnou konzultovat výběr filmových reprezentací.

Obsah

Úvod.....	10
1. Teoretická část	11
1.1. Kulturní paměť	11
1.1.1. Maurice Halbwachs a kolektivní paměť	11
1.1.2. Další přístupy ke kolektivní paměti	13
1.1.3. Kulturní paměť a vizuální vjem	15
1.1.4. Česká paměť	16
1.2. Film a sociologie.....	18
1.2.1. Kinematografické pole.....	19
1.2.2. Film jako obraz minulosti.....	20
2. Kontext	21
2.1. Před invazí vojsk Varšavské smlouvy	21
2.2. Srpnová okupace.....	22
2.3. Následky okupace	23
3. Metodologická část	25
3.1. Výzkumné otázky	25
3.2. Metoda výzkumu	27
3.2.1. Kvalitativní analýza	27
3.2.2. Analýza filmových reprezentací dle Ireny Řehořové	27
3.3. Data.....	29
3.3.1. Výběr filmových reprezentací.....	29
3.3.2. Další zdroje	30
3.4. Limity práce.....	31
4. Výzkumná část.....	33
4.1. Prostor filmového díla	33
4.1.1. Filmová forma	33
4.1.2. Témata a příběhy	38
4.1.3. Sociální svět filmu.....	42
4.2. Společensko-historický prostor	47
4.2.1. Kulturně–historická paměť: základní výkladové rámce	47

4.2.2. Selektivita paměti: Viděné X neviděné.....	50
4.3. Prostor filmové recepce.....	53
4.3.1 Recepce v době uvedení a v současnosti	53
5. Závěr.....	59
Summary.....	62
Bibliografie.....	64
Teze.....	69

Úvod

Rok 2018 byl rokem, kdy si český národ připomínal mnoho výročí, která jsou spojena s tzv. magickými osmičkami české historie. Mezi ně patřilo i 50. výročí invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Události roku a srpna 1968 patří mezi významné okamžiky novodobé české historie, které se podílejí na formování dnešní české národní identity. Srpen 68 se zařadí mezi další velké prohry českého národa, které jsou důležitými body naší historie. Často bývá vnímán jako moment okamžité ztráty nadějí, deziluze celého národa (Willoughby, 2018). Zároveň se však události srpna 68 odehrály stále relativně nedávno, jsou stále v „živé“ paměti části společnosti. Po roce 89 se otevřel prostor k diskuzi o tom, co se „skutečně“ v srpnu 68 odehrálo

V mé bakalářské práci se chci zaměřit na prozkoumání zobrazování událostí týkajících se srpna 1968 v české filmové tvorbě, konkrétně ve filmech natočených po sametové revoluci. Téma vychází z toho, že film je jedním z možných medií kulturně zprostředkované paměti. Skrze vybrané příklady filmové tvorby se v práci pokusím zachytit, jak filmaři nakládali s tématem srpna 68, zda se jejich přístup k tématu nějak proměňoval v rámci dobového kontextu a jak byly jimi nabízené reprezentace přijaty publikem. Cílem práce je prozkoumat skrze jaké „obrazy“ filmové reprezentace konstruují události srpna 68 a jak jsou či nejsou přijímány veřejností.

Téma se zaměřuje na souvislost vizuálních reprezentací minulosti a kolektivní paměti. V posledních letech roste zájem sociálních věd o vizuální materiály, jako jsou fotografie, výtvarná díla či filmy, a jejich možné využití pro sociologické bádání. Hledají se cesty, jak je využít – ať už jako samotný výzkumný materiál či podporu při výzkumu. Vyvíjí se nové metodologie, jak data získaná z vizuálních materiálů interpretovat (Rose, 2001, s. 2). V podobnou dobu, kdy se sociální vědy začaly zaobírat vizualitou a obrazem, se objevuje téma paměti. Téma paměti (kolektivní, národní) je stále aktuálním námětem pro postkomunistické země, kde souvisí s tématem vyrovnávání se s minulostí a vytváření nových národních identit. Otevírají se problematické otázky minulosti a využívá se možnost tyto uplynulé události interpretovat novými způsoby (Řehořová, 2018, s. 13).

Práce je rozdělená do čtyř částí. V první části se budu věnovat teorii. Popíšu koncept kolektivní paměti. Také se zde budu zabývat sociologií filmu a vysvětlím pojem filmového pole. Další část patří kontextu. Stručně popíši události předcházející a následující 21. srpnu 68 a tento den samotný. V třetí části se zaměřím na metodologii a popíšu případovou studii Ireny Řehořové, z jejíž formy jsem se rozhodla vyjít pro vlastní analýzu. Ve čtvrté části se budu věnovat vlastní kvalitativní analýze.

1. Teoretická část

1.1. Kulturní paměť

Důležitým teoretickým východiskem pro tuto práci je pojem kolektivní paměti. Paměť je významným tématem především v Evropě, kde se mnohé státy definují skrze svoji historii, tradici, tedy kulturní paměť. Podstatným předmětem studie paměti je téma vyrovnávání se s minulostí, které se v evropském prostoru často zaměřuje na dědictví druhé světové války a období komunistických režimů (Lužný, 2014, s. 4). V samotné České republice získalo studium kolektivní paměti na významnosti později (90. léta). Oblastmi, na které se zde zaměřovalo, byly například téma vyrovnávání se s komunistickou minulostí či téma rekonstrukce české státnosti a hledání národní identity (Mayer, 2009).

1.1.1. Maurice Halbwachs a kolektivní paměť

O tom, jak je důležitý pro každou společnost a potvrzení její identity pocit návaznosti na její minulost, se zmiňoval ve svých studiích již Durkheim (Misztal, 2003, s. 124). Jedním z prvních, kdo se pak zabýval samotnou koncepcí sociální paměti, byl jeho žák Maurice Halbwachs. Ten vnímal paměť jako sociálně podmíněnou, tedy individuální lidská paměť dle něj může existovat, pouze pokud existuje kolektivní paměť, ze které může vyjít / o kterou se může opírat. Jedinec vyrostlý mimo společnost tedy žádnou paměť nemá, neb ta

se vytváří až v procesu socializace (Halbwachs, 2009). Spolu s pamětí zůstávají dle Halbwachse i vzpomínky vždy kolektivní. Osobní vzpomínky jednotlivce se vytváří vždy v závislosti na společnosti, skupině, ze které pochází. Jinak řečeno, když vzpomínáme v rámci naší osobní paměti, bezpodmínečně při tom odkazujeme na vzpomínky ostatních členů naší společenské skupiny. Individuální paměť se tak skládá z kolektivních pamětí skupin, jichž je jedinec součástí.

Halbwachs vysvětluje fungování vytváření individuálních vzpomínek na příkladu procházky poprvé navštěvovaným Londýnem. Naše vnímání města ovlivňuje člověk, se kterým se procházíme, kupříkladu architekt upozorní na jiné aspekty staveb než historik či umělec. I když se procházíme sami, tyto různí lidé jsou s námi, v naší paměti. Bezděčně při vnímání města odkazujeme na přečteného průvodce, vyprávění přátel či dávno přečtené knihy, a tak ovlivňujeme to, jak se formují naše vzpomínky (Halbwachs, 2009, s. 52). Lze tedy uvažovat o tom, že v dnešní době se obdobně jako zmiňované referenční rámce mohou do našich vlastních vzpomínek vtisknout i další media, jako jsou filmy a seriály, a ovlivnit podobu našich vzpomínek.

Podobně jako při tvorbě vzpomínek jsme i při vzpomínání ovlivněni sociální skupinou, které jsme zrovna součástí. Se změnou sociální skupiny se mění i referenční rámce a tím se promění i to, co si pamatujeme a co ne (Halbwachs, 2009, s. 57). Podobně jako individuální paměť se rekonstruuje a aktualizuje v závislosti na proměnách referenčních rámců také kolektivní paměť. Obraz minulosti podávaný kolektivní pamětí se proměňuje v souladu se zájmy a požadavky dané společností či skupiny tak, aby vyhovoval jejím aktuálním potřebám. Společnost si tak prostřednictvím kulturní paměti vybírá prvky, kolem nichž se utváří její identita (Šubrt, 2010, s. 15).

Přestože se kolektivní paměť opírá o prožitou minulost, nelze ji zaměňovat s historií. Dle Halbwachse kolektivní paměť klade důraz na kontinuitu, podobnost a zároveň zdůrazňuje jedinečnost, to, jak se skupina odlišuje od svého okolí. Historie je oproti ní nesouvislá, zaměřuje se především na zlomové události. Čas, kdy nedochází ke změnám, historie maže. Historie se také, na rozdíl od kolektivní paměti, nesoustředí na odlišnosti a jedinečnost, všechny děje jsou v ní vzájemně srovnatelné (Šubrt, 2010, s. 17). Protože

kolektivní paměť souvisí s konkrétní skupinou, její existence je vázána na vzpomínající jedince. Tam, kde zaniká sociální paměť, neboť již neexistuje dostatek pamětníků, začíná historie. Historie nepředpokládá, že by si ji někdo pamatoval. Pojednává o době, která již uplynula (Halbwachs, 2009, s. 124). V Halbwachsově pojetí má každá společnost svou vlastní kolektivní paměť, ale existuje jen jedna univerzální historie (Halbwachs, 2009, s. 129). Přestože historie netvoří vzpomínky, může být jedním z rámců pro jejich uspořádání.

1.1.2. Další přístupy ke kolektivní paměti

Koncept kolektivní paměti Maurice Halbwachse byl paradoxně na nějakou dobu pozapomenut. Znovuobjeven byl až společně s obnovením zájmu o téma paměti v 70. letech 20. století. Nebyli to však sociologové, ale historikové, kteří se o toto téma začali jako první opět zajímat. (Šubrt, 2010, s. 17). Jedním z těchto historiků byl Pierre Nora, jehož práce se zaměřovala kromě jiného i na tzv. místa paměti.

Kolektivní paměť je dle Nory živým poutem s minulostí. Skupiny, které jsou jejími nositeli, z ní čerpají svou identitu. Naopak historii vidí jako nekompletní rekonstrukci ztracené minulosti, která má tendenci k univerzalizmu, k potlačení všeho jedinečného. Skutečným posláním historie je pak potlačení či zmocnění se žité paměti. Místa paměti vznikají v okamžiku, kdy v zemích dochází k nahrazování spontánní národní paměti uměle konstruovanými národními dějinami. Místa paměti jsou pozůstatky kolektivní paměti, díky kterým je možné její zachování, zaarchivování. Mají dle Nory podobu kupříkladu památníků, budov, ale i knih, svátků, slavností či státních znaků. Okolo míst paměti se pak formuje národní identita (Nora, 2012, s. 10). Samotné místo paměti není tím, na co se vzpomíná. Slouží k probouzení paměti a rekonstrukci obrazů minulosti, jejich složení do příběhů. Tvoří prostor pro sdílené reprezentace národní minulosti, u kterých lze předpokládat jejich ovlivnění soudobým výkladem minulosti (Šubrt, 2010, s. 22). Může tedy mít v různých dobách různé významy. Podle Řehořové lze film vnímat jako specifické místo paměti, tedy jako prostor používání k připomínání minulosti. A obdobně jako jiná místa paměti tak nabízí možnou reprezentaci národní minulosti (Řehořová, 2018, s. 15).

Jiný přístup k Halbwachsově odkazu zvolil německý badatel Jan Assmann. Na rozdíl od Nory se nedomníval, že by se hranice mezi pamětí a historií stíraly (Řehořová, 2018, s. 55). Assmann obdobně jako Halbwachs vnímá paměť jako společenský fenomén. Původní Halbwachsovův koncept kolektivní paměti ale dále rozštěpuje na komunikativní paměť a kulturní paměť (Assmann, 2010, s. 109-110). Kulturní paměť je institucionalizována a ztělesněna do nějakých předmětů (knihy, texty, artefakty) či uchovávána skrz pamětní místa. Minulost v kulturní paměti je již interpretovaná odborníky, jimiž je i zakonzervována. Oproti tomu komunikativní paměť lze nazvat živou pamětí. Komunikativní paměť je vázána na živé nositele vzpomínek a přenáší se skrze jejich vyprávění, což její existenci omezuje na období přibližně tří generací. Není ještě nijak ustálená, nachází se ve stádiu formování. Příkladem toho typu paměti je paměť rodinná (Assmann, 2010, s. 111). Minulost, kterou se mnou zvolené filmové reprezentace zabývají, je tedy dle zmíněného Assmannova dělení součástí komunikativní paměti. Dá se tedy asi i říct, že se stále ještě formuje, je otevřená interpretacím. Zároveň ale již existuje generace lidí, která srpen 68 nezažila, a při „vzpomínání“ tedy čerpají například z vyprávění pamětníků. Pravděpodobně tudíž velmi záleží na tom, jak se jim o těchto událostech vypráví.

Z Assmannovy koncepce vycházel a zabýval se tím, jak se v komunikativní paměti formuje obraz minulosti, ve svém výzkumu „*Můj děda nebyl nácek*“ Herald Welzer s kolegy. Zkoumal, jaký obraz o třetí říši se vytváří skrze rodinná vyprávění. Výzkum prováděl hloubkovými rozhovory se zástupci tří generací. Kromě jiného zjistil, že při vyprávění mladším generacím se téměř nikdy nezmiňuje nacistická minulost rodiny, a pokud ano, tak pamětníci svou rodinu popisují jako ty „hodné“. Mají potřebu své předky heroizovat, a vypouští tak ze vzpomínek ukládaných do rodinné paměti ty nehodící se, případně celé vyprávění reinterpretovali. Rodinná paměť je především o utrpení obyčejných Němců, jejich terorizování nacisty i ruskými vojáky a o příbězích drobných antinacistických činů (Welzer, 2010, s. 105-115). Komunikativní paměť se tak v důsledku rozchází s historickými fakty prezentovanými dětem ve škole (Welzer, 2010, s. 20). K vyrovnávání se s minulostí v rámci komunikativní paměti pak dochází skrze zapomínání nehezkých vzpomínek či jejich zkreslování, idealizaci (Welzer, 2010, s. 78). Welzer rovněž poukazuje na významnou roli, kterou má film, zejména hraný, při vzpomínání na minulost. Uvádí, že filmové obrazy

původní vzpomínanou zkušenost překrývají či nahrazují, čímž zároveň potvrzují legitimitu zobrazovaného. Na příkladu Schindlerova seznamu pak Welzer popisuje, jak je autoritativní funkce filmu jako důkazu pro historickou skutečnost posílena u mladší generace bez osobních vzpomínek na událost, především pak pokud je filmová reprezentace použita v rámci školní výuky (Welzer, 2010, s. 102-105).

K obdobnému procesu vyrovnávání se s minulostí skrze zapomínání dochází i na národní úrovni, kde se může historická událost stát „uzavřenou“ vzpomínkou a její znovuoživení je doprovázeno nelibostí (Holý, 2010, s. 126). Reinterpretace minulosti vede ke zkreslení a k určité jednostrannosti pohledu na minulost, kdy jedinci již nejsou příliš ochotni přijmout popsání události v minulosti rozdílné od zavedené konvence. V takové situaci umělecká tvorba nabízí možnost alternativní reprezentace mimo zavedený diskurz.

1.1.3. Kulturní paměť a vizuální vjem

Filmová tvorba vedle nabízení alternativních interpretací minulosti může mít pro paměť další důležitou roli. Napomáhá vizualizaci vzpomínek, což umožňuje jejich lepší uložení do paměti. Ve zmiňovaném výzkumu „*Můj děda nebyl nácek*“ autoři popisují podstatnou roli, kterou hraje filmová či literární tvorba při formování vzpomínek, a to jak samotných pamětníků, kteří tak dosahují posílení vyznění narativu, tak i jejich potomků, kteří tak například reinterpretovali nejasná místa v rodinné paměti (Welzer, 2010, s. 102-106).

Významu vizuálních vjemů a potřeby vizualizace „obrazů“ paměti si ve svém výzkumu *Long-Term Memory of Extreme Events: From Autobiography To History* všimla Francesca Cappelletto. Vyprávění pamětníků o vyhlazení toskánských vesnic Němci během druhé světové války velmi často obsahovalo slova spojená se zrakem a viděním. Příběhy byly vždy reprezentovány z pohledu očitého svědka, a to i když se samotný vypravěč ve skutečnosti v době událostí ve vsi vůbec nenacházel. Spojení vzpomínky s očitým svědectvím vedlo k smazávání hranice mezi autobiografickým vyprávěním a pamětí komunity (Cappelletto, 2003, s. 253). Kromě velkého významu prvku vizuálních vjemů v orálním vyprávění byl přikládán značný význam také památným místům, kde se události odehrály. Ty napomáhaly k vizualizaci vzpomínek, což mělo za následek jejich lepší ukládání

do paměti. Vizualizace vzpomínek umožnila také lepší přesun emocí spojených s odehranými událostmi mezi členy komunity (Cappelletto, 2003, s. 255). Pro přetrvání vzpomínek v komunitě je tedy důležité vytvoření „obrazu minulosti“.

1.1.4. Česká paměť

V českém prostředí se tématem kolektivní paměti zabýval sborník *Česká paměť: národ, dějiny a místa paměti*, který se skládá z textů od dvanácti historiků a politologů. Jejich příspěvky vypovídají o širokém rozsahu využitelnosti konceptu paměťových studií pro české historické myšlení (Šustrová, 2014, s. 10). Jednotlivé texty se věnují například problémům a přístupům v kultuře paměti českých dějin či různým místům paměti. Miroslav Hroch ve svém příspěvku zmiňuje význam kolektivní paměti pro soudržnost národní společenosti (Šustrová, 2014, s. 11). Poukazuje také na to, že kolektivní paměť je výsledkem dvojí selekce informací o minulosti - první výběr informací provedl historický výzkum, druhý výběr subjekt usilující o aktualizaci informací (Šustrová, 2014, s. 54). Proto pokládá za důležité znát autora výběru (Šustrová, 2014, s. 31). Toto tvrzení by mohlo být možné přenést i na filmové reprezentace – je podstatné znát tvůrce a co je vedlo k natáčení. Autorem druhého příspěvku ze sborníku, který zmíním, je Ondřej Táborský. Ve svém textu se zabývá politikou dějin a paměti v normalizačním muzejnictví. Muzea popisuje jako místa „správné“ paměti, která určují, co bude viditelnou součástí české paměti (Šustrová, 2014, s. 283). Období počátku normalizace se dle něj vyznačuje potřebou přepsání vývoje vedoucího k pražskému jaru a legitimizace současného vládního aparátu (Šustrová, 2014, s. 327). Zmiňuje se krátce také o významu dalších forem vizuální kulturní produkce (film, divadlo, výtvarné umění) a jejich využití k šíření ideologie (Šustrová, 2014, s. 285).

Další prací zabývající se českou kolektivní pamětí je kniha *Češi a jejich komunismus* od Françoise Mayer, která vznikla na základě výzkumu prováděného v 90. letech. Veřejnou paměť prezentuje na podkladě rozhovorů se známými osobnostmi a na základě jejich autobiografických publikací. Jednotlivé osobnosti prezentují určitý prostor paměti, např. Miroslav Štěpán zastupuje pohled normalizačních politiků (Mayer, 2009, s. 115). Zaměřuje se na vnímání komunistické minulosti a na to, jakým způsobem se podílí na formování nové

české národní identity. Mayer poukazuje na to, že každý národ si vytváří systém symbolů, skrze které zpětně konstruuje svoji národní identitu (Mayer, 2009, s. 30). Češi vytváří identifikační vzorce skrze vybrané úseky dějin, jako například první republika (Mayer, 2009, s. 34). Vztah Čechů ke komunistické minulosti dle Mayer komplikuje nepřijetí kompletní externalizace odpovědnosti za komunismus, tedy přisouzení viny hlavně Sovětům, a individualizace zodpovědnosti (Mayer, 2009, s. 10). To vedlo v české společnosti k tzv. zpovídání se z minulosti spojenému s honem na bývalé agenty StB, kolaboranty a udavače (Mayer, 2009, s. 214). Mayer poukazuje na obtížnost označení viníků mezi Čechy, neboť se nějak zkompromitovali téměř všichni, kupříkladu pokojným přechodem do normalizace (Mayer, 2009, s. 22). Individuální aspekt vnímání komunistické minulosti lze dle ní sledovat i skrze množství autobiografických publikací s osobním svědectvím o minulosti vydávaných například disidenty či herci, které jsou známkou potřeby Čechů znovu si přivlastnit svou minulost (Mayer, 2009, s. 258). Mayer se krátce zmiňuje také o filmech 90. let. Tvrdí, že je v nich socialistický režim banalizován či zesměšňován. Vyhýbají se otázce agentů, kolaborantů, která je ústřední ve veřejné debatě a společnosti. V těchto filmech vládne žoviální soudržnost. Doba komunismů se tak jeví, jako že si všichni pomáhali a dokázali se politickým tlakům vysmívat. Tyto filmové reprezentace dle Mayer ukazují nepolitický pohled na historii – vrací minulost lidem bez příběhu, mlčící většině obyvatelstva (Mayer, 2009, s. 259).

Mému záměru je pak nejbližší nedávno zveřejněná případová studie Ireny Řehořové *Kulturní paměť a film*, která zkoumá čtyři české filmové reprezentace minulosti pojednávající o odsunu Němců z českého pohraničí. Zabývá se tím, jak se měnil obraz odsunu v závislosti na dobovém kontextu. Autorka filmy sleduje ze dvou různých perspektiv – jednak jako obrazy uplynulých událostí obsažených v ději a jednak jako obraz samotné doby vzniku filmu (Řehořová, 2018, s. 22). Odlišuje se tedy od ostatních zmíněných výzkumů tím, že zkoumá především film samotný, a to jakožto médium, které určitým způsobem může ovlivňovat kolektivní paměť. Metodou, na jejímž základě autorka provádí komparaci filmových děl, je kvalitativní obsahová analýza. Řehořová s ohledem na zaměření výzkumu zformulovala sedm kategorií (filmová forma, témata/příběhy, sociální svět filmu, kulturně-historická paměť, ideologie a politické konotace, viditelné/neviditelné,

recepce), které rozřadila mezi tři zkoumané aspekty filmového materiálu – prostor filmového díla, prostor společenskohistorický, prostor recepce (Řehořová, 2018, s. 86). To, jak filmem předkládaný obraz minulosti koresponduje s kolektivní pamětí, zkoumá například přes recepci diváků (Řehořová, 2018, s. 161).

Ve své práci jsem teoreticky vyšla především z Halbwachsova pojetí kolektivní paměti. Mnou vybrané filmové reprezentace vychází z individuálních pamětí tvůrců/pamětníků a z historie (fotografie, dokumentární záběry). Domnívám se, že osobní paměť tvůrců se opírá o kolektivní paměť skupiny, které jsou součástí, což ovlivňuje zvolenou interpretaci událostí. Zároveň podle přijetí filmu publikem by mohlo být možné zhodnotit, zda tvůrci filmu podávaný obraz minulosti je v souladu s požadavky diváků a kolektivní pamětí společnosti, jejíž jsou součástí. Taktéž předpokládám, že film může plnit roli referenčního rámce, o který může jedinec opřít svoji individuální paměť na srpen 68. Metodologicky jsem se rozhodla vyjít z práce Řehořové, ze které jsem převzala způsob výzkumu a formu analýzy.

1.2. Film a sociologie

Film se propojuje se sociálním prostředím v různých rovinách. Za prvé – samotný vznik filmu je ovlivněn množstvím lidí různých profesí z různých sociálních skupin. Tím se do filmu přenáší kombinace množství různých perspektiv, vědomostí a životních zkušeností. Za druhé - každý film, i ten odehrávající se zcela v rámci fikce, zobrazuje sociální skutečnost. Tedy prezentuje jednání jednotlivců a vztahů mezi nimi. Třetí rovinu lze vidět v samotném vztahu mezi filmem a jeho diváky (Řehořová, 2018, s. 19). Film se také vyznačuje tím, že na rozdíl od jiných kulturních děl, je vždy produktem kolektivního autorství. Jeho podobu ovlivňuje režisér, scénárista či producent. Ovlivňují ho ale i různé vnější vlivy. Řehořová k popsání tohoto souboru vztahů obklopující proces tvorby používá označení kinematografické pole.

1.2.1. Kinematografické pole

Kinematografické pole je pojem používaný Řehořovou. Je kombinací literárního pole Pierra Bourdiea a filmového/sociálního prostředí Pierra Sorlina. Bourdieuovo pole je primárně prostorem vztahů, které se zakládají na společných zájmech. Důležitým znakem každého pole jsou určitá pravidla a předpoklady, na základě kterých se řídí jednání zúčastněných aktérů (Bourdieu in Řehořová, 2018, s. 25). Filmové prostředí dle Sorlina je jednou z částí širšího sociálního prostředí filmové tvorby, které se zakládá na sdílení určitých nepsaných norem, zvyků a dominantních tendencí dané doby. Toto sociální prostředí se neustále aktualizuje na základě vnějších podnětů. Samotné filmové prostředí je jednou ze tří částí tvořící toto sociální prostředí. Filmové prostředí tvoří osoby a instituce (např. produkční a distribuční společnosti, filmové školy) přímo spojené s filmovou tvorbou. Druhou část tvoří preference a očekávání osob se zájmem o film tzv. potencionálním publikem. Poslední třetí částí je tzv. globální společnost, tvořící základní rámec kulturní produkce (Sorlin in Řehořová, 2018, s. 23).

Kinematografické pole je tedy souhrnem vztahů a sil ovlivňující vznik i podobu filmů. Uvnitř pole fungují tzv. silová působení, v rámci nichž může docházet například u historických filmů k boji mezi různými aktéry o prosazení vlastní verze minulosti. Boj v poli je veden i o různé „zdroje“ (či kapitály). Dle Řehořové jsou podstatné především dva – ekonomický a symbolický. Ekonomický je nezbytný k umožnění natáčení a následnou propagaci. Symbolický je tvořen reputací tvůrce či tvůrců filmu a zajišťuje lepší výchozí postavení při realizaci nových děl. Kinematografické pole také prochází neustálými změnami, je ovlivněno jinými poli – ekonomickým, politickým a mediálním (např. financování filmových projektů veřejnoprávní televizí) (Řehořová, 2018, s. 25).

Dle Řehořové je vhodné při uvažování o filmu využívat koncept filmového pole, protože pak není film vnímán jako čisté vyjádření osobních představ konkrétního tvůrce, ale jako komplexnější proces, do kterého vstupuje řada sociokulturních faktorů, skrze jejichž poznání lze dojít k lepší interpretaci díla (Řehořová, 2018, s. 27). Pro tuto bakalářskou práci je podstatné vysvětlení konceptu kinematografického pole, protože bude využívat formální podobu studie Řehořové, která z něj vychází.

1.2.2. Film jako obraz minulosti

Pro tuto práci považuji také za podstatné vysvětlit vztah paměti, filmu a historie. Tato práce se zabývá hraným filmem, zaměřím se tedy na něj. Film může být prostorem, do kterého se promítá kulturní či komunikativní paměť, případně obojí. K filmu lze přistupovat jako médiu nabízejícímu určitý obraz minulosti a jejích možných interpretací. Také lze film vnímat jako kulturní dílo, které nepřipomíná jen zobrazovanou událost, ale nese i informace o společnosti v době svého vzniku (Řehořová, 2018, s. 13). V počátcích sociologie filmu měli autoři tendenci pracovat s hraným (historickým) filmem jakožto s materiálem poskytujícím informace především o době svého vzniku. Později, přibližně v osmdesátých letech, se přístup změnil a historický film získal status relevantního historického pramene nabízejícího alternativní, vědomě vytvořenou verzi minulosti. Začalo se tedy zkoumat to, jak se filmy vyjadřují k minulosti, jakým způsobem je interpretují a jaký význam připisují k historickým událostem (Řehořová, 2018, s. 46).

Aby bylo film možné vnímat jako obraz minulosti, musí dodržet určité formální podmínky. Protože film je médiem paměti, může obsahovat invence a do jisté míry se odkloňovat od toho, jak událost popisuje historie. Otázkou je však, do jaké míry fikce lze historický film pokládat za reprezentaci minulosti. Aby film mohl být pokládán za historický, je dle Rosenstona nutné jeho propojení, přímo či nepřímo, s hlavními myšlenkami soudobého diskurzu historie. Jinak se jedná pouze o fikční film v líbivých dobových kulisách (Rosenstone, 2001, s. 62). Historický film podobně jako psaná historie musí mít určitou formu, jež zobrazovaným událostem dodá nějaký řád. Hlavními znaky filmových reprezentací minulosti je začlenění postav a událostí do ohraničeného příběhu, prezentování „velkých dějin“ skrze osobní příběh jednotlivce, simplifikace a dramatizace historických okolností (za pomoci např. hudby, detailních záběrů na tvář hrdiny a obdobných filmových postupů posilujících emotivnost scén) (Rosenstone, 2001, s. 54-57).

2. Kontext

Aby bylo možné důkladně prostudovat filmové reprezentace srpna 1968, je potřebné obeznámit se s tím, jak tyto události předkládá současná oficiální historická paměť. Jí podávaná minulost se totiž může lišit v závislosti na panujícím režimu (Řehořová, 2018, s. 136). Filmy zobrazující tyto události by pak měly do určité míry korespondovat s prezentací soudobého historického diskurzu (Rosenstone, 2001, s. 62). V této části tedy stručně shrnu podstatné události období mezi koncem roku 1967 a začátkem 1969, včetně 21. srpna 1968.

2.1. Před invazí vojsk Varšavské smlouvy

Už od půlky šedesátých let v československé komunistické straně začínají figurovat reformisté. Velký vliv ale získávají až na konci roku 1967, kdy na říjnovém zasedání ústředního výboru KSČ Alexandr Dubček otevřeně kritizuje prezidenta Novotného. O dva měsíce později požaduje spolu s dalšími reformisty jeho odstoupení z funkce prvního tajemníka ÚV KSČ (Emmert, 2018, s. 190). Na začátku dalšího roku je Novotný odvolán z vedení strany a 22. března odstoupuje i z pozice prezidenta (Devátá, 2017, s. 15).

Na přelomu února a dubna byla pozastavena činnost úřadu pro cenzuru. V médiích se mluví o hrubých chybách v minulosti, tedy o procesech v 50. letech. V červnu je cenzorský úřad zcela zrušen (Devátá, 2017, s. 16). Zrušení cenzury umožnilo zveřejnění manifestu *Dva tisíce slov*, který byl ovšem natolik radikální, že ho nové vedení strany odmítlo a označilo za nebezpečný. Podle některých historiků tento manifest sice přesně označil problémy tehdejšího Československa, ale nepřímě přiblížil i srpnovou invazi (Zdeněk Doskočil in Ama, 2013).

Podobně kontroverzně byl vnímán zahraničím reformisty v dubnu schválený *Akční program*. Ten například obsahoval omluvu za represe, garanci svobody slova či existenci nekomunistických iniciativ (Emmert, 2018, s. 198). Až zveřejnění *Akčního programu* vedlo k vzniku tzv. varšavské pětky (NDR, Polsko, SSSR, Maďarsko, Bulharsko). Brežněv si pozval Dubčeka do Moskvy a požadoval ukončení reformem. Reformisté přesto hodlali ve svém úsilí pokračovat (Devátá, 2017, s. 16).

V tu dobu byla politickou změnou nadšená již i široká veřejnost. Všude se konaly diskuzní večery, běžní občané se aktivně zajímali o politiku. Vznikaly nekomunistické občanské iniciativy například KAN či organizace K231 sdružující politické vězně padesátých let (Tůma, 2008, s. 29). S uvolněním situace se znovu připomíná např. první republika a dostává se rehabilitace i T. G. Masarykovi (Emmert, 2018, s. 200).

Všechny tyto změny jsou pozorovány s nelibostí nejen již zmiňované tzv. varšavské pětky ale i československé konzervativní opozice, která postupně na začátku léta sepisuje několik dopisů, kde žádá o intervenci SSSR a zastavení reform v Československu. Tyto dopisy pak posloužily k legitimizaci srpnového vojenského zásahu (Emmert, 2018, s. 208).

2.2. Srpnová okupace

Už v roce 1965 byla podepsána tajná československo-sovětská smlouva o umístění sovětských základen s jadernými zbraněmi na československé území. Rovněž tehdy Sověti požadovali trvalé umístění dvou svých vojenských divizí na našem území. Československé vedení s Novotným v čele to však rezolutně odmítlo (Emmert, 2018, s. 192). Události pražského jara tento plán nakonec umožnily realizovat, i když ještě během červencových jednání ÚV KSČ a ÚV KSSS v Čierné nad Tisou údajně ještě Brežněv doufal v pozastavení reform a vyhnutí se tak nutnosti vojenské intervence (Emmert, 2018, s. 212).

Na přelomu července a srpna probíhalo spojenecké vojenské cvičení *Šumava*. Už tehdy zůstala na území Československa malá skupina vojáků, která měla zajistit hladký průběh případné invaze (Emmert, 2018, s. 192). Dne 20. srpna ve večerních hodinách pak začala invaze pěti armád *Varšavské smlouvy* do Československa. Jednalo se o půl milionu sovětských vojáků s tanky i leteckými jednotkami a několik dalších desítek tisíc vojáků zbývajících zemí tzv. varšavské pětky. Sovětský velvyslanec informoval prezidenta Ludvíka Svobodu o právě zahájené invazi. Ten slíbil, že nevydá rozkaz k obraně (Emmert, 2018, s. 211).

Plány sovětů na hladký průběh invaze a její následnou legitimizaci jako přátelskou pomoc proti tzv. kontrarevoluci ale překazili ostatní českoslovenští představitelé. Ti se dozvěděli o invazi až později, těsně před půlnocí, a odsoudili ji v rychle připraveném *Provolání všemu lidu ČSSR*. Provolání pak od druhé hodiny po půlnoci vysílal Československý

rozhlas. Rozhlas vysílal ještě dalších sedm dní, kdy trvaly protesty (Emmert, 2018, s. 219). Rozhlas se tak stal symbolem klidného odporu proti srpnové vojenské invazi. Předseda KSČ A. Dubček, předseda parlamentu J. Smrkovský a další čtyři českoslovenští představitelé, kteří se podíleli na *Provolání všemu lidu*, byli za pomoci StB uneseni do Moskvy (Emmert, 2018, s. 212).

Od časných ranních hodin 21. srpna obyvatelé Československa protestovali proti okupaci poté, co se o ní dozvěděli skrze Rozhlas. Protesty probíhaly po celém Československu. Lidé například překrývali cedule s názvy ulic, aby ztížili vojákům orientaci. Na ulicích vojáci proti demonstrantům zcela nepřiměřeně zasahovali – najížděli na ně tanky a stříleli. Invaze si v prvním týdnu vyžádala množství obětí (Emmert, 2018, s. 215).

V týdnu po 21. srpnu 1968 čelili českoslovenští občané okupaci s jednotou a odhodláním. Média po celý týden podporovala nenásilný občanský odpor. Podporu československé veřejnosti vyjadřovali i v zahraničí (Heller, 2018). Převládala víra v to, že spravedlnost a vůle národa nakonec zvítězí. Víru ve vítězství československého národa se rozhodl zlomit sovětský vůdce Leonid Brežněv zdiskreditováním unesených reformistů v Moskvě. Pod pohrůzkou hrozícího krveprolití a občanské války nakonec 26. srpna většina unesených reformistů podepsala protokol o souhlasu pobytu vojsk, obnovení cenzury a dalších požadavků anulujících reformy pražského jara. Po návratu Dubčeka a ostatních do vlasti je vítala česká veřejnost jako vítěze. Mýlně se domnívala, že tzv. československá věc v Moskvě zvítězila. Následující dny ale ukázaly opak – první reformisté museli odejít z funkce již do 30. srpna a počátkem září byla obnovena cenzura (Emmert, 2018, s. 232-233).

2.3. Následky okupace

Neúspěch reformistů v Moskvě zklamal veřejnost. Hněv se neobracel již pouze proti okupantům, ale i proti bývalým reformistům a KSČ. Reformní křídlo strany sice zůstávalo ještě několik měsíců u moci, ale bylo v očích občanů zdiskreditováno přijetím dohody o tzv. dočasném pobytu sovětských vojsk v Československu a následně i podpisem tzv. pendrekového zákona. Následkem invaze sovětských vojsk se vděk české veřejnosti za osvobození na konci druhé světové války proměnil v rusofobii. Množství lidí vystupovalo ze

strany a opozice vůči totalitnímu režimu se tak v následujících letech přesunula zcela mimo rámec komunistické strany (Emmert, 2018, s. 234).

Srpnová okupace a normalizace přinesla československé společnosti velkou morální újmu. Veřejnost se cítila zrazena. Jednota a odhodlání ze srpnových dní se vytratily. Na začátku dalšího roku v lednu 1969 se upálil v centru Prahy Jan Palach. Jeho čin prý nebyl směřován proti sovětské okupaci, ale vůči lhostejnosti československé společnosti, která se s okupací začala příliš rychle smiřovat (Emmert, 2018, s. 239). Část společnosti se jeho činem probudila, ale pouze na krátkou chvíli. Na mnoha místech se například uskutečnily pietní průvody. Jeho čin v následujících měsících následovali další lidé, mezi nimi Jan Zajíc v Praze a Evžen Plocek v Jihlavě, avšak ani to československou společnost nevyburcovalo k akci. A tak pomalu začala nastupovat tzv. šedá normalizační léta (Devátá, 2017, s. 17).

3. Metodologická část

V následující části se věnuji představení metodologie svého výzkumu. Předložím v ní své výzkumné otázky. Popíšu zvolenou analýzu a v ní využítá data. V závěru této části se budu také věnovat reflexi těchto metod a možným úskalím vzešlým ze zvoleného přístupu.

3.1. Výzkumné otázky

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřila na prozkoumání zobrazování srpna 1968 v české filmové tvorbě. Vycházela jsem přitom z toho, že film je jedním z možných medií kulturně zprostředkované paměti. Cílem práce je prozkoumat, skrze jaké „obrazy“ filmové reprezentace předkládají události srpna 68 a jaká je jejich recepce diváky. Pro historický film interpretující minulost je důležitá jeho interakce s vnějškem v jeho době vzniku – tedy i s divákem (Rosenstone, 2001, s. 62). Předpokládám, že recepce publikem daných filmových reprezentací by mohla reflektovat, zda filmem zvolený „obraz“ minulosti koresponduje s momentální interpretací minulosti. Teoreticky by tak skrze kladně přijímané prvky filmových reprezentací mohlo být možné odvodit, s jakými „obrazy“ je momentálně spojován v kolektivní paměti srpen 68.

Výzkum jsem se rozhodla dělat čistě kvalitativní metodou, jejíž forma ovlivnila finální podobu výzkumných otázek. Moje výzkumné otázky jsou:

Jakou (filmovou) formou jsou reprezentovány události období okolo srpna 68 v českém filmu?

V rámci této výzkumné otázky bych se ráda zaměřila na filmovou formu, kterou tvůrci zvolili pro prezentaci minulosti. Vycházím z toho, že mnou vybrané filmové reprezentace se zakládají z části na individuálních paměti tvůrců/pamětníků. Domnívám se, že osobní paměť tvůrců se opírá o kolektivní paměť skupiny, které jsou součástí, což ovlivňuje zvolenou interpretaci událostí (Halbwachs, 2009, s. 57). Zároveň je podstatné zkoumat, kdo a jak film točil, neboť autoři selektují informace, které zahrnou do svého podání minulosti a tak se stávají součástí procesu zapomínání a konstruování paměti společnosti (Macek, 2014, s. 169).

Jaké jsou interpretace minulosti nabízené filmy publiku?

Tato výzkumná otázka vychází z toho, že události srpna 68 lze považovat dle Assmanova dělení za součást komunikativní paměti (Assmann, 2010, s. 111). Dá se tedy říct, že se stále ještě formují, jsou otevřené interpretacím. Zároveň ale již existuje generace lidí, kteří srpen 68 nezažili. Při „vzpomínání“ tedy čerpají například z vypravování pamětníků nebo právě z filmových reprezentací události. Filmové obrazy mohou u pamětníků původní vzpomínanou zkušenost překrývat či nahrazovat. U mladší generace mohou filmové reprezentace získat funkci důkazu pro historickou skutečnost, tzn. ukazovat, jak to doopravdy během srpna 68 bylo (Welzer, 2010, s. 102-105). Lze tak předpokládat, že velmi záleží na tom, jak filmy události interpretují.

Jaké bylo přijetí filmů a jimi nabízené reprezentace minulosti publikem?

V této výzkumné otázce se chci zaměřit na přijetí filmů publikem. Během výběru zkoumaných filmů jsem si povšimla důrazu tvůrců filmových reprezentací na předání sdělení o srpnu 68 divákovi (Sedláček, 2018). Přišlo mi tedy podstatné zkoumat, jak bylo předáno a přijato. Zároveň podle reakce na film by mohlo být možné zhodnotit, zda tvůrci filmu podávaný obraz minulosti je v souladu s požadavky diváků a kolektivní paměť společnosti, jejíž jsou součástí (Rosenstone, 2001, s. 62). Taktéž jsem předpokládala, že skrze analýzu recepce filmu publikem by mohlo být možné zjistit, zda některý z filmů slouží divákům jako referenční rámec pro vzpomínání (Halbwachs, 2009, s. 52).

Jak se měnil obraz událostí srpna 68 v české (porevoluční) filmové tvorbě?

V rámci této otázky se budu zabývat možnými proměnami filmových reprezentací srpna 68. Vycházím při tom z předpokladu, že obraz minulosti podávaný filmovými reprezentacemi je při svém vzniku ovlivněn vnějškem, a tedy i dobovou pamětí na události (Rosenstone, 2001, s. 62). Kolektivní paměť se proměňuje v souladu se zájmy a požadavky dané společnosti či skupiny tak, aby vyhovovala jejím aktuálním potřebám (Šubrt, 2010, s. 15). Zobrazení událostí srpna 68 v jednotlivých filmových reprezentacích by tak mohlo signalizovat tyto změny.

3.2. Metoda výzkumu

3.2.1. Kvalitativní analýza

Pro práci jsem se rozhodla zvolit kvalitativní metodu analýzy, neboť se mi zdála vhodnější pro můj záměr. Konkrétně jsem zvolila kvalitativní obsahovou analýzu ve formě, kterou použila Irena Řehořová ve své případové studii *Kulturní paměť a film: Jak se měnil obraz poválečného českého odsunu v české filmové tvorbě*. Řehořová ve své studii vytvořila formu kvalitativní obsahové analýzy specificky přizpůsobenou audiovizuální povaze filmového media. Zformulovala sedm analytických kategorií tak, aby mohly sloužit k systematickému popisu filmu samotného, k pochopení některých rysů sociokulturního prostředí vzniku filmu a také ohlasů vyvolaných u laické i odborné veřejnosti (Řehořová, 2018, s. 81).

3.2.2. Analýza filmových reprezentací dle Ireny Řehořové

Analytické kategorie kvalitativní obsahové analýzy filmu Irena Řehořová v závislosti na jejich zaměření dělí do tří skupin, které ve své studii nazývá jako *prostory*. Jsou jimi *prostor filmového díla*, *prostor společensko-historický* a *prostor recepce* (Řehořová, 2018, s. 86).

3.2.2.1 Prostor filmového díla

Tento prostor důkladně analyzuje samotné charakteristiky filmu a vytváří podklad pro druhé dva prostory. Analytické kategorie tohoto prostoru jsou *filmová forma*, *témata a příběhy* a *sociální svět filmu*.

Základem pro analýzu filmové formy je kompoziční interpretace Jamese Monaca. Tato část řeší formální záležitosti jako je poměr vizuální/verbální složky filmu, práce s prostorem, používaný jazyk. Dále se zaměřuje na kompozici, střih, techniky záběru a také na žánrové zařazení díla (Rose, 2001, s. 48). Všechny formální náležitosti filmu ovlivňují prožitek diváka a dá se z nich i odvodit, jaké emoce se snažili tvůrci filmu vyvolat v publiku (Rose, 2001, s. 52). Tato část analyzuje postupy, skrze které je bolestná minulost přetransformovaná do atraktivní podívané (Řehořová, 2018, s. 87).

Kategorie *Témata a příběhy: ohniska zájmu* se soustředí na identifikaci základních motivů a příběhů v jednotlivých reprezentacích. Zjišťuje, kdo a s jakým záměrem příběh vytvořil. Zkoumá se tedy symbolický kapitál filmu. Zásadním interpretačním bodem této části je, kde film začíná, neboť to má velmi podstatný vliv na interpretaci minulosti. Tato kategorie se též zabývá dějovými liniemi filmu a hlavními motivy filmu čili způsoby, jak se tvůrci rozhodli minulost ve své filmové reprezentaci interpretovat (Řehořová, 2018, s. 96).

Poslední kategorie prostoru filmu *Sociální svět filmu* se zabývá postavami a jejich vzájemnými vztahy. Sledují se zde *významné* postavy, což jsou postavy, které lze nahlížet jako na nositele určitých hodnot/ reprezentanty určitých stanovisek. Postavy se analyzují skrze několik vlastností: divácká atraktivita postavy, příkladný/nejednoznačně vymezený hrdina, vazby na okolí (jakou sociální skupinu postava reprezentuje), kulturní dimenze (hodnoty a normy reprezentované hrdinou). Kromě konkrétních postav se v této kategorii též řeší, jak daná filmová reprezentace zobrazuje zobecnělé druhé, například Rusy, okupanty či Čechy (Řehořová, 2018, s. 107).

3.2.2.2. *Prostor společensko-historický*

Tento prostor se zabývá vnějším prostředím, ve kterém film vznikl, a jeho vlivu na něj. Zabývá se sociokulturním kontextem tvorby (Řehořová, 2018, s. 86). Kategorie tohoto prostoru jsem se pro svoje účely rozhodla trochu pozměnit. Řehořová ve své studii využívá filmy z rozmezí několika desetiletí a z jasně odlišných ideologických období (Řehořová, 2018, s. 85). Tento aspekt mnou vybrané filmy nesplňují, rozhodla jsem se tedy vynechat kategorii *Ideologie a politické konotace*. První kategorie tohoto prostoru *Kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce* zkoumá, jak se pohled na danou minulost vyvíjí v závislosti na proměnách kulturního klimatu, společenského klimatu a historického vědomí. Konkrétně se Řehořová v této kategorii zaměřuje na proměny výkladového rámce tématu obětí a viníků napříč jí zvolených filmových reprezentací odsunu Němců (Řehořová, 2018, s. 123). Druhá kategorie *Viditelné/Neviditelné* se zaměřuje na to, které historické skutečnosti v jednotlivých reprezentacích byly zdůrazněny či vynechány a jaký k tomu byl pravděpodobně důvod (Řehořová, 2018, s. 150).

3.2.2.3. *Prostor recepce*

Tento prostor obsahuje pouze jednu kategorii *Recepce v době uvedení a v současnosti* a zkoumá přijetí publika. Zmiňuje se zde návštěvnost filmu v době uvedení do kin – tedy úspěšnost filmu. Analyzují se zde reakce diváků i filmových kritiků na film – co jeho „obrazu“ minulosti vytýkají a co schvalují (Řehořová, 2018, s. 161).

3.3. Data

3.3.1. Výběr filmových reprezentací

Základním zdrojem dat pro moji bakalářskou práci jsou filmové reprezentace srpna 1968. Jejich výběr byl tedy zásadní. Svůj výběr jsem konzultovala s odborníky z oboru filmových věd. Stanovila jsem několik požadavků, které mi pomohly zredukovat výběr filmů. První pravidlo bylo, že půjde pouze o filmové reprezentace minulosti, které vstoupily do kin a nezahrnu žádné seriály. Filmy a seriály se liší v tom, jak oslovují diváka. Film postrádá princip seriality televizního seriálu (Reifová, 2004, s. 225). Zároveň jsem chtěla, aby filmové reprezentace vážně zachycovaly dobu 21. srpna 1968 a tato událost zaujímala ve filmu důležitou pozici. Tyto dva požadavky vyloučily například *Hořící keř*.

Požadavek na zobrazení 21. srpna 1968 vyloučil i normalizační filmy, které jsem původně zvažovala zahrnout (*Tobě hrana zvonit nebude*, *Bouřlivé víno*). Normalizační filmy také odkazovaly na svoji dobovou historickou paměť a zaměřovaly se tak na pražské jaro a téma kontrarevoluce/korupce. Některé tak činily přímo (*Major Zeman: Štvanice*), jiné za pomoci metafor (*Hroch*) (Činátl, b.r.). Velmi obecně řečeno, zatímco porevoluční filmy událost popisují, připomínají a nabízí vysvětlení, normalizační filmy se události 68 snaží vlastně přepsat. Z toho vzniklo pravidlo výběru, že se zaměřím na filmové reprezentace srpna 1968 natočené po sametové revoluci.

Poslední požadavek vznikl na základě prvního vybraného filmu, což byl *Jan Palach*, který měl vejít do kin přesně na 50. výročí invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Dle dostupných informací to vypadalo, že motiv 21. srpna 1968 v něm bude mít ústřední roli. Tento film dal tedy prvotní impuls vybrat filmové reprezentace točené na kulatá výročí. Předpokládala jsem, že u takových filmů bude výraznější snaha

tvůrců interagovat s vnějškem, s diváky. Například režisér Sedláček přímo vyzval studenty, aby se podíleli na natáčení a znovuoživil tak ducha té doby v současnosti (Sedláček, 2018). Jako druhý film jsem zvolila *Anglické jahody* natočené u příležitosti 40. výročí invaze vojsk Varšavské smlouvy. Další filmy točené s úmyslem připomenutí minulosti na 40. výročí události jsem vyloučila. *Občanský průkaz* jelikož děj finální verze se nakonec posunul a odehrával se za normalizace. *Operaci Dunaj* z důvodu zahraničního režiséra i scénáristy. Poslední film měl být přibližně z období 30. výročí a volba tak padla na *Pelíšky*. Ty bylo vhodné zahrnout také z důvodu, že ostatní filmové reprezentace srpna 1968 recenzenti často srovnávají právě s *Pelíšky* (Spáčilová, 2008).

3.3.2. Další zdroje

Recenze jsou také zásadním zdrojem dat pro *prostor recepcce*. Pracovala jsem s dvěma typy diváckých recenzí – laické recenze z Česko-Slovenské filmové databáze (ČSFD) a odborné recenze filmových kritiků. U recenzí z ČSFD jsem u *Pelíšků* udělala předvýběr, neboť celkový počet 1756 recenzí byl příliš veliký. ČSFD vzniklo až v roce 2001, tudíž nejstarší recenze *Pelíšků* jsou z té doby, a nikoli přesně z roku vstoupení do kin. Nepovažuji to však za zásadní problém. Druhé dva filmy měly v době, kdy jsem s recenzemi začala pracovat okolo 200. Vybrala jsem tedy 300 recenzí *Pelíšků* – 150 nejstarších, které by reflektovaly přijetí publikem okolo doby vzniku, a 150 nejnovějších, které by ukázaly, jak se jejich vnímání za posledních 20 let posunulo. U *Anglických jahod* vzhledem k celkově malému množství recenzí tento rozdíl nerozlišuji. Zjištění z diváckých recenzí jsem si uspořádala pomocí otevřeného kódování. Svoje zjištění o filmových reprezentacích a interpretace jsem po vzoru Řehořové opřela o recenze filmových kritiků (Řehořová, 2018, s. 83). U recenzí filmových kritiků jsem se snažila najít alespoň jednoho kritika, který hodnotil všechny tři filmy. Jednou z odborných recenzí, se kterou u každého filmu pracuji, je tak recenze od Mirky Spáčilové.

Vedle recenzí jsem též využívala k podepření některých svých tvrzení v mediích dostupné rozhovory s tvůrci filmů, tedy scénáristy a režiséry. Ti mají totiž největší vliv v prvotním impulsu, kdy film vzniká, přestože finální formu už ovlivňuje mnoho dalších sil

fungujících v rámci kinematografického pole (Řehořová, 2018, s. 25). Rozhovory s tvůrci byly zásadním zdrojem dat především pro kategorii *Témata a příběhy*.

3.4. Limity práce

Jedna z věcí, kterou jsem během příprav bakalářské práce řešila, byl výběr filmů. Většina odborníků, s kterými jsem se o výběru filmu radila, doporučovala odlišné filmy, které ale například zachycovaly příliš dlouhé časové období (*Díky za každé nové ráno*) nebo využívaly srpna 1968 spíše jako kulisu, či měly těžko uchopitelný žánr (*Rebelové*). Finální výběr filmů je tak velmi ovlivněn mnou nastavenými pravidly. Zároveň tři vybrané filmové reprezentace nelze považovat za dostatečně velký soubor pro komplexní prozkoumání posametového obrazu srpna 68 ve filmu. Srovnání kategorií u tří vybraných filmu avšak aspoň částečně umožní zmapovat proměny ve způsobu, jak je invaze ve filmových reprezentacích zpracovávána a interpretována (Řehořová, 2018, s. 176).

Další komplikace, se kterou jsem se při práci potýkala, byla samotná analýza. Řehořová u své kvalitativní obsahové analýzy filmového díla popisuje jen u některých kategorií, jak dosahovala svých výsledků (Řehořová, 2018, s. 107). U jiných kategorií popisuje, co zkoumá, ale opomíjí jak a pouští se do analýzy filmového materiálu rovnou (Řehořová, 2018, s. 151). U těch jsem pak hledala zvolený způsob skrze analýzu samotnou. Takže práce se zvoleným způsobem analýzy byla trochu obtížnější, než jsem čekala. Celková analýza Řehořové je také poněkud obsáhlejší, než je pro účely bakalářské práce vhodné. Bylo tedy vhodné ji trochu zjednodušit, což jsem učinila vypuštěním analytické kategorie *Ideologické a politické prostředí*, i když jsem tím svoji práci ochudila o některé dimenze filmové reprezentace jako media kulturní paměti.

Kvůli úpravě analýzy pro formát bakalářské práce jsem přistoupila i k další změně. V části *Kulturně-historická paměť: základní výkladové rámce* je využito výkladových rámců okupace přítomné v současné společnosti (Řehořová, 2018, s. 123). Vzhledem k tomu, že dělat rámcovou analýzu mediálního diskurzu tohoto tématu by již bylo v rámci rozsahu bakalářské práce příliš, rozhodla jsem se výkladové rámce převzít z již provedeného výzkumu. Bohužel jediná vhodná práce, která se mi podařila najít, je bakalářská práce *Kulturní trauma invaze z roku 1968 ve vysílání České televize v letech 1990–2015*. Autorka

v práci vymezuje nejdříve deset předběžných rámců na základě prostudované literatury a následně ověřuje jejich skutečnou míru výskytu napříč pořady České televize (Chudomelová, 2016). Z těchto deseti rámců a ve výzkumu zmiňovaných zpráv jsem tedy vyšla při interpretaci pohledu zvolených filmových reprezentací na srpen 1968.

4. Výzkumná část

4.1. Prostor filmového díla

4.1.1. Filmová forma

V této části jsem se zabývala na základě Jamese Monaca *kompoziční analýzou*, tedy jakým způsobem je filmová reprezentace vystavěná (Řehořová, 2018, s. 87). Zaměřuji se tu především na formální náležitosti: žánr filmového díla, střih/tempo, poměr vizuálního a verbálního, techniky záběru/kompozice obrazu, interiér/exteriér či jazyk. Také se zde zabývám zvukovou složkou filmu – jakou hudbu film využívá, zda a jak využívá zvuky prostředí a jak jsou tyto zvukové složky propojeny s obrazem. Důkladný rozbor filmové formy posloužil jako podklad pro další kategorie. Též tak lze sledovat, skrze jaké prostředky filmové reprezentace vykreslují „obraz“ minulosti a jak vytvářejí dobovou atmosféru (Rose, 2001, s. 48-52).

Pelíšky (1999)

První z filmových reprezentací jsou *Pelíšky*, které se odehrávají v pozvolném klidném tempu. Zdánlivý klid navozuje již první scéna, kdy se za doprovodu hlasu vypravěče klouzavým pohybem kamera přibližuje na altánek. Následuje plynulý přechod na ruce hrdiny s oprátkou a následně na jeho obličej (Pelíšky, 1999, 00:00:15). Tento vstupní záběr uvádí do filmu, představuje hlavního hrdinu-vypravěče a naznačuje směřování filmu - zdánlivě klidný film, ve kterém se však skrývá kapka dramatu (Dominiková, 1999). Záběr detailu obličeje se většinou ve filmech používá pro zobrazení vnitřních emocí postavy (Rose, 2001, s. 49). V *Pelíšcích* tuto techniku využívají tvůrci opakovaně - nejzdařileji pak ve scéně okupace (Pelíšky, 1999, 01:53:10), kde kamera klouže z jedné postavy na druhou a přenáší tak jejich prožívání situace na diváka. Další podstatnou využívanou technikou záběru v *Pelíškách* je pohled z první osoby, přičemž tato osoba často bývá Michal. Díky tomu, například při scéně s měřením medvěda, může mít divák pocit, že je součástí odehrávané scény (Pelíšky, 1999, 00:19:52). Zároveň se tím zdůrazňuje, že rodiny sledujeme skrze kritický pohled teenagera pozorujícího často směšné, trapné chování svých rodičů (Spáčilová, 1999). Pohled první osoby ve filmu navozuje také v některých scénách pocit, že se dívá někdo třetí (Pelíšky, 1999, 1:27:18). Obraz v *Pelíšcích* má po celou dobu teplé, lehce nažloutlé tónování.

Pelíšky často využívají propojení hudby s obrazem – hudba doplňuje význam scény. Kupříkladu ve scénách spojených s Michalovou jednostrannou láskou k Jindřišce se neustále vrací Neckářova píseň *Tu kytaru jsem koupil kvůli tobě*. Scény s Elienem zas podkresluje „hudba ze západu“ (Pelíšky, 1999,00:09:00). Hudba tak slouží k upevnění vymezení jeho postavy. Podle dobových kritik dobře zvolená hudba *Pelíšků* má schopnost vtáhnout pamětníky do příběhu a probudit nostalgické vzpomínky na jejich mládí (Míšková, 1999). Vedle hudebního podkreslení hraje zásadní roli zvuk piana, které vlastně provází skrze celý film. V první části filmu se piano podílí na atmosféře Vánoc (Pelíšky, 1999, 00:48:49). Pak se vrací při svatební oslavě písní „Nebe na zemi“ (Pelíšky, 1999, 1:46:40) a následně na něj přes zvuky venkovních vojsk hraje Kraus národní hymnu, než ho vystřídá zvuk radiového vysílání (Pelíšky, 1999, 1:52:45). Piano ve všech scénách předává sdělení o osobách v dané scéně. Například Elien o Vánocích postrádá svoji rodinu či strýcovo *Nebe na zemi* naznačuje skromná přání, ve která lidé před srpnovou okupací doufali.

Příběh v *Pelíškách* nese jak řeč postav, tak i obraz. Vizuální doplňuje informace, které se v dialogích pak nemusí přímo říkat. Například ve scéně z oslavy svatby je vidět nástěnný kalendář otevřený na září (Pelíšky, 1999, 1:38:00). Občas se v *Pelíšcích* obrazem samotným bez verbální složky vypráví příběh – scéna před školou s majorem a Mašlanem (Pelíšky, 1999, 1:12:35) nebo při vstupu vojsk záběr na třesoucí se miniaturu pomníků československým letcům (Pelíšky, 1999, 1:51:06). Vizuální často přebírá „slovo“ v okamžicích týkajících se nějakým způsobem politického dění v zemi – střídání prezidentů (Pelíšky, 1999, 1:02:32) i okupace sama (Pelíšky, 1999, 1:52:28).

Specifikem jazyka v *Pelíškách* je, že v běžné řeči se skrývá množství vtipů a narážek. Formu jazyka ovlivnil žánr (rodinná komedie s hořkým nádechem) této filmové reprezentace (Marek, 1999). Až na drobné výjimky postavy mluví pouze česky.

Většina děje filmu se odehrává v interiérech – buď v bytech rodin Krausových, Šebkových a učitelky nebo ve škole. Důraz na prostor bytu se skrývá v samotném názvu filmu. Původně měly být *Pelíšky* televizní film, což vyžadovalo odlišný název od Šabachovy knižní předlohy *Hovno hoří*. *Pelíšky* odkazují na domov, být jako v pelišku, a název akcentuje důležitost prostoru bytu jako malého uzavřeného světa a dění v něm pro příběh filmu (Vančová, 2017). Byty jsou plné dobových doplňků, které mohla mít doma i většina publika.

Značná část exteriérových scén je statická a bývají spojeny se skupinou postav teenagerů například obvodová zeď domova pro mládež, scéna promítání (Dominiková, 1999).

Anglické jahody (2008)

Anglické jahody mají být dle ČSFD romantickým válečným dramatem. Žánr tedy v podstatě jen popisuje, o čem by film měl být. Odehrává se během okupace, je tedy válečný. Lze jej nazvat dramatem, neboť sleduje lidi, kteří tuto dramatickou událost prožívají a romanci, neboť romantickou dějovou linii obsahuje (Dvořák, 2008a).

Scény ve filmu jsou dlouhé a plynule přechází. Výrazné střihové skoky jsou jen, když se mění dějová linie. Tato absence dramatictějších střihů navozuje atmosféru dlouhého ospalého letního odpoledne, kde zdánlivě neplyne čas (Hejdová, 2008). Hrané scény se přes „zšedivění“ (*Anglické jahody*, 2008, 00:03:15) prolínají s autentickými historickými záběry. Občas toto prolnutí působí lehce mechanicky a narušuje přirozený tok příběhu (Hejdová, 2008). Dokumentární scény ukazující syrovou realitu okupace též můžou pro někoho být v přílišném kontrastu s ospalým letním odpolednem, kde se zdánlivě nic neděje, a zobrazovaným shovívavým přístupem k okupantům (Čech, 2008).

V *Anglických jahodách* souzní s pomalou letní náladou i kamera, která je poměrně statická i při akčnějších scénách. Kupříkladu běh dezertéra Lebeděva lesem tak paradoxně nepůsobí příliš dramaticky (*Anglické jahody*, 2008, 00:19:22), neboť postrádá rychlé střihy, střídání záběrů z různých úhlů, které se často používají pro vyvolání dramatickosti při akční scéně např. sledování, boje (Rose, 2001, s. 48-49). Celý film má „retro“ filtr, což je teplejší barevnost, která připomíná starší filmy s méně kvalitním obrazem, a hraje tak na nostalgickou strunu. Vzhledem k tomu, že film nevyužívá primárně obraz k vyprávění příběhu, tak s ním ani moc zajímavě nepracuje. Výjimkou jsou (opakované) pokusy zdůraznit vnitřní emoce postav přes zaostřený záběr jen na jejich obličej, např. scéna ruských mladičkových vojáků na voze (*Anglické jahody*, 2008, 01:13:00). Tyto scény jsou většinou doplněny o slovní komentář, aby nebyly špatně pochopeny.

Nejdůležitější složkou zvuku v *Anglických jahodách* je řeč. Dialogy českých postav nesou příběh, vysvětlují kdo je kdo a co se děje (Hejdová, 2008). Mluvené slovo vstupuje

kromě dialogů do příběhu i skrze media – rádio a televizi. Zde se do filmu vcelku přirozeně včleňují dobová vysílání (Anglické jahody, 2008, 00:23:20). Řeč je také prvkem, kterým se film snaží vytvořit napětí/ drama, např. scéna v kuchyni, která co se týče obrazu a střihu, je poměrně statická a vše se odehrává jen ve verbální rovině (Anglické jahody, 2008, 00:22:40).

Hudební složka filmu je poměrně jednoduchá. V scénách odehrávajících se doma u Sinků hraje několik málo dobových písní z rádia. Pravděpodobně jejich hlavním účelem je posílení dobové atmosféry (Anglické jahody, 2008, 00:10:40). Celým příběhem se ozývá kytara, která je jednak odkazem na ústřední píseň, jednak znovu navozuje atmosféru pohodového, ospalého léta. Ústřední píseň na kytaru zní „silně krylovsky“, jedná se pravděpodobně o snahu připomenout srpen 68 pamětníkům přes podobnost s ikonickými Krylovými písněmi. Kytarové melodie doprovází většinu scén, kde je hudba, a ne vždy smysluplně doprovází obraz (Hejdová, 2008).

Zvuky prostředí využívané ve filmu se hodně liší v jednotlivých dějových liniích. V příběhu Tomáše a Táni je dominantním zvukem zpěv ptáků vzhledem k tomu, že jsou v lese (Anglické jahody, 2008, 00:49:40). Znovu se tím akcentuje příjemné letní odpoledne a tím i to, s jakým nezájmem aktéři této dějové linie prožívají srpen 68. V dějové linii rodičů/„dospělých“ se opakovaně vrací zvuk telefonu, který graduje nervozitu. Obdobnou roli mají televize, rádio, které informují o tom, co se děje. Nervozitu v této dějové linii pravděpodobně podporuje i zvuk hodin na pozadí (Anglické jahody, 2008, 00:58:19). Lze říct, že zvuková složka reflektuje v *Anglických jahodách* zobrazovaný mezigenerační kontrast ve vnímání invaze (Čech, 2008).

Jazyk používaný ve filmu je hovorový, především pak jazyk mladých obsahuje množství vulgarismů. Autoři se pravděpodobně snažili jazyk aktualizovat, použít moderní a tím film přiblížit cílovému divákovi, tzn. mladému člověku roku 2008 (Spáčilová, 2008). Dle některých kritiků je tím způsobeno, že mladí nepůsobí autenticky a akcentuje to ahistoričnost filmu (Čulík, 2009). Vedle češtiny zaznívá ve filmu poměrně velké množství ruštiny, což poukazuje na snahu této filmové reprezentace dát „slovo“ pro výklad minulosti nejen okupovaným, ale i okupantům (Čech, 2008).

Filmový prostor je poměrně omezený. Většina scén se odehrává na třech místech – v lesní chatce, v bytě Sinkových a na mostě s pozůstatky rekvizit. Každá z dějových linií je výrazně spojená s jedním z těchto prostorů. S lesní chatkou je spojen příběh mladého páru a děj se odehrává, jak v interiéru (chatka), tak exteriéru (les a pole okolo ní). Příběh rodičů se odehrává v interiérech. Příběh dvou chlapců a vojáků se odehrává především v exteriéru – na mostě.

Jan Palach (2018)

Film *Jan Palach* podstatně ovlivňuje zvolený žánr, neboť se jedná o životopisný film. Základní podobu filmu tedy dává Palachův domnělý životní příběh a tvůrci se vyhýbali přílišným formálním experimentům, pravděpodobně aby nenarušily realističnost předkládaného (Rimsy, 2008). Film je však velmi kvalitně řemeslně zpracovaný – kamera, zvuk, střih (Spáčilová, 2018).

Využívají se zde, obdobně jako u druhých dvou filmových reprezentací, záběry na detail obličeje pro zdůraznění emocí. Vhodně je této techniky využito v sekvenci, kde Jan Palach během mše ke konci filmu odhodlává vykonat „čin“ (Jan Palach, 2018, 1:29:14) nebo kde se dozvídá o vjezdu vojsk na území ČSR (Jan Palach, 2018, 00:35:30). Kompozičně zajímavý je znepokojující obraz malého Palacha v bílé krajině, která se v průběhu filmu mění na letní, aby se v konci vrátila a přinesla zpět onen pocit neklidu z počátku filmu. Kamera též využívá proměn ročních období pro vystihnoutí měnícího se tónu doby. Z nadějného jara a léta s teplým, nažloutlým tónováním obrazu se přechází do šedivého podzimu a mrazivé chladné zimy se studeným namodralým tónováním obrazu (Čech, 2018).

Environmentální zvuky se v této reprezentaci často používají k navození atmosféry autentičnosti ukazovaného. V části, kde se Palach motá Prahou během srpnové invaze, vhodná kombinace zvuků dotváří rekonstrukci události. Směsice zvuků vojenské techniky a střelby s tóny hymny a autentických vět rádiového vysílání přenáší na diváka atmosféru neklidu, zmatku, který během 21. srpna zavládl (Spáčilová, 2018).

Přestože kupříkladu zobrazení 21. srpna se zakládá především na vizuálu doplněném o environmentální zvuky, se zdá, že se tvůrci občas báli spolehnout pouze na obraz (Urlík, 2018). Příkladem toho je scéna před památníčkem oběti ze srpnových dnů, kde jinak silnou vizuální scénu naruší zcela nadbytečný rozhovor Palacha s tajným agentem StB (Jan Palach,

2018, 1:06:07). Podobná potřeba konkretizovat pomocí dialogu nejenže narušuje sílu sdělení obrazu, ale v mnohých scénách působí neskutečně uměle, např. dialog v hospodě, kde si Palach „objednává“ světový mír (Jan Palach, 2018, 00:13:09).

V této filmové reprezentaci poprvé vedle ruštiny a češtiny zaznívá slovenština. Touto drobnou změnou se mění to, že události srpna 68 už nejsou prezentovány jako minulost Čechů, ale Čechoslováků. Ve filmu lze nalézt i polštinu, francouzštinu spolu se zmínkou o událostech 1968 v těchto zemích – Polsko, Francie (Paříž). Zasazuje tak srpnovou invazi do kontextu celosvětových dějin a prezentuje rok 1968 jako rok velkých změn.

4.1.2. Témata a příběhy

V této části jsem se zabývala hlavními dějovými liniemi a motivy, které byly tvůrci jednotlivých filmů vybrány pro reprezentaci některého aspektu srpna 1968. Zaměřila jsem se především na hlavní motiv jednotlivých filmů spojený s 21. srpnem 1968. Dále jsem se zde zaměřila na časoprostorové zasazení děje, které představuje jeden z důležitých bodů pro interpretaci reprezentované minulosti. V neposlední řadě Témata *a příběhy* rozebírají tvůrce filmu a jimi sledované záměry (Řehořová, 2018, s. 96). Kdo film točil, je podstatné, neboť autoři selektují informace, které zahrnou do svého podání minulosti, a tak se stávají součástí procesu zapomínání a konstruování paměti společnosti (Macek, 2014, s. 169).

Pelíšky (1999)

Pelíšky vešly do kin v roce 1999, ale plán je natočit vznikl již šest let předtím, nedařilo se však sehnat finance. Kvůli odkladu scénář prošel množstvím revizí – v jedné z nich se například posunul příběh od sledování teenagerských dějových linií více k dospělým a rodinám jako celku (Vančová, 2017). *Pelíšky* se tak staly relevantní pro širší množství pamětníků – a i nepamětníci je mohou lépe prožít. V epizodních historkách obyčejných rodin snadno najdou něco, s čím dokážou identifikovat svoji vlastní rodinnou historii (Lík, 1999). Režisér Jan Hřebejk a scénárista Petr Jarchovský na základě Šabachovy knihy vypovídají o tom, co sami zažili. Například Krausovic rodina je vymodelovaná dle vzpomínek Jarchovského (Míšková, 1999). Osobní, rodinná paměť tedy hrála velkou roli při vzniku *Pelíšků* a film samotný se snaží povzbudit oživení rodinných pamětí samotných diváků na onu dobu. Záměrem tvůrců *Pelíšků* bylo připomenout ony sladkohořké dny, které si mnozí

ještě živě pamatují skrze etudy obyčejných rodin (Lík, 1999). Dá se tedy říct, že *Pelíšky* vrací události srpna 68 „lidem bez příběhu“ – těm, co nebyli ani oběťmi, ani kolaboranty, ale mlčící většinou (Mayer, 2009, s. 258).

Příběh začíná v zimě 67 a končí někdy během podzimu 68, odehrává se v Praze. *Pelíšky* nemají mnoho děje, někteří kritici dokonce tvrdí, že nemají příběh žádný a jedná se o shluk tvořený vyprávěním rodinných historek, skládajících mozaiku roztodivných osudů typických pro onu dobu (Dominiková, 1999). První hodina filmu se odehrává během několika vánočních dní a zachycuje historickou formou vtipné epizody odehrávající se v jednotlivých domácnostech. Druhá část v trochu rychlejším sletu epizod zobrazuje období až do začátku podzimu 1968. V průběhu druhé části se objevují náznaky tragiky (smrt Krausové), které jsou zlověstnou předtuchou srpnových událostí.

Významným motivem filmu je rodina – samotný děj filmu se odehrává v uzavřených světech jednotlivých rodinných bytů. Tento motiv lze sledovat skrze vzájemné vztahy obyvatel domu. Rodiny Krausových a Šebkových i přes svou názorovou odlišnost se nakonec dovedou shodnout. Nejen díky spojení svatbou, ale i díky stoupající víře ve změnu, kterou stát prochází, což zachycuje např. scéna s prezentací modelu pomníku letcům RAF (*Pelíšky*, 1999, 1:40:00). I události samotné invaze a jejího dopadu jsou v *Pelíšcích* prezentovány skrze motiv rodiny. Samotné tanky s vojáky zůstávají divákovi skryty – vidí jen emoce prožívané rodinou. V závěrečném dovětku se pak dozvídáme, jak okupace roztříštila jen okamžik před ní stmelenou rodinu na dlouhá léta. Nabízí se zde paralela rodiny s celou společností – pražským jarem spojenou pouty nové sounáležitosti, které následná srpnová invaze zpřetrhala (Emmert, 2018, s. 234). Drobným, ale přesto významným motivem *Pelíšků*, je symbolika ptáčků v závěru filmu (*Pelíšky*, 1999, 1:55:46). Ptáčci sic zavřeni v kleci, ale stále schopni letu, jsou předzvěstí, že všechny naděje nebyly ztraceny, a značí možný začátek něčeho nového (Marek, 1999). Dle některých interpretací byl srpen 68 podstatným katalyzátorem pro události o dvacet let později, protože vedl ke vzniku opozice zcela mimo stranu KSČ (Lengyel, 2018, s. 413). *Pelíšky* tak ve svém konci naznačují příchod nového režimu v době svého vzniku.

Anglické jahody (2008)

Vladimír Drha byl v době natáčení poměrně úspěšný dokumentarista. Známý byl ale především pro podílení se na nekonečném seriálu *Velmi křehké vztahy*, což potom mělo negativní vliv na přijetí filmu (Čech, 2008). Jeho ambice natočit první porevoluční film pouze o dni invaze část kritiků hodnotila jako manýru a snahu se zviditelnit ve spojitosti s blížícím se výročím (Hejdová, 2008). Pragmatický výběr 21. srpna 68 by nebyl ničím novým a má své opodstatněné důvody. Mnozí filmaři si takto vybírají toto téma či téma normalizace za předpokladu snazšího dosažení financování díky většímu zájmu veřejnosti i médií (Ptáček, 2014, s. 128). Větší zájem společnosti o filmy s těmito historickými náměty se dá přičítat schopnosti navodit v publiku pocit, že jsou součástí lidského dramatu vymykajícímu se osobním zájmům jednotlivce (Tan, 1996, s. 23). Filmovým reprezentacím se též v posledních dvaceti letech velmi daří na poli filmových soutěží (Ptáček, 2014, s. 128). Drha oproti tomu tvrdí, že motivací pro natočení *Anglických jahod* byla snaha připomenout, přiblížit události mladým bez pokusů o jednoznačnou interpretaci událostí. Zvolil proto romanci dvou mladých lidí odehrávající se na pozadí pohnuté doby. Zároveň promítnul vlastní zkušenosti z prožití 68 do postavy Tomáše (LH, 2008). Další z tvůrců, scénárista Martin Šafránek, též zmínil, že do filmu promítl své vlastní zkušenosti, kdy jako dvacetiletý „dělal odboj“. Film je prý ironickým pohledem na jeho tehdejší, z dnešního pohledu směšné/bezvýznamné, počínání (Pilát, 2008, s. 2:50-3:53). Ve fabulovaném příběhu se snažili podívat na události ne-černobíle. Pokoušeli se tedy ukázat, že i ruští okupanti byli jen obyčejní lidé a že v rámci srpnových událostí nelze lidi dělit jen na hrdiny a zbabělce (Dvořák, 2008b).

Příběh se odehrává ve velmi omezeném čase zahrnujícím jen část 20. srpna a 21. srpna. Místo, kde se odehrává, je na periferii Prahy, v Davli. Významné pro toto místo je, že zde zrovna skončilo natáčení *Mostu u Remeganu*. Samotný film začíná autentickými záběry z natáčení, kde místní různě interagují s herci. Toto zvolení místa děje zdůrazňuje absurditu celé situace srpnové invaze - okupanti si pletou rekvizity s důkazy o kontrarevoluci, místní jsou zmateni náhlou výměnou filmařů za vojáky (Čulík, 2009).

První dějová linie se soustředí na mladé, zastupované Tomášem a Táňou. Druhá na rodiče. Třetí na ruský střet s pseudo-kontrarevolucionáři (bratr Táni). Jednotlivé dějové

linie pracují s určitými představami, které jsou spojené se srpnem 1968 a tak trochu je překrucují (Čech, 2008).

Příběh bratra Táni začleňuje téma ruských vojáků, kteří sem přijeli potlačit kontrarevoluci. Zároveň bratra Táni ukazuje jako jednu z obětí srpnové invaze (*Anglické jahody*, 2008, 1:11:38). Tvůrci však nabízejí u tohoto motivu neobvyklou interpretaci. Smrt Tánina bratra nezpůsobí jen omylný výstřel okupanta, ale také nenávistný postoj Čechů vůči Rusům (postava vrátného), jejich nespolehlivost a jejich nezáměr o cokoliv mimo osobní zájem (postava doktorky) (Čulík, 2009).

Dějová linie rodičů, především v postavě otce, se soustředí na boj proti okupaci. Ukazuje jeho směšnost, marnost a vlastně i trapnost, což je poměrně netradiční motiv pro propojení s obrazem 21. srpna 1968. Jako trapný není líčen jen odboj otce, ale i nenávist Čechů postávajících kolem hospody vůči okupantům (Čulík, 2009). Tento motiv lze vnímat jako dnešní interpretaci situace tvůrci, kteří reflektují své tehdejší snahy a to, jak dopadly (Pilát, 2008). Z dnešního pohledu se může zdát snaha reformistů o změnu zevnitř a následná víra ve vítězství tzv. české věci naivní (Rupnik, 2018, s. 440-441). *Anglické jahody* předkládají obraz 21. srpna, kde byl jakýkoliv odpor marný předtím, než začal, neboť vše bylo v řízení větší síly SSSR.

Se zdánlivou absurdností náhlé srpnové okupace pracuje i druhý výrazný motiv v této filmové reprezentaci – motiv nedorozumění/nepochopení. Ruština je ponechána bez překladu – skrze to je na diváka přenášen autentický pocit zmatení obyvatelstva ze srpnových událostí a akcentuje to dále motiv nedorozumění. Ten se objevuje ve všech třech zmíněných dějových liniích. Tánin mladší bratr si omylem splete vojáky s herci a ti ho zas mají za kontrarevolucionáře (*Anglické jahody*, 2008, 00:25:15). Táňa s Tomášem se nevědomě rozchází v chápání svého vztahu. Mladší generace nechápe své rodiče (Čech, 2008). Češi nerozumí okupantům (*Anglické jahody*, 2008, 1:11:38). Všechna tato nedorozumění jsou způsobena nedostatečnou komunikací či nepochopením toho druhého, obdobně jako se invaze 21. srpna dá vnímat jako důsledek selhání komunikace reformistů s vedením SSSR (Emmert, 2018, s. 210). *Anglické jahody* skrze tyto motivy naznačují, že invaze vojsk Varšavské smlouvy byla událost, které šlo možná předejít lepší komunikací představitelů, ale v okamžiku, kdy nastala, už nešla nijak odvrátit.

Jan Palach (2018)

Jan Palach vznikal se záměrem vejít do kin přesně na 50. výročí invaze vojsk Varšavské smlouvy a připomenout tím tak Palachův čin i události srpna 68 (Spáčilová, 2018). Mnohým filmovým kritikům se tak zdálo, že se jednalo o film tak trochu na objednávku – i kvůli tomu, že jedním z producentů byla Česká televize (Rimsy, 2008). Režisér sám pokládá *Jana Palacha* za vyvrcholení série projektů o nejednoznačné české historii, které mu ČT umožnila natočit (Pazderka, 2018). Skrze tyto projekty se Sedláček v očích některých stal komerčním vypravěčem minulosti smíšené s jeho vlastními fabulacemi (Urlík, 2018). Před natáčením *Palacha* se filmaři snažili vybudovat pevnou faktografickou základnu, neboť si byli vědomi významu Jana Palacha jakožto symbolu a snažili se vyvarovat obvinění z přílišných fabulací. Zároveň však Sedláček přiznává, že se nesnažil o dokonalý obraz osoby Jana Palacha, neb ten kvůli časovému odstupu není možný. Chtěl publikum spíše přimět, aby se skrze Palachův čin začalo znovu zabývat tím, co bylo před ním – srpnová invaze a brzké přizpůsobení národa (Pazderka, 2018). Spolu se scénáristkou se též vymezil vůči *Hořícímu keři*, který pokládají za tematicky zcela odlišný film. *Hořící keř* pojednává o otřesném nástupu normalizace, zatímco Sedláčkova reprezentace se zaměřuje na popsání měnící se atmosféry ve společnosti v období léta 68 až 69 a spořádaných občanů, kteří se neodhodlali zvednout hlas (Čech, 2018).

Skrze celého *Jana Palacha* prochází motiv ohně (pálení tiskovin, groteska s Laurelem a Hardym), který je předzvěstí divákem očekávaného tragického závěru. Předmětem s tímto motivem taktéž spojeným je zapalovač po pradědečkovi ruského kamaráda, vyrobený z nábojnice (Jan Palach, 2018, 00:33:13), který Palach daruje posléze profesorovi, kterého považuje za morální autoritu (Čech, 2018). Následně ho však po 21. srpnu 68 profesor i Volodě zklamou svým chováním (Jan Palach, 2018, 1:15:04;1:53:23). Zapalovač se tak ve filmu stává patronou, která zasáhne Palachovu víru v lidi a vede k celkovému zklamání z posrpnové společnosti, což nakonec vyústí v „čin“ samotný (Urlík, 2018).

4.1.3. Sociální svět filmu

Sociální svět filmu se zabývá postavami filmu a jejich vzájemnými vztahy. Významným sledovaným tématem ve filmových reprezentacích je téma konfliktu mezi

postavami. Postavy ve filmových reprezentacích se dělí na dva typy – významné (hrdinové) a zobecněné. Postavy jsou zde interpretovány především jako nositelé hodnot reprezentující určitá stanoviska (Řehořová, 2018, s. 107). U významných postav jsem se primárně zaměřila na hlavní postavy – vypravěče, skrze jejichž pohled divák sleduje události okolo 21. srpna 1968. U zobecněných postav jsem se zabývala především zobrazením Čechů a Rusů a případnou proměnou jejich vztahu po invazi vojsk Varšavské smlouvy (pokud daná filmová reprezentace toto zobrazuje).

Pelíšky (1999)

Většina postav *Pelíšků* je nám představována jako součást nějaké rodiny s charakteristickými rysy. Dokonce i Elien je nám opakovaně představován jako součást své rodiny, přestože ta se v příběhu neobjevuje. Většina dospělých postav je obsazena známými skvělými herci a herci dětí jim svými výkony též dokonale stačí (Dominiková, 1999). Podle kritiků je velká část postav trochu schematická, nemá rozvinutý charakter, např. matky, teta, babička, což přičítají původnímu záměru *Pelíšků* být televizním filmem (Míšková, 1999).

Významnou postavou *Pelíšků* je Michal Šebek, který má roli vypravěče. Tvůrci se volbou Michala jako vypravěče pokusili publiku navodit nostalgický pocit skrze vzpomínky na vlastní mládí a trable s chováním rodičů. Dění pozoruje s pubertálně zostřeným viděním, je mu trapno kvůli otci a namísto velké dějinné tragédie prožívá svou vlastní tragickou romanci (Míšková, 1999). Dalšími významnými postavami jsou otcové. Ty jsou zastupiteli určitého přístupu vůči KSČM a SSSR. Šebek je jeho bezmezným obdivovatelem, nadšeným z každé invence, kterou soudruzi vymysleli. Kraus je charakterizován jako politický vězeň, který stále věří v ideu první republiky. Představuje také někoho, kdo slepě neuvěřil „socialismu s lidskou tváří“, neboť dle něj jsou reformisté „furt ti stejní“ jako ve 48., což podkopává jejich důvěryhodnost (Pelíšky, 1999, 1:05:00). Přesto se však nakonec nechá ovlivnit atmosférou pražského jara, které znovu umožnilo připomínat symboly první republiky, a začne věřit ve změnu k lepšímu, což je zhmotněno jeho modelem pomníčku letcům (Pelíšky, 1999, 1:40:10). Pád pomníčku při příjezdu vojsk pak značí ztrátu této víry (Pelíšky, 1999, 1:50:51). Kraus tak představuje část československé společnosti, která přistupovala zpočátku k reformám obezřetně, ale nakonec se nechala strhnout. Povahově

si jsou Šebek a Kraus však velmi blízcí. Oba mají tendenci diktovat své ideály všem okolo, především pak rodinným příslušníkům. Jsou dvěma stranami stejné mince. *Pelíšky* tak říkají, že i přes velké názorové rozdíly jsou si všichni podobní, a proto se dovedou v případě potřeby spojit. Podstatný je u postav rodičů i pohled dětí, který činí obě postavy více divácky atraktivní – skrze jejich oči jsou oba otcové směšní, trapní a mimo (Pelíšky, 1999, 00:29:50). S tímto pocitem se mohou ztotožnit nejen pamětníci 68., ale všichni diváci, kteří si vzpomenou na to, když se styděli za své rodiče (Míšková, 1999).

Za zmínku stojí i Duškův Saša Mašlan, který je asi jedinou zcela nesympatickou postavou v *Pelíškách*. Už od prvních scén je vykreslován negativně, jako někdo, kdo je podřízen svým nejzákladnějším pudům – potřeba vyměšování a sexuálního požitku (Pelíšky, 1999, 00:12:13; 00:45:26) - a je ochoten udělat cokoli pro jejich uspokojení. Tímto tvůrci *Pelíšků* zdůraznili jeho charakterovou mělkost. Jeho oportunismus je dokreslen i ve dvou scénách spojených s politickými změnami v zemi – střídání prezidentů na jaře a posrpnové období. Střídání prezidentů komentuje slovy „už bylo na čase“, neboť takové bylo převládající přesvědčení společnosti v té době (Pelíšky, 1999, 1:02:32). Zároveň je však jednou z postav, co dokázala zužítkovat ve svůj prospěch i srpnovou invazi (Pelíšky, 1999, 1:55:10).

Zobecněné postavy v *Pelíškách* příliš nejsou a ti, kteří mohou být tak označeni, nedostávají příliš prostoru, např. nápadníci tety Šebkové či ruský strýček Boris ze začátku. Pravděpodobně je absence nekonkrétních postav způsobena zaměřením tvůrců *Pelíšků* na vytvoření kroniky rodičů a dětí (Spáčilová, 1999).

Anglické jahody (2008)

Většina hlavních postav je zde nevymezená – nejsou kladnými/příkladnými hrdiny. *Anglické jahody* měly být též televizním filmem, což se dle kritiků podepsalo na hloubce charakterů spolu s tím, že mají zbytečně mnoho hlavních postav kvůli třem dějovým liniím (Dvořák, 2008a). Postavy tak mají schematicky přiřazené atributy vytvářející jejich charakter na základě toho, co bylo pokládáno tvůrci za podstatné pro období 68, např. babička oddaná stalinistka, ale ne vždy se daří tyto atributy sesadit tak, aby fungovaly (Spáčilová, 2008). Zatímco dospělé hrají poměrně známí dobří herci, např. Nina Divišková,

obsazení mladých se dle kritiků moc nepovedlo. Nejsou sympatičtí, jejich dialogy zní uměle a ústřední dvojice nemá mezi sebou žádné jiskření (Spáčilová, 2008).

Srovnatelně jako u *Pelíšků* vypravěčem příběhu je mladík – Tomáš Sinek, který obdobně jako Michal vidí svého otce velmi kriticky (Čech, 2008). Tomáš je sice o pár let starší než Michal, ale sdílí s ním absolutní nezájem o politické dění v zemi a zaujetí jen svojí romancí. Jeho postoj je ale mnohem více extrémní – zdá se, že kvůli přezíravosti svého mládí a zaměření se na svoji vlastní důležitost zcela ignoruje podstatnost události odehrávající se přímo kolem něj. Dle filmového kritika Čulíka je Tomáš zcela ahistorickou postavou. Jeho cyničnost, apolitičnost, opozice vůči staré generaci a nezájem jsou prý charakteristikami mladé generace devadesátých či nultých let. Tomáš by tak mohl být vlastně představitelem současné (tzn. rok 2008) generace a toho, jak on vidí, vnímá události srpna 1968 (Čulík, 2009). Přestože toto tvrzení je trochu extrémní, není zcela mylné (Šilerová, 2005, s. 160). Tomáš může také svým postojem reprezentovat povědomí současné mladé generace o srpnové okupaci. Část mladých lidí mezi 18–34 si není jistá tím, co se tehdy odehrálo a ani jim to nepřipadá podstatné (NMS market research, 2018). Tento výklad by dával smysl i v souvislosti s deklamovanou ambicí tvůrců *Anglickými jahodami* přiblížit události 21. srpna zejména současné mladé generaci (Dvořák, 2008b). Pokud tvůrci postavu Tomáše formovali na základě svých představ o mladých roku 2008, dávala by smysl i jeho očividná ahistoričnost. Toto odůvodnění by vysvětlilo i ostatní mladé lidi, kteří jsou líčeni taktéž bez přílišného zájmu o situaci a protestovat na Václavák proti okupaci jdou spíše proto, že to vypadá „cool“, než z přesvědčení (Spáčilová, 2008). Podobně jako s dalšími postavami, i Tomáše tvůrci spojili s jedním z motivů z katalogu typických věcí pro tehdejší dobu – s motivem emigrace. Dále však tento motiv ve spojitosti s Tomášem příliš nerozvíjí, není např. jasné, co jej k jeho pokusu o emigraci vedlo (Čech, 2008).

Zobecněnými postavami v *Anglických jahodách* jsou Češi a Rusové. Vesměs jsou ve filmu Češi poměrně nesympatičtí, především pak ve scénách, kdy Češi fungují jako skupina, např. scéna u hospody (Anglické jahody, 2008, 00:34:17). Češi ve scéně bojují proti invazi akorát tak hudrováním a jejich nenávist vůči partě nervózních mladičkových vojáků se zdá zcela bezpředmětná (Čech, 2008). Nesympatičnost Čechů je akcentovaná i jejich vzezřením.

Agresivní, nenávistný projev Čechů proti „Rusákům“ se ve filmu objeví ještě několikrát. U Rusů je zdůrazňováno, že jsou především „obyčejní lidé“, kteří tam ani nechtějí být (např. velitel stěžující si, že dlouho neviděl rodinu) (Čulík, 2009). Zobecnění Češi i konkrétní postavy v *Anglických jahodách* jsou všichni nositelé negativních vlastností spojovaných s tzv. malým českým člověkem – zbabělost, pokrytectví, konformita (Holý, 2010, s. 81-82). Dle některých filmových kritiků tak tvůrci záměrně obrací zavedené představy Čechů statečně protestujících proti invazi (dobová videa tanků na Václaváku) a možná tímto ztvárněním česko-ruských interakcí chtěli také upozornit na přetrvávající negativní postoj veřejnosti vůči „Rusákům“ (Čulík, 2009).

Jan Palach (2018)

V *Janu Palachovi* rozvržení postav ovlivnil žánr filmu – všechny postavy nějak souvisí s Janem Palachem a rozvíjejí se jen skrze interakce s ním. Některé z postav, kterým je věnovaný poměrně velký prostor, tak v konečném důsledku nemají příliš velký význam ani výrazné charakterové rysy, např. přítelkyně Palacha. Samotný Jan Palach má roli vypravěče, skrze jehož oči vidíme srpnové události. Předkládán je jako kladný hrdina, který má však své drobné chyby, např. románek s Evou. Sedláček se těmito drobnými vadami charakteru snažil o lidskost postavy, o vyhnutí se přehnané heroizaci (Rimsy, 2008). Tvůrci o Palachovi tvrdí, že je neuchopitelný – dnes už není možné zjistit, co si skutečně myslel. Tuto neuchopitelnost se rozhodli zobrazit tím, že divák Palacha často pozoruje zezadu, vidí jen jeho záda (Pazderka, 2018). Na začátku je jeho charakter popsán jako trochu naivní, plný ideálů a víry v lidi, což se v průběhu příběhu láme. Jeho ideály jsou neustále zrazovány – ruským přítelem, profesorem, Smrkovským i národem jako takovým. Apatie národa ho nakonec vede k tragickému konci (Čech, 2018).

Zobecnění druzí jsou v *Janu Palachovi* v první řadě okupanti. Informace o nich se dozvídáme jen z Janových interakcí s nimi. Ve srovnání s Rusy *Anglických jahod* jsou zde okupanti vykresleni více jako agresori. Projevuje se to například ve scéně před FF UK, kde na Palacha namíří vojáci zbraně (Jan Palach, 2018, 00:36:56). Podobně působí i scéna z Václaváku, kde hordy vojáků stojí proti protestujícím Čechoslovákům a následně dochází k první oběti (Jan Palach, 2018, 00:40:30). Skrze tyto scény jsou okupanti vyobrazeni jako

viníci. V *Janu Palachovi* také, na rozdíl od *Anglických jahod*, ukazují i okupanty s asijskými rysy. Poukazuje to na rozmanitost okupantů, nebyli tu jen „bílí“ Rusové (Rimsy, 2008).

4.2. Společensko-historický prostor

4.2.1. Kulturně–historická paměť: základní výkladové rámce

Každá filmová reprezentace umísťuje téma 21. srpna do určitého výkladového rámce, který určuje základní úhel pohledu na události a způsob, kterým budou interpretovány (Řehořová, 2018, s. 123). K vymezení dobových výkladových rámců pro tyto účely jsem potřebovala analýzu mediálního prostředí (televize, zprávy) po roce 1989 a toho, jak se v něm proměňoval diskurz 21. srpna. Využila jsem pro tento účel již provedený výzkum Lenky Chudomelové *Kulturní trauma invaze z roku 1968 ve vysílání České televize v letech 1990–2015* a jím vymezených výkladových rámců.

Pelíšky (1999)

Téma srpnové okupace začalo být možné volně diskutovat až po sametové revoluci v 89. Tehdy byla potřeba najít interpretaci události spojenou přímo s vymezováním nové národní identity a distancování se od minulosti (Holý, 2010, s. 67). Řešily se otázky jako, kdo byli viníci a kdo oběti. Hledalo se, kdo je zodpovědný za 21. srpen 68. Pod drobnohled se dostali tzv. osmašedesátníci i minulost nových elit, bývalých disidentů (Mayer, 2009, s. 21). V tomto citlivém období začal vznikat námět *Pelíšků*. Možná i proto si tvůrci zvolili cestu zobrazení osmašedesátého skrze příběh obyčejných lidí, na které se v rámci tehdejších diskuzí pozapomínalo (Mayer, 2009, s. 258).

Způsob zobrazení 21. srpna 1968 u *Pelíšků* nám dává poměrně málo informací. Z konce filmu, kde se otec Šebek pokusí o sebevraždu, Krausovi se rozhodnou nevrátit ze svatební cesty a křivé charaktery získávají větší moc, se dá odvodit, že pravděpodobným výkladovým rámcem událostí srpna 1968 *Pelíšků* je invaze jako konce nadějí na změnu. Tento rámeček vychází z toho, že před srpnovou invazí bylo období největší popularity KSČ a po ní se se stranou množství lidí nadobro rozešlo, neboť přestali věřit její ideologii a podobně jako otci Šebkovi se jim zhroutil celý svět. Mnoho lidí také přehodnotilo svoji

plánovanou budoucnost a rozhodlo se emigrovat (Chudomelová, 2016, s. 39). V *Pelíškách* zastupuje tyto lidi rodina Krausových – až do osudné noci, nikde není naznačeno, že by otec Kraus, velký vlastenec, byl ochoten opustit svoji zem. Ve scéně hraní hymny na piano je však znatelné, že se v něm navždy něco zlomilo (Pelíšky, 1999, 1:52:34). Tento rámec předkládá invazi jako traumatickou událost, která trvale poškodila důvěru Čechoslováků v možnost plynulé reformy systému (Chudomelová, 2016, s. 39). Z této interpretace 21. srpna pramenilo i přesvědčení mnohých lidí v 90. letech, že pro obrodny proces je nutné kompletně odstranit staré struktury (Kopeček, 2013). Tvůrci *Pelíšků* změkčují vyznění filmu závěrem, který obsahuje již zmiňovaný náznak naděje v podobě ptáčků. Zároveň však věnováním „*všem, kterým z roku na rok zmizeli všichni kamarádi (...) a oni tu zůstali na všechno sami*“, zdůrazňují osobní rozměr události, která se nějakým způsobem dotkla celé české společnosti (Pelíšky, 1999, 1:58:10).

Anglické jahody (2008)

V době, kdy *Anglické jahody* vcházely do kin, se situace trochu změnila a na významu získaly některé nové výkladové rámce. Po roce 2000 narostly snahy o ne-černobílé vnímání dějin, a proto se dávalo slovo i ruským okupantům (Chudomelová, 2016, s. 29). Začala se také projevat česká tendence k sebemrskačství charakteristická snahou o kritické přepsání dějin, např. zpochybněním symbolu T. G. Masaryka a první republiky (Hahnová, 2018, s. 29). V případě srpnové invaze se zaměřila na zpochybnění českého klidného protestu. Situace ze srpna 68 v této interpretaci je spojovaná s mnichovskou dohodou (Chudomelová, 2016, s. 29). Tato interpretace naráží na české trauma a projekci do figury oběti – „*My bojovat chtěli, ale byli jsme zrazeni předtím, než jsme dostali šanci*“ (Mayer, 2009, s. 35). Jedním ze zastánců tohoto výkladu přes rámec tzv. „*ducha mnichovanství*“ byl tehdejší prezident Václav Klaus. Václav Klaus tvrdil, že český člověk je přesvědčen, „*že formulovat svoje vlastní státní a národní zájmy a usilovat o jejich prosazení je věc předem odsouzená k nezdaru a že se snaží nevyrušovat, neprovokovat, nevstupovat razantně do dění kolem nás, ale spíše v mírném a uctivém předklonu brát z toho, co je nám více či méně velkoryse nabízeno*“ (Klaus in Chudomelová, 2016, 42).

Anglické jahody interpretují události srpnové invaze obdobným způsobem, tedy skrze výkladový rámec invaze jako předmětu kapitulantského komplexu (Chudomelová,

2016, s. 42). Češi jsou v nich představeni jako chybní a selhávající (Čulík, 2009). Tato charakterová malost se projevuje především u dospělých postav. Nejvýrazněji je to zdůrazněno skrze příklad Tomášova otce, který je ze svého pokusu o odboj všemi odrazován – babičkou i přáteli (Dvořák, 2008a). Celkový popis jeho odboje od začátku indikuje, že se jedná o marnou věc. V příběhu otce a babičky se objevuje i *Pelíškový* výkladový rámec srpnové invaze jako ztráty naděje na změnu (Chudomelová, 2016, s. 38). Tomášův otec je zklamán svým přítelem politikem a rozchází se navždy s ideami strany, což je znázorněno scénou odkládání stranického připínáčku (Anglické jahody, 2008, 1:47:13). Upozornění na nemožnost změny se ukazuje i v závěru filmu, kdy se Lebeděv vrací zpět do chatky (Anglické jahody, 2008, 1:49:40). Zde je význam tvůrci lehce posunutý z politického systému na česko-ruské vztahy a naznačuje neoddělitelnost těchto národů i pro současnost. Důležitost česko-ruských vztahů komentoval v roce 2008 i Václav Klaus. Upozorňoval tehdy na negativní dopad, který pro ně má interpretace ruského národa a nikoliv Sovětského svazu jakožto viníků srpnové invaze (Klaus in Chudomelová, 2016, 29). *Anglické jahody* svým zpracováním pokládají otázky právě na zodpovědnost za srpnovou invazi, ale nenabízí definitivní odpovědi – to nechávají na divákovi (Čech, 2008).

Jan Palach (2018)

Přibližně od roku 2009 se v narativu o srpnu 1968 začíná dávat důraz na rok 1969, především v souvislosti s výkladovým rámcem národní katastrofy. Zatímco srpnový týden v 1968 se dá vnímat jako morální vítězství národa, rok 1969 je vnímán v tomto narativu jako počátek rozdělení společnosti a morálního úpadku (Chudomelová, 2016, s. 47). Stoupající důraz na rok 1969, především u výkladového rámce národní katastrofy přeneslo pozornost také zpět na Palachův čin, který byl znázorněn jako počátek tvrdé normalizace v *Hořícím keři* (Pazderka, 2018). Tvůrci *Jana Palacha* interpretaci invaze jako národní katastrofy použili k zdůraznění demoralizace národa znázorněné, např. neúspěšnou studentskou stávkou. Zabývají se i selháním elit. Ty jsou ve filmu individualizovány skrze Josefa Smrkovského, který si získává sympatie studentů a dává jim naději, že není vše ztraceno. Následně však zradí Palacha a s ním národ v televizním přenosu, kde legitimizuje vstup vojsk na území ČSR (Jan Palach, 2018, 1:01:02; 1:04:58). *Palach* popisuje i demoralizaci široké veřejnosti, kupříkladu i přes scény spojené s novinami, které už nikdo nečte (Jan Palach, 2018, 1:20:46). Divák může sledovat rychlé přizpůsobení Palachova okolí, jeho

konformismus, Vánoce se slaví jako normálně, v televizi běží veselá komedie a zapíjí se i nový rok jako by se nic nestalo. Všichni se přizpůsobili a posunuli dál, kromě Palacha, který v této filmové reprezentaci zastává roli soudce svědomí ostatních (Urlík, 2018).

Sedláček film zamýšlel také jako varování vzhledem k současnosti. Ve své výzvě studentům pro účast na natáčení píše *“Snad to bude jen jakási simulovaná hra na vzpouru a ne praktická příprava na časy, které zdají se přicházet”* (Sedláček, 2018). Srpen 1968 je používán po sametové revoluci jako paralela k nejrůznějším světovým i lokálním událostem – válka v Gruzii, obsazení Krymu Ruskem. Srpen 68 slouží v politice i v médiích jako memento připomínající nebezpečí plynoucí nejen z Ruska, ale z impérií jako takových (Chudomelová, 2016, s. 49). Na aktuálnost srpna 68 jakožto historické zkušenosti, ze které bychom se měli poučit, upozorňují i filmoví kritici ve svých recenzích. Janova neochota smířit se s vývojem společnosti je dle nich přenositelná na současnost, v níž nám, byť po demokratických volbách, vládne trestně stíhaný premiér s minulostí normalizačního komunisty a agenta STB, opírající se o podporu komunistické strany, jejíž někteří zástupci dokonce zpochybňují interpretaci srpna 68 jako invaze/okupace (Čech, 2018). V tomto kontextu se *Jan Palach* dá považovat za apel na Čechy, především pak na mladou generaci zmiňovanou v Sedláčkově výzvě, aby se měli na pozoru a kriticky pozorovali dění v zemi.

4.2.2. Selektivita paměti: Viděné X neviděné

V této části jsem „obraz“ vytvářený filmem srovnávala s oficiálním podáním událostí historií. Co tvůrci ze své verze minulosti vypustili? Co naopak zdůraznili (Řehořová, 2018, s. 150)? Skrze odpovědi na tyto otázky nahlédneme do toho, jak daná filmová díla interpretují zobrazovanou minulost.

Pelíšky (1999)

Přístupem, který zvolili tvůrci *Pelíšků*, bylo soustředit se na obyčejné lidi a předložit silný lidský příběh (Lík, 1999). Vypustili tak vlastně částečně prostor „venku“ a přímo nezobrazují, co se v něm dělo. Odkazy na politické reformy pražského jara jen občasně vystupují zpod povrchu, v průběhu scén z každodenního života. Divák však na ně není nijak přehnaně upozorňován, musí je zaznamenat sám. První taková scéna se odehrává v Krausově bytě, kde se z rádia ozve proslav jednoho z reformistů a divák se tak dozvídá, že

„zloději a vrazi z osmačtyřicátého nám chtějí dělat demokracii“ (Pelíšky, 1999, 01:05:00). Reformisté jsou představeni skrze odsouzení jejich minulosti a je tak zpochybněna čistota jejich idejí. *Pelíšky* předvídají budoucí posrpnové selhání elit. Kritické přemýšlení o reformistech tvůrci pravděpodobně převzali z diskurzu o okupaci v 90. letech (Chudomelová, 2016, s. 45). Obdobně je prezentované i střídání prezidentů - fotografie nového prezidenta Svobody jen jednou v řadě portrétů komunistických hlav státu (Pelíšky, 1999, 1:02:32).

U samotného popisu invaze se *Pelíšky* vyhýbají jejímu přímému zobrazení. Vojáci zůstávají mimo obraz, vidíme jen stínohru (Pelíšky, 1999, 1:50:40). Přeskočen je i celý srpnový týden s jeho oběťmi a protesty českých občanů. Vidíme jen první okamžiky invaze, prvotní reakci lidí a pak příběh přeskakuje až k důsledkům. Tento přístup nemusí být nutně spojen jen se snahou přesunout soustředění na příběhy rodin, tedy obyčejných lidí „bez příběhu“ (Mayer, 2009, s. 258), ale i z praktických důvodů. Přesunutím děje srpnové invaze do prostředí bytu a vynechání jejího doslovného zobrazení (tanky, vojáci) tvůrci výrazně snížili náklady filmu. Zároveň se tak vyhnuli pro tehdejší publikum citlivým tématům, což učinilo celý film laskavějším a přijatelnějším v očích diváků, kteří se mohli skrze připomenutí historie vlastních rodin v 68. s reprezentací *Pelíšků* lépe zosobnit (Dominiková, 1999).

Anglické jahody (2008)

Drha záměrně zasadil děj *Anglických jahod* jen do dvou dní invaze. Dle kritiků zatím byla především snaha o originalitu a pojetí historické události odlišně od předchozích reprezentací (Hejdová, 2008). Kvůli zvolenému pojetí však nucen vypustit veškerý kontext události. Neukazují se zde události pražského jara ani posrpnové následky okupace. Vynechání okolností 21. srpna 68 působí jako zvláštní volba pro filmovou reprezentaci, kterou tvůrci cílili na mladou generaci neznalou této části historie (Dvořák, 2008b). Dějové nezahrnutí okolností invaze kompenzují *Anglické jahody* dovysvětlováním v dialogích a urychlením vývoje událostí. Tomášův otec během jednoho dne projde událostmi, které se ve skutečnosti rozkládaly do několika týdnů – pokusí se protestovat formou letáček, zklamou ho stranické elity a zažije první útlak ze strany agenta StB. Dle filmového kritika Čulíka je takový popis událostí zcela ahistorický a vyvolává nesprávný pocit, že hned den po

invazi byl obnoven komunistický útlak. I rychlá demoralizace Tomášova otce neodpovídá historickým událostem, k té docházelo dle Čulíka až počátkem následujícího roku (Čulík, 2009).

Hrdinové *Anglických jahod* se přímo nezúčastňují událostí v centru Prahy, což podobně jako v případě *Pelíšků* mohlo mít finanční důvody (Dvořák, 2008a). Diváka však s tímto děním seznamují skrze autentické historické záběry, které svým obsahem kontrastují s hranou reprezentací událostí. Zatímco Tomášovu otci nebylo umožněno rozdávat letáky, v archivních záběrech je vidíme distribuovány občany. Zatímco Rusové v hraném příběhu působí velmi mírumilovně, staticky, v dokumentech je vidíme najíždět do aut. Toto rozcházení zobrazovaného mezi filmovou reprezentací a v ní obsaženými dokumentárními snímky lze vnímat jako úmyslnou polemizaci o správném výkladu 21. srpna, která vychází ze záměru autorů o ne-černobílé zobrazení dějin.

Jan Palach (2018)

Jan Palach se zaměřuje právě na jeho postavu, což trochu upozaduje další historické okolnosti. Divák vidí pouze to, co filmový Palach. Sedláček ho ale provádí skrze události tak, že spatřuje většinu podstatných okamžiků jako například zrušení cenzury, uvolnění poměrů a okupanty na Václaváku. Především v souvislosti s okupačními dny se až zdá nemožné, aby Palach skutečně byl u všeho tohoto dění. Z „viděného“ lze považovat za podstatnou scénu z Všetat, ve které je na kolejišti zastřelen sovětský voják. Sedláček přiznává, že tato scéna nemá reálný základ. Se scénáristkou ji přidali jako metaforu hrůzy z války a poukázání na divákovu možné černobílé vnímání viníků/obětí okupace (Pazderka, 2018). Vyznění této scény doplňuje předcházející scéna, ve které Palach říká dětem hrajícím si se sovětskými vojáky „To nemůžete! Oni jsou zlí.“ (Jan Palach, 2018, 00:45:49). Po zastřelení sovětského vojáka jeho nadřazeným se to jeho tvrzení zkomplikuje. Kdo je zlý? Sovětští okupanti jako jednotlivci? Či jako celek? Či je na vině Sovětský svaz a oni jen poslouchají rozkazy (Chudomelová, 2016, s. 35)? Obdobně jako v *Anglických jahodách* se jedná o vyslovení pochybnosti o kolektivní vině okupantů.

Zásadní věc, kterou dle některých kritiků *Jan Palach* nezachycuje, je, co se událo po jeho pokusu o upálení. Ticho na konci pokládají za zpochybnění významu Palachova činu

(Urlík, 2018). Palachův odkaz byl propojen s disidentem za normalizace, Chartou 77 a v důsledku hrál i významnou roli v 89. (Holý, 2010, s. 54). Sedláček však dozvuky „činu“ vynechává záměrně – chtěl zaměřit svoji filmovou reprezentaci na to, co Palacha mohlo dovést k jeho činu, a na atmosféru doby (Pazderka, 2018).

4.3. Prostor filmové recepce

4.3.1 Recepce v době uvedení a v současnosti

Film jakožto kolektivní dílo odráží pohled na reprezentovanou událost určité části společnosti, tedy členů kinematografického prostředí, ve kterém film vzniká. To však není zárukou, že podávaná filmová reprezentace bude kladně akceptovaná širokou veřejností. Míru přijetí dané interpretace minulosti lze odvodit z její recepce- jaká byla návštěvnost filmu, jak se o něm vyjadřuje laické i odborné publikum (Řehořová, 2018, s. 161). Roli při přijímání filmové reprezentace hraje i možná uzavřenost vzpomínky – reinterpetace události tak může být přijímaná s nelibostí (Holý, 2010, s. 126). V této části jsem se tedy věnovala reakci publika, kterou jsem zkoumala především za pomoci diváckých recenzí z ČSFD . U *Pelíšků* jsem se snažila popsat i proměnu vnímání této filmové reprezentace za posledních dvacet let. Zároveň jsem zkoumala, zda se v jednotlivých reprezentacích vyskytují „obrazy“, které diváci v recenzích spojují s 21. srpnem 1968 (např. i se svojí osobní pamětí), a dalo by se o nich říct, že jsou součástí kolektivní paměti.

Pelíšky (1999)

Pelíšky zaznamenaly divácký úspěch – v kinech je navštívilo 1 059 182 diváků a dodnes se řadí mezi prvních deset českých filmů s největší návštěvností (Kinomaniak.cz, b.r.). Na ČSFD má stabilně hodnocení 91% a řadí se dle uživatelů mezi 10 nejlepších a nejpopulárnějších filmů v databázi. Díky své popularitě se staly klasickým vánočním filmem České televize. Film se dnes po dvaceti letech od svého vzniku stal neoddělitelnou součástí české popkultury – jeho hlášky zlidověly a mnoho recenzentů ho používá jako měřítko kvality pro jakýkoliv film odehrávající se před rokem 1989 (Spáčilová, 2008).

V době svého vzniku vyvolaly *Pelíšky* pozitivní reakce. Filmoví kritici oceňovali filmařskou kvalitu *Pelíšků*, která dle nich překonala Hřebejkův režijní debut *Šakalí léta*

(Dominiková, 1999). Kladně hodnotili také herecké obsazení filmu a zdařile vykreslenou atmosféru doby skrze pečlivě vybrané rekvizity, které v pamětnících vyvolávaly pocit důvěrně známého (Spáčilová, 1999). Hrdinům *Pelíšků* se dle nich podařilo „zastoupit osudy dalších stovek a tisíců lidí, kteří po 1968 emigrovali, kteří se zklamali ve své straně, kteří žili v iluzích, že bolševik vydrží jeden rok...maximálně dva“ (Dominiková, 1999). Vnímali film a jeho interpretaci minulosti jako posun od předcházejících reprezentací „dob hezkých českých“, líčících historii s přílišnou laskavostí. Mirka Spáčilová tento posun popsala přes humorné situace, zdánlivě figurující ve filmu jen kvůli vděčnému smíchu, „*jenže příslušník občas netrefí nevinného, (...), svatební veselí, jenž má propojit politicky nesmiřitelné rody, končí okupační kocovinou*“ (Spáčilová, 1999). Díky humoru skrývajcímu „syrovost doby“ předpokládali filmový kritici příznivé přijetí všemi generacemi a předjímali nesmrtelnost filmu, jeho zařazení v budoucnu mezi filmové klasiky o dobách minulých (Dominiková, 1999). Přízeň filmové kritiky byla znát i na množství nominací na cenu Českého lva.

Laické publikum přijalo *Pelíšky* také velmi kladně, což se ukazuje na vysokém hodnocení na ČSFD. Krátce po vzniku filmu diváci oceňovali autentičnost vykreslení atmosféry doby a film hodnotili jako milou sondu do nemilé etapy naší historie. Prvek, který shledávali jako výrazně se podílející na dobové atmosféře, byly prostory samotných bytů. Pamětníkům připomínaly jejich vlastní domovy v 68 a mladší diváci v nich nalézali artefakty minulosti, které si jejich příbuzní ponechali doma. Mladí diváci též oceňovali důvěryhodnost filmové reprezentace, neboť *Pelíšky* událost podávají tak, jak ji znají z vyprávění rodičů. Zároveň zmiňovali nápomocnost při představování vypravovaného. *Pelíšky* tak pomáhají formovat, konkretizovat jejich rodnou paměť (Welzer, 2010, s. 102-106). Velmi kladně byla na ČSFD hodnocena hudební složka filmu. Pro část recenzentů fungovala hudba jako nositel vzpomínek – přenesla je zpět do dob mládí. Mnozí diváci viděli *Pelíšky* jako významný krok pro vypořádání se s vlastní minulostí skrze „smích přes slzy“. Film hodnotili jako nadčasový, schopný přenést prožitek z 68. na mladou generaci.

Negativní kritika *Pelíšků* krátce po jejich vzniku se týkala jejich příliš lehkého ladění. Někteří divákům se zdálo, že dění v nich je příliš bezproblémové. Pociťovali, že 21. srpen slouží jen jako kulisa a klimax pro situační komedii, což považovali za znevážení tématu. Zároveň kritizovali, že filmová reprezentace vykresluje komunisty jako „směšné idioty“,

přestože oni si pamatují, co za zlo dokázali. Pocit nedostatečného zobrazení komunistů jako záporných postav pravděpodobně pramení z dobového rozpoložení společnosti soustředící se na morální odsouzení komunistické minulosti a komunistických sympatizantů (Mayer, 2009, s. 21-22).

Téměř dvacet let po svém vzniku se *Pelíšky* stále těší divácké oblibě. Recenzenti na ČSFD i dnes oceňují vykreslení atmosféry doby, které popisují jako „bezčasí před šedivou nicotou“. Oceňují humor filmu, který identifikují jako typicky českou vlastnost dívat se na tragickou minulost s nadhledem a ironií. Mnozí vidí *Pelíšky* jako vhodný dějepisný materiál pro učení mladší generace o změně atmosféry 21. srpna 1968. Zároveň oceňují univerzálnost jazyka filmu, který dokáže předat sdělení o 68. i cizincům bez znalosti dobového kontextu. Bylo by tedy možné říct, že obraz minulosti nabízený *Pelíšky* se za léta už stal součástí české kolektivní paměti, na který při vzpomínání na 68. bezděčně odkazujeme (Halbwachs, 2009, s. 52). Možné fungování *Pelíšků* jako referenčního rámce pro události 68. potvrzují i recenze diváků ztotožňujících své rodinné příslušníky s postavami, např. s Krausem, a shledávajících podobnost své rodinné historie s příběhem filmových rodin.

Kritika diváků se i po dvaceti letech týká příliš malého důrazu na tragičnost postav. Podotýkají také, že ve filmu o 68. by měly být jasně zobrazené politické změny v zemi a zájem občanů o politickou situaci. *Pelíšky* jsou dle nich jen částí mozaiky, nelze je vnímat jako absolutní pohled na 68. Podle těchto diváků s odstupem již nejsou dostačující a je zapotřebí více radikální film zobrazující celý kontext a tragické dopady. Část výtek pak vychází ze zařazení *Pelíšků* mezi vánoční klasiky. Změna zarámcování filmu posunula pozornost interpretace na první polovinu. Recenzenti, kteří vnímají film jako vánoční komedii, oceňují hlášky, ale mají pocit, že téma 68 *Pelíšky* zbytečně zatěžuje.

Anglické jahody (2008)

Anglické jahody měly oproti *Pelíškům* výrazně nižší diváckou úspěšnost. V roce uvedení do kin je navštívilo 43 282 lidí. Filmový kritici přijali Drhův film výrazně lépe než laické publikum. Průměrné hodnocení kritiků bylo 70%, zatímco na ČSFD mají *Anglické jahody* jen 39% (Kinomaniak.cz, b.r.).

Filmový kritici především kladně hodnotili snahu Drhy natočit film, o událostech 21. srpna 1968, neboť je to téma, které by se mělo připomínat. Někteří také oceňovali snahu o ne-černobílé zobrazení dějin. Podle Ireny Hejdové kvůli této snaze z filmu však „nejčitelněji vystupuje jakási smířlivost omluvit všechny ty ubohé okupanty, kteří k nám museli, kteří k nám museli přijet, aniž by o to stáli“, což se může dotknout příbuzných obětí těchto „něžných okupantů“ (Hejdová, 2008). Dále si také filmový kritici povšimli „vtípku“ tvůrců v podobě obsazení Vladimíra Brabce známého z role Majora Zemana. Zatímco Mirka Spáčilová to hodnotila jako „milou ozdůbku výhradně pro české publikum“ (Spáčilová, 2008), tak jiní recenzenti Drhu kritizovali za spojení Majora Zemana, symbolu minulé éry s filmem o 21. srpnu 68. Irena Hejdová vedle přítomnosti Brabce ve filmu komentovala i hudebního dramaturga Skalku a považovala za zcela nevhodné spojení dvou lidí úzce spjatých s normalizační érou s filmem o konci éry svobody v Československu (Hejdová, 2008). Zdůrazňuje tak určitý symbolický kapitál nutný pro podílení se na točení filmů o 68. (Řehořová, 2018, s. 25).

Velká část diváků na ČSFD film hodnotila negativně pouze na základě osoby režiséra. Vladimír Drha je dle nich autorem nekonečných seriálů nízké kvality a jako takový by se neměl pouštět do vznešených témat jako je srpen 68. Ostatní recenzenti na to reagovali komentářem, že filmu se kvůli postavě režiséra nedostává objektivního hodnocení. Znovu tak zdůrazňují symbolický kapitál nutný pro točení filmových reprezentací o klíčových událostech země - zúčastnění by nejen neměli být kompromitováni činy v minulém režimu, ale také by měli mít dostatečně reprezentativní filmové portfolio (Řehořová, 2018, s. 25). Diváci si též povšimli nízkého rozpočtu, který film měl, což dle nich znemožnilo navodit autenticitu prožitku, kterou měly *Pelíšky*. Část pamětníků však film shledávala autentickým, ztotožňovali se například se scénou s frontou na nákup či závěrečnou depresí otce s babičkou. Film tedy obsahoval scény korespondující s jejich vzpomínkami na 21. srpen 68, tudíž film nelze objektivně nazvat jako zcela ahistorický (Rosenstone, 2001, s. 62). Poměrně velká část publika srovnávala *Anglické jahody s Pelíšky*. Drha se dle nich inspiroval v jejich námětu (příběh o obyčejných lidech, romantická linka, mladý vypravěč), ale výsledek diváci hodnotili spíše jako parodii na *Pelíšky*.

V hodnocení filmem nabízené interpretace minulosti se recenzenti na ČSFD poměrně rozcházel. Někteří oceňovali odlišnost tří příběhů, kde každý nabízí jiný pohled na srpen 68. Filmovou reprezentaci brali jako příběh antihrdinů – těch, kteří za srpnové invaze selhali. Ostatní vnímali nabízenou interpretaci za pobuřující. Události srpna 68 jsou dle nich zobrazeny „*celý tak nějak vobrácený naruby*“. Ostře kritizovali především zobrazení Rusů jako obyčejných lidí a motiv omylu spojený se smrtí Tánina bratra. Považovali to za zneuctění památky obětí. Celkově dle nich *Anglické jahody* svoji interpretací události zlehčují téma srpnové okupace a jejich následků. Recenzenti kvůli tomu vnímali film jako návrat do normalizační minulosti, neboť vyznění bylo dle nich jak na ruskou objednávku.

Jan Palach (2018)

Návštěvnost *Jana Palacha* 89 022 diváků patří mezi průměr podobně laděných historických filmů. Na ČSFD má film hodnocení 67% (Kinomaniak.cz, b.r.). Nutné je však poznamenat, že hodnocení poměrně dost snížili negativní recenze lidí, kteří film ani neviděli. Ty vyjadřovali pobouření, že o „*psychicky labilním člověku*“ se točí celovečerní film, který ho dle nich heroizuje a oslavuje i akt sebevraždy. To jen ukazuje, že Sedláčkova obava, že Jan Palach a motivy pro jeho čin jsou stále trochu kontroverzním tématem, měla opodstatněný základ (Pazderka, 2018). Filmový kritici na *Janu Palachovi* oceňovali kvalitu filmové formy a vykreslení dobové atmosféry. Kritiku pak zaměřovali na přílišnou doslovnost, kvůli které dle nich film často připomínal školní referát (Urlík, 2018). Podle Mirky Spáčilové přemíra vysvětlivek, týkajících se např. zrušení cenzury, může vadit konkrétně pamětníkům mezi diváky, kterým naruší prožitek z filmu (Spáčilová, 2018).

Divácké recenze na ČSFD s kritikou přílišné doslovnosti souzní. Někteří uživatelé lpění filmu na faktech vnímají jako škodu na divácké atraktivitě. *Jan Palach* na ně působí jak koláž citací z učebnice. Jiný uživatelé však zaměření filmové reprezentace hodnotí kladně, neb oceňují nechání interpretace, např. možných motivů Jana Palacha na publiku. Většina z recenzentů oceňuje ztvárnění dobové atmosféry. Sedláčkovi se dle nich podařilo ve filmu přesně a přitom vlastně mimochodem vystihnout děsivou samozřejmost, s jakou došlo po srpnové invazi k obnovení pořádku. Diváci kladně hodnotí, že film se nesoustředí na vzpurnost Čechů během srpnových dnů, ale akcentuje brzy přicházející rezignaci a smíření

s tím, že to stejně nemohlo dopadnout dobře. Dle nich je filmem zobrazená mentalita české společnosti vlastní. Část recenzentů souhlasících s tímto tvrzením to interpretuje tak, že film vlastně ukazuje na zodpovědnost Čechů za okupaci. Takové smýšlení koresponduje se současnou tendencí kriticky uvažovat o českých dějinách (Hahnová, 2018, s. 29). Recenzenti, kteří film hodnotí pozitivně, se shodují ve vnímání *Jana Palacha* jako filmové reprezentace snažící se o diagnózu doby, nikoliv přesně charakterizovat Palacha. Vychází především z přesvědčení, že film pro postihnutí Palacha a jeho činu postrádá doslov, který by ukázal dění po jeho činu.

Nejvíce kritiky uživatelů ČSFD se týkalo Roberta Sedláčka, který dle nich promarnil potenciál tématu. Zároveň vnímají *Jana Palacha* jako film na objednávku pro 50. výročí události. Sedláček dle nich překrucuje dějiny na popud Hradu. Sedláček v roce 2014 převzal státní vyznamenání od Miloše Zemana, což ho v očích některých recenzentů zdiskreditovalo jako autora důvěryhodných filmových reprezentací minulosti. Považují ho za následníka Otakara Vávry, autora množství prorežimních filmů z dob socialismu. U *Jana Palacha* se tak obdobně jako u *Anglických jahod* prokazuje důležitost symbolického kapitálu u tvůrců filmů o zásadních okamžicích národních dějin (Řehořová, 2018, s. 25).

5. Závěr

Záměrem mé bakalářské práce bylo prozkoumání zobrazování událostí týkajících se srpna 1968 v české filmové tvorbě, konkrétně v *Pelíšcích*, *Anglických jahodách* a *Janu Palachovi*. Vyšla jsem z tvrzení, že film lze považovat za jedno z médií kulturně zprostředkované paměti. Svůj výzkum jsem založila na kvalitativní obsahové analýze filmu. Filmy jsem zkoumala skrze 6 kategorií – filmová forma, témata a příběhy, sociální svět filmu, kulturně-historická paměť: výkladové rámce, selektivita paměti a recepci v době uvedení/v současnosti.

Odpovědí na první výzkumnou otázku - jakou filmovou formou jsou reprezentovány události období okolo srpna 68 – jsem se zabývala v části *Prostor filmu*, především v kategorii *Filmová tvorba*. Společným rysem všech tří reprezentací bylo tónování obrazu, které se používalo k navození dobové atmosféry. Jako nejvýraznějším prvkem filmové formy spojeným s reprezentací událostmi srpna 68 lze považovat hudební a zvukovou složku filmu. U všech tří zkoumaných filmů se s obrazem příjezdu vojsk pojí zvuk rádia. Často se též využívá detailního záběru na obličej postav, pro zdůraznění emotivního prožitku. Všechny tři reprezentace též zvolily za vypravěče příběhu mladého člověka.

Druhá výzkumná otázka byla, jaké jsou interpretace minulosti nabízené filmy publiku, a zkoumala jsem ji ve *Společensko-historickém prostoru*, především přes kategorii *Kulturně–historická paměť: základní výkladové rámce*. Každý z filmu nabízel odlišnou interpretaci ovlivněnou dobovým kontextem. *Pelíšky* prezentovaly události 21. srpna 68 skrze příběh obyčejných rodin. Použitým výkladovým rámcem události byla invaze jako konec nadějí na změnu. Film tak reprezentoval srpnovou okupaci jako tragédii obyčejných lidí, jejichž rodinné a přátelské vztahy byly násilně zpretrhány. Tvůrci *Anglických jahod* zvolili více kontroverzní přístup a vyšli z rámce invaze jako předmětu kapitulantského komplexu. Český protest proti okupaci předkládají jako předem prohraný boj a Čechy samé vykreslují skrze negativní vlastnosti malého českého člověka jako selhávající. Na rozdíl od *Pelíšků* interpretují *Anglické jahody* i ruské okupanty, které ukazují jako obyčejné lidi, a zpochybňují jejich individuální zodpovědnost za okupaci. Tato filmová reprezentace tak svojí interpretací otevírá otázky na téma, kdo je za okupaci zodpovědný. Poslední ze zvolených filmových reprezentací, *Jan Palach*, používá výkladový rámec invaze jako národní

katastrofy. Ukazuje rychlou demoralizaci a přizpůsobení se národa posrpnové invazi. Interpretuje srpnovou okupaci a její následky jako selhání české společnosti a také selhání českých elit zastoupených ve filmu především Smrkovským.

Další výzkumná otázka se zaměřovala na způsob přijetí filmů a jimi nabízených reprezentací minulosti publikem a zkoumala jsem ji přes *Prostor filmové recepce*. Ze zvolených filmových reprezentací byly nejvřeleji diváky přijaty *Pelíšky*. Publikum oceňovalo zaměření filmu na příběh obyčejných lidí, se kterým se mohlo snadno ztotožnit. Z recenzí uživatelů ČSFD také vyplynulo, že po dvaceti letech od vzniku filmu se *Pelíšky* nabízená reprezentace stala součástí referenčních rámců kolektivní paměti o srpnu 68. Druhé dva zkoumané filmy byly diváky přijaty více rozporuplně. U obou filmových reprezentací publikum kritizovalo osobu režiséra, který dle nich postrádal dostatečný symbolický kapitál, morální kredit potřebný pro točení o převratných okamžicích české historie. Recenzenti u *Jana Palacha* oceňovali vykreslení dobové atmosféry, které shledávali autentickým, a přesah sdělení filmu do současnosti. Přijetí *Anglických jahod* publikum kritizovalo přílišné pozitivní vykreslení Rusů oproti Čechům. Zdálo se jim ahistorické. Považovali ho za dezinterpretaci a zneuctění tématu 21. srpna 68.

Poslední výzkumná otázka se zaměřovala na celkové shrnutí proměn zobrazování události ve filmových reprezentacích během let. Částečně tak již byla zodpovězena skrze předchozí výzkumné otázky. Během let filmové reprezentace měnily výkladové rámce. Filmy se s rostoucím odstupem od sametové revoluce pouštěly do větší kritiky chování české společnosti během okupace. Zvážnil se též zvolený žánr filmových reprezentací a akcentovala se tragika události. Novější reprezentace více experimentují s formou filmu, např. vložení dokumentárních záběrů. Výraznou proměnou prošlo především tvůrci deklamované zacílení díla. Zatímco *Pelíšky* tvůrci věnovali všem, jejichž rodinné či přátelské vztahy byly zpřetrhány okupací, tak *Anglické jahody* si kladou za cíl připomenout události mladé generaci a Jan *Palach* se snaží, vedle připomenutí minulosti mladé generaci, také o varování národa před současnou politickou zkušeností skrze připomenutí zkušenosti 68.

Pokud bych chtěla rozvíjet výzkum dále, nabízejí se mi dvě možnosti. V prvním případě bych zachovala formu výzkumu a rozšířila bych ho o další filmové reprezentace pro získání komplexnější představy o nabízeném obrazu. Zahrnula bych rovněž normalizační

filmové reprezentace, které nabízejí zcela odlišnou interpretaci srpnové okupace a u kterých předpokládám zajímavé výsledky analýzy recepce současných diváků. Druhou možností k rozvinutí tématu výzkumu pak vidím v potenciálním obohacení výzkumu o rozhovory s pamětníky a porovnání jejich osobních pamětí s obrazy nabízenými filmovými reprezentacemi.

Summary

The aim of my bachelor thesis was to examine the depiction of events related to August 1968 in Czech film production, specifically in *Pelíšky*, *Anglické jahody* and *Jan Palach*. I have come to the conclusion that film can be considered as one of the medias of culturally mediated memory. I based my research on qualitative content analysis of the film. I studied the films through 6 categories.

The answer to the first research question - what film forms represents the events of the period around August 68 - I examine in the section *Film Space*, especially in the category of *filmmaking*. A common feature of all three representations was the toning of the image they used to create an atmosphere of 1968. As the most distinctive element of the film form associated with the representation of the events of August 68 can be considered the musical and sound component of the film. In all three films examined, the sound of the arrival of the troops is linked to the sound of the radio. Often, a close-up of the characters' faces is also used to emphasize the emotional experience of the characters. All three representations also selected a young man as a narrator.

The second research question was, what the interpretations of the past are offered by the films to the audience and I examined it in *The Socio - Historical Space*, especially through the category of *cultural - historical memory: basic interpretative frames*. Each of the films offered a different interpretation influenced by the contemporary context. *Pelíšky* presented the events of 21 August 68 through the story of ordinary families. The interpretative framework used was the invasion as the end of hope for change. The film thus represented the August occupation as a tragedy of ordinary people whose family and friendly relationships were forcibly broken. The creators of *Anglické jahody* chose the invasion framework as the subject of the surrender complex. They present the Czech protest against the occupation as a losing struggle and portray the Czechs as failing through the negative qualities of a small Czech man. Unlike the *Pelíšky*, *Anglické jahody* and Russian occupiers interpret them as ordinary people and question their individual responsibility for the occupation. *Jan Palach* uses the interpretative framework of the invasion as a national disaster. It shows rapid demoralization and adaptation to the nation after the August

invasion. It interprets the August occupation and its consequences as a failure of the Czech society and also the failure of the Czech elites.

Another research question focused on how the films and the representations of the past were accepted by an audience and I examined it through the Space of the Film Reception. *Pelíšky* was received most warmly by viewers. The audience appreciated the film's focus on the story of ordinary people with whom it could easily identify. The reviews of ČSFD users also showed that twenty years after the film was made, *Pelíšky* became a part of the collective memory reference frames of August 68. In *Anglické jahody* and *Jan Palach*, the audience criticized the director, who, in their view, lacked sufficient symbolic capital, the moral credit needed to film the revolutionary moments of Czech history. *Jan Palach*'s reviewers appreciated the depiction of the atmosphere of August 68, which they found authentic, and the overlap of the film's message to the present. In *Anglické jahody* was criticized overly positive portrayal of Russians against Czechs. The audience considered it as a misinterpretation and dishonour on 21st August 68.

The last question focused on the overall summary of the changes of displaying events in film representations over the years. Over the years, film representations have changed the frameworks of interpretation. With increasing distance from the Velvet Revolution, the films started to criticize more the behaviour of Czech society during the occupation. Also the chosen genre of film representations changed and accentuated the tragedy of the event. Newer representations are more experimenting with the form of film, e.g. by inserting documentary shots. A significant change is the change of the declaimed targeting of the work. While *Pelíšky* dedicated filmmakers to everyone whose family or friendships were broken by the occupation, *Anglické jahody* aim to commemorate the events to the young generation and *Jan Palach*, in addition to commemorating the past to the young generation, seeks to warn the nation against current political events through by reminder of August 68.

Bibliografie

AMA, 2013. Dva tisíce slov stačilo ke komunistické hysterii. *Česká televize: ČT24* [online]. [cit. 2019-07-29]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/domaci/1089749-dva-tisice-slov-stacilo-ke-komunisticke-hysterii>

ASSMANN, Jan, 2010. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid, ed. *A Companion to cultural memory studies*. New York: de Gruyter, s. 109-118. ISBN 9783110229981.

CAPPELLETTO, Francesca, 2003. Long-Term Memory of Extreme Events: From Autobiography to History. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* [online]. 9(2), 241-260 [cit. 2019-02-08]. DOI: 10.1111/1467-9655.00148. ISSN 13590987.

ČECH, Marek, 2008. Anglické jahody: recenze filmu. *AVmania.cz* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://avmania.zive.cz/anglicke-jahody-recenze-filmu>

ČECH, Marek, 2018. Jan Palach: recenze filmu. *AVmania.cz* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://avmania.zive.cz/jan-palach-recenze-filmu>

ČINÁTL, Kamil, b.r. Poetika normalizace: filmové obrazy Československa sedmdesátých a osmdesátých let v školním dějepisu. *Ústav pro studium totalitních režimů* [online]. [cit. 2019-07-15]. Dostupné z: <http://old.ustrcr.cz/cs/poetika-normalizace>

ČULÍK, Jan, 2009. Anglické jahody: Jsou Rusové lepší než Češi?. *Britské listy* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://legacy.blisty.cz/art/47867.html>

DEVÁTÁ, Markéta, Jiří KOCIAN a Jiří PERNES, 2017. *Českoslovenští komunisté a jejich strana*. Vydání 1. Praha: Středisko společných činností AV ČR, v.v.i., 15-18 s. Věda kolem nás. ISBN 978-80-270-3116-0.

DOMINIKOVÁ, Petra, 1999. V rodinných Pelíšcích bývá někdy veselo a někdy truchlivo. *Lidové noviny: Kultura*. 13.

DVOŘÁK, Stanislav, 2008a. V Anglických jahodách září hlavně Preiss a Divišková. *Novinky.cz* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/153516-video-v-anglickych-jahodach-zari-hlavne-preiss-a-diviskova.html>

DVOŘÁK, Tomáš, 2008b. 21. srpen 1968? Tato doba moc srandovní nebyla, říká režisér filmu Anglické jahody. *Pardubický deník* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: https://pardubicky.denik.cz/kultura_region/-srpen--tato-doba-moc-srandovni-nebyla-rika-rezise.html

EMMERT, František, 2018. *Zlomové osmičky: 1918, 1938, 1948, 1968*. 1. vydání. Brno: CPress. ISBN 978-80-264-2069-9.

HAHNOVÁ, Eva, 2018. *Češi o Češích: dnešní spory o dějiny*. 1. vydání. Praha: Academia. ISBN 9788020028396.

HALBWACHS, Maurice, 2009. *Kolektivní paměť*. 1. vydání. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 9788074190162.

HEJDOVÁ, Irena, 2008. Anglické jahody: sovětská konzerva s něžnými okupanty. *Aktuálně.cz* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/anglicke-jahody-sovetska-konzerva-s-neznymi-okupanty/r~i:article:621822/>

HELLER, Ágnes, 2018. 1968 in Hungary. *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*. **54**(3), 406-409.

HOLÝ, Ladislav, 2010. *Malý český člověk a skvělý český národ: národní identita a postkomunistická transformace společnosti*. Vyd. 2. Přeložil Zdeněk UHEREK. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-018-6.

CHUDOMELOVÁ, Lenka, 2016. *Kulturní trauma invaze z roku 1968 ve vysílání České televize v letech 1990-2015*. Praha. Bakalářská práce. Univerzita Karlova: Filosofická fakulta. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz>

KOPEČEK, Michal, 2013. From the Politics of History to Memory as Political Language: Czech Dealings with the Communist Past after 1989. In: *Forum Geschichtskulturen, Czechia* [online]. [cit. 2019-07-19].

LENGYEL, György, 2018. Personal Notes on Story and History. *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*. **54**(3), 410-413.

LH, , 2008. Ve Varech se představily Anglické jahody. *Novinky.cz* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/144313-video-ve-varech-se-predstavily-anglicke-jahody.html>

LÍK, , 1999. Hřebejk do kin uvádí film Pelíšky, příběh mezi slzami a smíchem. *Hospodářské Noviny* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://archiv.ihned.cz/c1-826824-hrebejk-do-kin-uvadi-film-pelisky-pribeh-mezi-slzami-a-smichem>

LUŽNÝ, D., 2014. Kulturní paměť jako koncept sociálních věd. *Studia Philosophica*. **61**(2), 3-18.

MACEK, Václav, 2014. Poznámky k dejinám filmu ako umeniu zabúdania. In: KAŇUCH, Martin, ed. *Film a kultúrna pamäť*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, s. 166-172. ISBN 9788097042035.

MAREK, Petr, 1999. Bezpečné cesty nebezpečnou krajinou: Pelíšky nových českých filmů očima... *Lidové noviny: Umění a kritika*. 19.

MAYER, Françoise, 2009. *Češi a jejich komunismus: paměť a politická identita*. Vyd. 1. Praha: Argo. Historické myšlení. ISBN 978-80-257-0151-5.

MISZTAL, Barbara A., 2003. Durkheim on Collective Memory. *Journal of Classical Sociology* [online]. **3**(2), 123-143 [cit. 2019-02-08]. DOI: 10.1177/1468795X030032002. ISSN 17412897.

MÍŠKOVÁ, Věra, 1999. Humor filmových Pelíšků zalézá až pod kůži. *Právo*.

NMS MARKET RESEARCH, 2018. *Osmičková výročí: Závěrečná zpráva* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: https://www.dropbox.com/s/5ujsfir7zdnw9b7/nms_zaverecna-zprava_Pam%C4%9B%C5%A5%20n%C3%A1roda_230718.pptx?dl=0#

NORA, Pierre, 2012. Mezi pamětí a historií. MAYER, Françoise. *Cahiers du CEFRES: Politika paměti* [online]. Cefres, **13**, s. 8-18 [cit. 2019-07-22]. Dostupné z: http://www.cefres.cz/pdf/c13/nora_1998_mezi_pameti_historii.pdf

PAZDERKA, Josef, 2018. Palach mi neustále unikal, jako tajemná záhada, říká režisér Sedláček o svém filmu. *Aktuálně.cz* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/robert-sedlacek-jan-palach-film-rozhovor/r~f5e41bfa937311e89e91ac1f6b220ee8/>

Kinomaniak [online]. [cit. 2019-07-19]. Dostupné z: <http://kinomaniak.cz/>

PILÁT, Tomáš, 2008. Mozaika: Anglické jahody. *Český Rozhlas: Vltava* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/anglicke-jahody-5134512>

PTÁČEK, Luboš, 2014. Dědictví sametu a žánrová paměť: Postnormalizační filmy o normalizaci v letech 1990-2000. In: KAŇUCH, Martin, ed. *Film a kulturní paměť*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov, s. 128-138. ISBN 978809704235.

REIFOVÁ, Irena, 2004. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál. ISBN 80-7178-926-7.

RIMSY, 2008. Jan Palach: Recenze. *MovieZone.cz* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://film.moviezone.cz/jan-palach/recenze>

ROSE, Gillian, 2001. *Visual methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials*. Thousand Oaks, Calif.: Sage. ISBN 076196665X.

ROSENSTONE, Robert A., ed., 2001. The Historical Film: Looking at Past in Postliterate Age. In: LANDY, M. *The Historical Film. History and Memory in Media*. London: The Athlone Press. ISBN 0-8135-2856-9.

RUPNIK, Jacques, 2018. Prague Spring 1968 at 50. *Sociologický Časopis / Czech Sociological Review*. **54**(3), 435-441.

ŘEHOŘOVÁ, Irena, 2018. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Vydání první. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5.

SEDLÁČEK, Robert, 2018. *Komparz na natáčení filmu Jan Palach na MFF a FF UK* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSfwQN9Fh4HKStGIZnc8JNKR9_zPmpu9KZ47B3RgeMrMYrZVkg/viewform

SPÁČILOVÁ, Mirka, 1999. Kronika rodičů a dětí se povedla. *Mladá fronta DNES: Kultura*. 15.

SPÁČILOVÁ, Mirka, 2008. Anglické jahody představují svatou hereckou trojici zralou na České lvy. *IDNES.cz* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/recenze-anglicke-jahody.A081108_133308_filmvideo_jaz

SPÁČILOVÁ, Mirka, 2018. RECENZE: I na plátně zůstal neuchopitelný Jan Palach záhadou. *Mladá fronta DNES* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/recenze-jan-palach.A180816_175718_filmvideo_spm

ŠILEROVÁ, Zdena, 2005. Politická kultura v České republice. *Politická revue*. 1, 145-161.

ŠUBRT, Jiří a Štěpánka PFEIFEROVÁ, 2010. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. *Historická Sociologie* [online]. 2010(1), 9-29 [cit. 2019-01-30]. DOI: 10.14712/23363525.2017.62. ISSN 18040616. Dostupné z: <https://historicalsociology.cuni.cz/HS-31-version1-2subrt.pdf>

ŠUSTROVÁ, Radka, ed. a Luba HÉDLOVÁ, ed., 2014. *Česká paměť: národ, dějiny a místa paměti*. Vyd. 1. Praha: Academia. Historie (Academia). ISBN 978-80-200-2411-4.

TAN, Ed S., 1996. *Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine*. New Jersey: Mahwan, 15-40 s. ISBN 0805814094.

TŮMA, Oldřich, 2008. Komunismus nelze reformovat. In: *Srpen 1968: čtyřicet let poté*. Praha: CEP - Centrum pro ekonomiku a politiku. ISBN 978-80-86547-64-0.

URLÍK, Pavel, 2018. Recenze: Jak Jan Palach utopil štěně. *Kukatko.cz* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://www.kukatko.cz/recenze-jak-jan-palach-utopil-stene/>

VANČOVÁ, Anička, 2017. Šabachovi se to nelíbilo, mně se to nelíbilo, prostě nikomu, vypráví režisér o kultovním filmu, bez něhož se neobejdou jediné Vánoce či Nový rok. *Krajské Listy* [online]. [cit. 2019-07-18]. Dostupné z: <https://www.krajskelisty.cz/praha/17855-sabachovi-se-to-nelibilo-mne-se-to-nelibilo-proste-nikomu-vypravi-reziser-o-kultovnim-filmu-bez-nehoz-se-neobejdou-jedine-vanoce-ci-novy-rok.htm>

WELZER, Harald a a KOL., 2010. *"Můj děda nebyl nácek": nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Vyd. 1. Praha: Argo. Historické myšlení. ISBN 978-80-257-0228-4.

WILLOUGHBY, Ian, 2018. THE 1968 INVASION: WHEN HOPE WAS CRUSHED BY SOVIET TANKS. *Radio Prague* [online]. [cit. 2019-07-22]. Dostupné z:

<https://www.radio.cz/en/section/czech-history/the-1968-invasion-when-hope-was-crushed-by-soviet-tanks>

Česko-slovenská filmová databáze (ČSFD). www.csfd.cz [online databáze], [cit. 2019-07-20]. Dostupné z: www.csfd.cz

Pelíšky [film]. Režie Jan HŘEBEK. Česko: Sony Music, 1999. Délka 116 min.

Anglické jahody [film]. Režie Vladimír DRHA. Česko: Magicbox, 2008. Délka 114 min.

Jan Palach [film]. Režie Robert Sedláček. Česko: Bonton, 2018. Délka 124 min.

Teze

Projekt bakalářské práce

Předpokládaný název práce:

Re-prezentace srpna 1968 ve filmové tvorbě

autor: Viktorie Patová

email: viktorie.patova@gmail.com; 45708295@fsv.cuni.cz

vedoucí práce: Mgr. Barbora Spalová, Ph.D.

předpokládaný termín dokončení: LS 2018/2019

Téma výzkumu:

Bakalářská práce *Re-prezentace srpna 1968 ve filmové tvorbě* si klade za cíl prozkoumat zobrazování událostí týkajících se srpna 1968 v české filmové tvorbě, konkrétně ve filmech natočených po sametové revoluci. Téma se zaměřuje na souvislost sociální paměti a filmové reprodukce minulosti. Události roku 1968 patří mezi významné okamžiky české historie, které se podílejí na formování dnešní české národní identity. Spolu s dalšími tzv. magickými osmičkami naší historie jsou důležitou součástí paměti českého národa, ve které vystupuje jakožto kolektivní trauma. Značí v ní moment okamžité ztráty nadějí, deziluze celého národa. Práce vychází z předpokladu, že traumatická povaha vnímání událostí srpna 68 měla vliv na reprezentace tohoto tématu ve filmové tvorbě a následnou recepci publikem. Film se jako médium podílí na konstruování podoby minulosti, tedy napomáhá utváření toho, jak se daná událost uchovává a zpracovává v české paměti. Skrze vybrané příklady filmové tvorby se práce pokusí zachytit, jak filmaři během posledních tří desetiletí nakládali s tématem srpna 68 a jak se jejich přístup se zvětšujícím se časovým odstupem proměňoval. Klade si též za cíl prostudovat vztah mezi vybranými reprezentacemi a jejich recepcí publikem. Filmy, na kterých se práce bude zakládat, jsou *Pelíšky* (1999), *Anglické jahody* (2008) a *Jan Palach* (2018). Díla se vyznačují se tím, že do kin vešly přibližně na 30., 40. a 50. výročí události. Též ve všech figuruje srpen 68 jako významný motiv.

Dosavadní poznatky:

Studium paměti jakožto tématu i jakožto nástroje zkoumání v sociálních vědách je poměrně mladé, má počátky až v druhé polovině dvacátého století (Lužný 2014: 3). Paměť je významným tématem především v Evropě, kde se mnohé státy definují skrze svoji historii, tradici a tedy kulturní paměť. Významným tématem studie paměti je téma vyrovnávání se s minulostí, které se v evropském prostoru často zaměřuje na dědictví druhé světové války a období komunistických režimů (Lužný 2014: 4). V samotné České republice získalo studium kolektivní paměti na významnosti později (90. léta). Oblastmi, na které se zde zaměřovalo, byly například téma vyrovnávání se s komunistickou minulostí či téma rekonstrukce české státnosti a hledání národní identity (Lužný 2014: 5).

Dosavadní výzkumy zjistily, že mnohdy dochází k vyrovnávání se s minulostí skrze zapomínání nehezkých vzpomínek či jejich zkreslování, idealizaci (Welzer 2010: 78). Dochází k tomu například v procesu vyprávění pamětníků mladším generacím, tedy v rámci komunikativní paměti, což má za následek rozcházení se historických faktů se vznikající rodinnou pamětí (Welzer 2010: 20). K obdobnému procesu dochází i na národní úrovni, kde se může historická událost stát „uzavřenou“ vzpomínkou a její znovuoživení je doprovázeno nelibostí (Holý 2010: 126). Reinterpretace minulosti vede ke zkreslení a k určité jednostrannosti pohledu na minulost, kdy jedinci již nejsou příliš ochotni přijmout popsání události v minulosti rozdílné od zavedené konvence. V takové situaci umělecká tvorba nabízí možnost alternativní reprezentace mimo zavedený diskurz.

Význam vizuální tvorby pro kolektivní paměť se nachází také v tom, že poskytuje obraz minulosti generacím, které ji již nezažily, což jim pomáhá urovnat, dokreslit jinak neucelené události pamatované z rodinných vyprávění (Welzer 2010: 92). Samotný vizuální vjem lze vnímat jako důležitý aspekt formování paměti, který pomáhá ukotvit paměť např. při předávání vyprávěného příběhu mezi členy komunity (Cappelletto 2003: 248). Obrazné vzpomínky se v rámci paměti pojí s emocemi, tvoří nejvýznamnější prožitky z pamatované minulosti. Při předávání paměti propojení s vizuálním vjemem např. památným místem události tak přenáší emocionální prožitek i na posluchače, stávají se součástí vyprávěného (Cappelletto 2003: 249). K obdobnému propojení minulosti uchovávané v paměti a

přítomnosti diváka do určité míry dochází i při kulturní produkci, např. divadle, kde je míra zapojení diváka ovlivněna i zamýšleným způsobem reprezentace minulosti tvůrci hry. Kulturní produkci lze tedy vnímat jako významnou pro sociální paměť, neb pomáhá ve vizualizaci minulosti uchovávané v paměti novým generacím a zároveň může nabídnout alternativní pohled na minulost.

Metodologické aspekty zkoumání problému:

Mnou nalezené provedené výzkumy týkající se sociální paměti se často soustředily spíše na způsob předávání paměti a na transformace, ke kterým v ní dochází při mnohočetném převypravování. Tomu odpovídá i zvolená metodologie. Mnohdy se zakládaly na hloubkových rozhovorech a následné analýze narativu. Například práce *Můj děda nebyl nácek* zaměřující se na rodinnou paměť vychází z hloubkových rozhovorů se zástupci tří generací. Autoři při výzkumu naráží i na podstatnou roli, kterou hraje filmová či literární tvorba při formování vzpomínek, a to jak samotných pamětníků, kteří tak dosahují posílení vyznění narativu, tak i jejich potomků, kteří tak např. reinterpretovali nejasná místa v rodinné paměti (Welzer 2010: 102-106).

Dalším výzkumem kolektivní paměti je *Long-Term Memory of Extreme Events: From Autobiography To History*, ve kterém se autorka zabývala vyprávěními o vyhlazení dvou toskánských vesnic Němci během druhé světové války a zkoumala na tomto příkladu, jak je vytvářena kolektivní paměť daných komunit. Zaznamenala, že dochází ke smazávání hranic autobiografického a historického vyprávění – vypravěč často zahrnul do vlastního vyprávění vzpomínky ostatních či dokonce vyprávěl „svoje“ vzpomínky na událost, aniž by byl fyzicky přítomen (Cappelletto 2003: 249). Zároveň v tomto procesu proměny soukromých vzpomínek na kolektivní shledává jako významný prvek vizuálních vjemů v orálním vyprávění a samotnou vizualizaci minulosti skrze památná místa (Cappelletto 2003: 255).

Oba tyto dva výzkumy poukazují na význam vizuálního vjemu pro paměť, Welzer pak zmiňuje přímo hraný film, jehož reprezentace minulosti se respondentům často zdála reálnější než historická skutečnost (Welzer 2010: 87).

Mému záměru je pak nejbližší nedávno zveřejněná případová studie Ireny Řehořové *Kulturní paměť a film*, která zkoumá čtyři české filmy pojednávající o odsunu Němců z českého pohraničí. Autorka filmy sleduje ze dvou různých perspektiv – jednak jako obrazy uplynulých událostí obsažených v ději a jednak jako obraz samotné doby vzniku filmu. Odlišuje se tedy od ostatních zmíněných výzkumů tím, že zkoumá především film samý a to jakožto médium, které určitým způsobem může ovlivňovat kolektivní paměť. Vychází při tom ze sociologie filmu a jí používaného pojmu filmové pole (Řehořová 2018: 22). Metodou, na jejímž základě autorka provádí komparaci filmových děl je kvalitativní obsahová analýza. Řehořová s ohledem na zaměření výzkumu zformulovala sedm kategorií (filmová forma, témata/příběhy, sociální svět filmu, kulturně-historická paměť, ideologie a politické konotace, viditelné/neviditelné, recepce), které rozřadila mezi tři zkoumané aspekty filmového materiálu – prostor filmového díla, prostor společensko - historický, prostor recepce (Řehořová 2018 : 86).

Předpokládané metody zpracování a předběžná struktura práce:

Výzkumné otázky:

Jakým (filmovou) formou jsou reprezentovány události období okolo srpna 68 v českém filmu?

Jak se měnil obraz událostí srpna 68 v české (porevoluční) filmové tvorbě?

Jak filmy nabízený obraz minulosti koresponduje s dějepisným popisem událostí?

Jaké jsou interpretace minulosti nabízené filmy publiku?

Jaké bylo přijetí filmů a jimi nabízené reprezentace minulosti publikem?

Metodologie:

Práce se zaměří na reprezentaci srpna 68 ve třech filmech ze třech různých desetiletí. Prvním vybraným filmem jsou *Pelíšky* (1999) režiséra Jana Hřebejka. Film patří mezi jeden z prvních porevolučních filmů, které jsou svým dějem zasazeny do mnou zkoumaného období. Přestože to u *Pelíšků* asi nebylo záměrem, tak vešly do kin krátce po 30. výročí srpna 68. Zároveň se těší dlouholeté divácké oblíbenosti a jsou pravidelnou

součástí televizních programů. Dá se o nich říct, že svým způsobem udaly směr, kterým by se filmy o minulosti v socialismu měly točit. Druhý film jsem vybrala z několika filmů vzniklých k příležitosti 40. výročí srpna 68. Přestože se nejedná o diváky ani kritiky příliš oblíbený film, tak volba připadla na Anglické jahody (2008). Jedná se totiž o jeden z mála filmů, točících se výhradně okolo 21. srpna 1968. Zároveň se v něm režisér snažil o trochu jiný typ reprezentace události, což se promítlo například do ztvárnění ruských vojáků. Posledním filmem je Jan Palach (2018), který do kin teprve vstoupí, symbolicky přesně na 50. výročí invaze vojsk Varšavské smlouvy. Datum vstupu do kin není jediným prvkem propojení minulých událostí ve filmu s přítomností, došlo k němu i při obsazení vysokoškolských studentů jako komparsistů do rolí vysokoškolských studentů. Reprezentace událostí by ve filmu měla být pozměněna jejich sledováním očima hlavního protagonisty.

Pro práci jsem se rozhodla zvolit kvalitativní metodologii, která je díky své flexibilitě vhodnější pro zpracovávání filmu. Ráda bych ve své práci vycházela z formátu, který pro svoji studii použila Irena Řehořová. Jednotlivé kategorie bych pak pozměnila, vynechala či nahradila v závislosti na zpracovávaném materiálu. Vedle filmů samotných bych ráda pracovala s daty získanými z diváckých i novinových recenzí, na kterých bych zkoumala recepci daných filmových zobrazení publikem. Divácké recenze plánuji získat na ČSFD. Předpokládám, že na základě kladně a záporně hodnocených motivů ve filmu bude možná možné například odvodit představy publika o srpnu 1968 a tedy s jakými obrazy jsou jeho události momentálně spojovány v kolektivní paměti. Podstatným zdrojem informací pro mne pravděpodobně budou i dějepisné texty popisující filmy zobrazované události. Z nich získaná data při analýze využiji ke zjištění, jak reprezentace ve filmu korespondují se zavedenou historickou pamětí.

Předběžná struktura práce:

V samotné bakalářské práci se hodlám nejdříve věnovat stručnému teoretickému úvodu a vymezení důležitých pojmů, což jsou pojmy jako kolektivní paměť a filmové pole. Následně se budu věnovat kontextu, tedy popsání samotné historické události roku

1968 a popisu základních informací o zpracovávané filmové tvorbě. Tento krok je podstatný pro náležité pochopení toho, z čeho bude následně vycházet samotná analýza. Poté odůvodním výběr filmových reprezentací. Zde bych ráda zmínila i případné pro analýzu nevybrané, avšak potenciaálně podstatné, snímky např. seriály, nečeské filmy či filmy natočené před rokem 68. Po té bude následovat popis použité metodologie, na základě které přistoupím k samotné analýze. Při analýze budu vycházet ze struktury použité v případové studii Řehořové.

Literatura:

ASSMANN, J. (2010) : *Communicative and cultural memory*. In: A. Erll, A. Nunning (eds.): *A Companion to cultural memory studies*. Berlin. New York: de Gruyter

CAPPELLETTO, F. (2003): *Long-Term Memory of Extreme Events: From Autobiography To History*. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9(2):241-260. DOI: 10.1111/1467-9655.00148

HALBWACHS, M. (2009): *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 978-80-7419-016-2.

HOLÝ, L. (2010): *Malý český člověk a skvělý český národ. Národní identita a postkomunistická transformace společnosti*. Praha: Slon.

LUŽNÝ, D. (2014): *Kulturní paměť jako koncept sociálních věd*. *Studia Philosophica* 61(2):3-18. Dostupné z: <https://www.pdcnet.org/collection-anonymous/browse?fp=studiaphil>

MISZTAL, B. A. (2003): *Durkheim on Collective Memory*. *Journal of Classical Sociology* 3 (2): 123–143. Dostupné z: <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/1468795X030032002>

ROSE, G. (2001): *Visual methodologies: An introduction to interpreting visual objects*. London: SAGE.

ROSENSTONE, R. (2001): *The Historical Film: Looking at Past in Postliterate Age*. In. Landy, M.(ed): *The Historical Film. History and Memory in Media*. London: The Athlone Press

ŘEHOŘOVÁ, I. (2018): *Kulturní paměť a film: Jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. 1.vydání. Praha: SLON. ISBN 978-80-7419-268-5.

ŠUBRT, J.; PFEIFEROVÁ Š. (2010): *Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání*. *Historická Sociologie* 1: 9-29. DOI: 10.14712/23363525.2017.62. ISSN 18040616. Dostupné z: <https://historicalsociology.cuni.cz/HS-31-version1-2subrt.pdf>

WELZER, H.; MOLLER, S.; TSCHUGGNALL, K. (2010): *‘Můj děda nebyl nácek’: Nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo