

Oponentský posudek bakalářské práce IMS FSV UK, ak. rok 2011/2012

Studentka: Michaela Rábová

Název práce: Reflexe podílu vichystického režimu na šoa ve francouzské kinematografii

Oponent: PhDr. Petr Šafařík

Předložená bakalářská práce se snaží popsat a analyzovat, jak francouzská kinematografie v letech 1945-2010 pojednává o protizidovských represích ve Francii z doby 2. světové války. Hlavní pozornost autorka věnuje proměnám filmové reflexe podílu vichystického režimu na holocaustu francouzských Židů.

Kromě nepřekvapivé teze o postupném zesilování pozornosti věnované sledovanému fenoménu Michaela Rábová obhajuje i tezi o prospěšnosti změny periodizace dané kinematografie: navrhuje jako dosud nejmladší mezník ohraničující další fázi zesílení filmařského zájmu o holocaust francouzských Židů rok 1990.

Text splňuje požadavky kladené na formální stránku a povinné náležitosti bakalářských prací. Přehlednosti prospívá i autorčina snaha shrnout dosažené poznatky v závěru jednotlivých kapitol.

Práce svědčí o značném zaujetí studentky pro dané téma a nemalé péli při jeho zpracování. Následující – poměrně četné – kritické připomínky píší s vědomím, že jejich podrobnost může *místy* překračovat požadavky kladené na bakalářské práce, snad ale mohou autorce pomoci při případném prohloubení jejího zájmu o danou či obdobnou problematiku.

Ve vztahu k ohlášené metodologii (str. 4) pojednání M. Rábové naplňuje především ráz přehledové práce. Analytických vhledů (taktéž ohlášených v úvodu) nabízí jen málo, a to z toho důvodu, že se dotýká velkého množství filmových děl a některých souvisejících historických a politických skutečností většinou velmi stručně a mělce. Spíše než komparaci (rovněž přislíbenou samotnou autorkou) text nabízí jednotlivé vhledy k výzkumu recepce několika pojednávaných snímků.

Text trpí i rozporem zjevným již v explicitní rovině: studentka uvádí, že filmová díla „vnímá spíše jako prostředek pro individuální zobrazení historických událostí“ (str. 4) a že v její práci „jednotlivé snímky nejsou analyzovány z hlediska uměleckého, či z hlediska objektivit“ (str. 4), ve skutečnosti ale ke kinematografii přistupuje především jako k médiu vyjadřujícímu nadindividuální hodnoty a odrážejícímu společenské pohyby.

Několikrát proklamovanou analytičnost bakalářské práce zpochybňuje i fakt, že některé filmy Michaela Rábová neviděla (jak korektně sama uvádí str. 6) a píše o nich na základě sekundární literatury. To samo o sobě není velký problém (*vzhledem k obtížné dostupnosti řady děl studentka celkově odvedla dobrou rešerši a prokázala snahu vidět co nejvíce relevantních snímků*), diplomantka by ale měla být úměrně tomu skromnější v charakteristice vlastní práce.

Menší ambicióznost v proklamovaných cílech by byla namístě i u teze o autorčině návrhu nové periodizace (str. 4). Jednak jsou pro studentské práce obecně otázky periodizace obtížným úkolem (a měly by být přenechány autorům, kteří v dané oblasti provedli řadu empirických výzkumů nebo obzvláště vynikají v metodologických a epistemologických otázkách svých oborů), jednak autorka sama připouští, že odlišnost její práce oproti třem titulům, vůči nimž se ohledně periodizace částečně vymezuje, spočívá hlavně v zájmu také o díla z jiného období. S ohledem na výše uvedená fakta je – přinejmenším rétoricky – nešťastné, že studentka v závěru sama kladně hodnotí svou práci („hlavním přínosem bylo

vytvoření nového chronologického členění tématu oproti již navrženým periodizacím“, str. 41-42).

Z metodologického hlediska je škoda i to, že si autorka sice zvolila interdisciplinární téma, ale nepřizpůsobila tomu dostatečně vlastní teoretickou a koncepční přípravu. Zprv se měla více poučit z filmovědné literatury především ohledně žánrové problematiky a analytických a interpretačních přístupů k filmovým textům, kvalitní základní literatura je dnes dostupná i v českém jazyce.¹ Kdyby tak diplomantka bývala učinila, byla by nejspíše ještě zdrženlivější ohledně předpokladu, že dokumenty jsou objektivnější než hrané snímky (str. 32).² Také by zřejmě nepoužívala pojem „fikce“ zavádějícím způsobem (např. „vznikalo mnoho fikcí“, str. 20; je ale možné, že matoucí spojení vzniklo spíše příliš mechanickým překladem nebo hovorovým vyjádřením – na další chyby plynoucí z obou těchto slabin upozorňuji níže).

Zadruhé bakalářskou práci v metodologickém a znalostním ohledu omezuje nevelká (nebo dostatečně neprojevená) obeznámenost s teoretickou a koncepční stránkou výzkumu politického a historického vyrovnávání se s minulostí a s problematikou tzv. *politiky paměti*, v níž je právě diskurs o holocaustu – i jeho geneze a společensko-politické vazby, důsledky a globální záběr – jedním z nejvýznamnějších a nejsložitějších fenoménů. Absence náležitého přihlídnutí k těmto souvislostem předloženou bakalářskou práci omezuje především v tom, že až do konce sledovaného období (2010) přihlíží jen k francouzskému kontextu, přestože nejpozději od osmdesátých let mají mnohé důležité podněty v západoevropském diskursu o holocaustu výrazně nadnárodní ráz, silně spojený s tím, jakou roli začal hrát holocaust v *místech paměti* (les lieux de mémoire) a *politice paměti* Spojených států.³

S výše uvedeným tématem souvisí další slabina předložené práce: u filmových děl se zajímá především o to, zda tematizují, případně zdůrazňují výjimečnost postihu židovského obyvatelstva (str. 10, 11) nebo jestli mezi perzekuovanými, resp. deportovanými osobami rozlišují „mezi deportovanými z rasových důvodů a ostatními válečnými vězni“ (str. 10, podobně str. 15). Jakkoliv to je to vzhledem k zaměření práce důležité již pro základní výběr pramenů, škála filmového i obecně myšlenkového zpracování daného tématu je širší. Autorčin postup spolu s tím, že pasáže věnované vybraným dílům jsou většinou jen velice krátké (viz např. jediný odstavec o snímku Clauda Lanzmanna Šoa, str. 28-29), vytváří dojem, že tíhla k tomu díla celkově hodnotit právě na základě výše zmíněného velmi úzkého kritéria. Cenné výjimky z toho přístupu, při nichž M. Rábová – zvláště krátkými odkazy ke kritickým ohlasům – poukazuje i na riziko zjednodušování, popř. vytváření nových „mýtů“ (autorčin pojem) také u snímků pojednávajících o židovském utrpení, jsou k nalezení např. na str. 29 a 30.

Mechanické uplatňování příliš jednoduchého rozlišovacího klíče ohledně filmové reprezentace tématu válečných rasových perzekucí namířených proti francouzským Židům je problematické i tím, že jakoby předpokládá vyhraněnou židovskou identitu a sebereflexi u tehdejších obětí nacistické a vichystické rasové perzekuce. Skutečnost ale byla (nejen

¹ Např. James Monaco, *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004.

² Dobrý náhled do problematiky nabízí kupř. Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze et al., 2010.

³ Z početné literatury jmenuji jen – i v ČR snadno dostupné – knihy Peter Novick, *The Holocaust in American Life*. Boston: A Mariner Book, 2000 a Pavel Barša, *Paměť a genocida: úvahy o politice holocaustu*. Praha: Argo, 2011. Zohlednit by bylo dobré i práci (a debatu o ní a její vliv) Norman G. Finkelstein, *Průmysl holocaustu: úvahy o zneužívání židovského utrpení*. Praha: Dokořán, 2006.

ve Francii) složitější – i důvody represe se vůči mnoha postiženým propojovaly. Autorka by si měla být více vědoma rizika současných striktních klasifikací či dokonce stratifikací obětí podle etnického či rasového klíče. Spíše nad rámec dané látky a nikoliv vůči studentce podotýkám, že velkým nebezpečím zmíněného přístupu, není-li dostatečně reflektován, je paradox uplatňování takového dělení obětí, které nerespektuje autentickou identitu či sebechápání těch, kdo se následně stali oběťmi holocaustu. Takové dělení se pak v některých ohledech může absurdně stýkat s tím, jak své pomyslné nepřátele definovali nacisté a jejich souputníci.

K autorkou hojně frekventovanému slovu *mýtus* nutno dodat, že jej používá v tak důležitých pasážích (str. 8-9, 17, 19-20, 23-24, 31, 41), že by se bývalo hodilo nabídnout i – alespoň krátkou – koncepční a terminologickou rozvahu k tomuto pojmu. Je totiž používán, specificky právě ve francouzském prostředí, v různých významech a je také nadužíván, takže se jeho význam rozostřil. Některá použití toho výrazu u M. Rábové působí příliš zkratkovitě či vágně jako žurnalismy, tedy prostředky v akademických pracech nevhodné. Riziko nadužívání pojmu *mýtus* je např. v pasáži, kde je spíše synonymem jednostrannosti či nového stereotypu, kupř. ohledně přístupů problematicky zdůrazňujících či zveličujících rozsah kolaborace Francouzů s nacisty (str. 41). Prekérnost zvyšuje i významová dvojznačnost spojení „kolaborantský mýtus“ (str. 31; nejednoho čtenáře by mohlo mást tím, zda má jít o „mýtus pěstovaný či šířený kolaboranty“ nebo – jak autorka míní – „mýtus o velmi rozšířené kolaboraci“).

Několik hodnotících výroků je v bakalářské práci Michaely Rábové zkratkovitých či nedostatečně zdůvodněných: ani její vlastní přiblížení televizní série *La Résistance* neskýtá příliš argumentů k závěru o podobnosti toho cyklu s oslavným rázem francouzských filmů z 50. a 60. let s válečnou tematikou (dva z šesti dílů *La Résistance* se věnovaly válečným osudům francouzských Židů). Odkaz na pasáž z internetové stránky televizní stanice (str. 34) zmíněnému autorčinu dílčímu závěru nepomáhá, protože ten text má zjevně především propagační funkci. K větší průkaznosti vysloveného hodnocení by tedy bývala dopomohla práce s relevantnějším pramenem.

Užití některých hodnotících výrazů a superlativů není řádně podloženo, kupř. tvrzení o vysokém ohodnocení filmu *Drancy Avenir* (snímek je dosud bez českého distrib. titulu) je zdůvodněno s odkazem na mínění jednoho filozofa, aniž by autorka zprostředkovala jeho argument pro takový soud nebo vysvětlila, proč je pro ni právě onen filozof (Jacques Rancière) u daného tématu takovou autoritou (str. 36; jeho příjmení uvádí chybně jako *Rancières*).

K některým dalším nedostatkům textu: šestidílná série francouzských televizních stanic France 2 a France 5 *La Résistance* je mylně označena za čtyřdílnou (str. 34; vhodná by byla zmínka o tom, že jde žánrově o tzv. dokudrama). Nepřesné je také označení oněch dvou televizních stanic ve vazbě k roku 2008 za televize *státní* – navzdory specifické tradici francouzského etatismu i faktu vlastnění státem šlo v uvedené době o stanice *vysílatele veřejné služby* (podle českého úzu též *veřejnoprávní média*); je zde významový rozdíl oproti pojmu *státní televize*.

Z méně závažných slabin bakalářské práce je třeba uvést to, že autorka jmenuje názvy filmů pouze ve francouzském originálu, přestože existuje úzus uvádět tituly, pod nimiž se objevily v kinodistribuci či v televizi té země, v jejímž jazyce je práce psána, v daném případě tedy měla být řada názvů filmů (např. *Noc a mlha*, *Pan Klein*, *Šoa*) uvedena v češtině (a orig. titul eventuálně v závorce).

Autorka vůbec tíhla k nevhodnému, nadměrnému užívání cizích výrazů místo českých (v rétorice a poetice se to někdy označuje za *makarónský styl*); občas je to vyloženě rušivé, neboť existují běžně užívané české ekvivalenty. Kupř. Izraelem udílený titul uváděný studentkou v plurálu jako „Justes parmi les nations“ (pozn. pod čarou č. 130, v hlavním textu je pak několikrát odvozenina v podobě výrazu „Justes“) by měl být psán jako (ponecháme-li také plurál) „Spravedliví mezi národy“.

Mírně zavádějící je pasáž o Hitlerově výnosu ze 7. 12. 1941 nazývaném následně „Noc a mlha“ (Nacht und Nebel) – pojem se až sekundárně spojoval i s označením vězňů (str. 46; v němčině např. ve formě „NN-Häftling“). Matoucí či stylisticky neobratné pasáže místy pramení zřejmě z mechanického překladu, viz kupř. sousloví „resistencialistický mýtus“ (str. 8-9, 20, 23, 24) či „vztahy mezi dějinami, pamětí a věrohodností“ (str. 7) nebo pasáž o tom, že filmaři byli „postupně zbaveni svých kompetencí“ (str. 20). Vhodné by bývalo bylo sladit psaní o odboji tak, že by pojem nebyl zaměňován s *odporem* (jako na str. 8, „‘mýtus o odporu‘“).

Autokorektura měla text zbavit i několika neobratných a matoucích vyjádření jako např. o tom, že se jeden z filmů stal kvůli otázkám a kontroverzím, které vyvolal, „základním pilířem pro veřejnost i historiky“ (str. 21). Totéž platí o řadě hovorových obrátů jako kupř. „filmaři až možná přehnaně sypali popel na hlavu samotným Francouzům“ (str. 30), „des Pallières usiluje o ‘nezasunutí’ šoa do naší paměti“ (str. 36) či „na France 2 se v prezentaci snímku dočteme...“ (str. 34; míněny jsou internetové stránky oné televizní stanice). Věcněji by se autorka mohla vyjadřovat i v názvech některých podkapitol, kde se místy pokouší o efektnost spíše žurnalistického rázu, jako např. v názvu části 3.2 – „Poslední zastávka před propastí“ (str. 34).

Škoda je řady chyb v psaní interpunkce, především mylného psaní čárky před spojkou *či* tam, kde má jasně slučovací význam, resp. kde spojuje libovolně zaměnitelné možnosti (např. str. 4, 6, 10, 32-33, 40); stejný problém se objevuje i u psaní spojky *ani* (kupř. str. 11, 13 a 37).

Z dalších drobnějších nedostatků zmiňuji to, že autorka u některých snímků (např. na str. 25 či 33) zapoměla uvést rok vzniku filmů, což jinak přínosně uváděla v závorkách za jejich názvy. V poznámkách pod čarou mělo být sjednoceno psaní čárky před stránkovým údajem (např. pozn. pod čarou č. 3-5).

Navzdory výše uvedeným kritickým poznámkám a upřesněním jsem toho názoru, že Michaela Rábová dostala nárokům kladeným na bakalářské práce velice dobře. Navrhuji proto hodnocení známkou *velmi dobře* (2).

11. 6. 2012

PhDr. Petr Šafařík