

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Orální historie – Soudobé dějiny

Bc. Martin Šimek

**Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě
očima mladé generace herců a hereček**

Diplomová práce

Praha 2016



**FAKULTA
HUMANITNÍCH
STUDIÍ**
Univerzita Karlova

Název diplomové práce:

**Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě
očima mladé generace herců a hereček**

Studijní program: navazující magisterský dvouletý

Studijní obor: Orální historie – Soudobé dějiny

Autor diplomové práce: Bc. Martin Šimek

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jiří Hlaváček

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček“ vypracoval samostatně. Veškerou použitou literaturu a podkladové materiály uvádím v příloženém seznamu literatury.

V Praze 28. 4. 2016

.....

Bc. Martin Šimek

PODĚKOVÁNÍ

Můj velký dík patří v první řadě všem respondentům, bez jejichž ochoty k rozhovoru by žádný výzkum nemohl být uskutečněn. V tomto ohledu děkuji především své výborné kamarádce, skvělé herečce a úžasné osobě Verunce Khek Kubařové, jelikož díky jejímu přičinění byla řada rozhovorů vůbec uskutečněna. Dále bych moc rád poděkoval svému vedoucímu práce, Mgr. Jiřímu Hlaváčkovi, zejména za jeho trpělivost a kritický pohled. Další díky posílám své rodině a přátelům, které už kvůli studiu a práci ani nestíhám vídat, ale vždy mi byli naprosto nejlepší oporou, kterou si jiní mohou jen přát. V neposlední řadě bych rád poděkoval všem pedagogům oboru OH-SD na FHS UK za další rozšíření možných přístupů a úhlů pohledu, což nevyužívám jen v rámci studia, ale především, v životě.

Obsah

ABSTRAKT	1
ÚVOD	2
1 METODOLOGIE A PRAMENY	5
1.1 VÝZKUMNÝ PROJEKT	5
1.1.1 Vymezení klíčových pojmů.....	6
1.1.2 Analýza obsahu, narace a filmu	7
1.2 VÝZKUMNÝ VZOREK, TECHNIKY SBĚRU DAT A ANALÝZA PRAMENŮ	11
1.3 ETIKA	15
1.4 TERÉNNÍ VÝZKUM	16
1.5 SOUDOBÉ DĚJINY NA STŘÍBRNÉM PLÁTNĚ	23
1.6 „VCÍTĚNÍ“ ANEB POHLED DO MINULOSTI.....	25
1.7 HISTORICKÉ VĚDOMÍ, KOLEKTIVNÍ PAMĚŤ, FILM JAKO MÉDIUM.....	26
1.8 REPREZENTACE – FILM VDECHUJÍCÍ ŽIVOT DĚJINÁM	29
2 FILM - DĚJINY – INTERPRETACE.....	30
2.1 CO JSOU PRO MĚ DĚJINY?	31
2.2 NATÁČÍME DĚJINY.....	40
3 VCÍTĚNÍ VS. RUTINA.....	49
3.1 V HLAVNÍ ROLI – „VCÍTĚNÍ“	49
3.2 ZÁPORNÉ ROLE ANEB HRÁL JSEM KOLABORANTA	57
3.3 VZÝVÁNÍ HRDINŮ NAŠÍ HISTORIE NA STŘÍBRNÉM PLÁTNĚ	58
3.4 KONFRONTACE OKOLÍM ANEB CO BY NA TO ŘEKLA TVOJE MAMINKA	60
4 ZÁVĚR – „HRAJEME SI NA NĚCO, A NEMÁME ANI PÁRU, CO TO JAKO BYLO!“	63
PŘÍLOHY.....	66
SEZNAM CITOVANÉ LITERATURY	66
SEZNAM CITOVANÝCH FILMOVÝCH DĚL	68
STRUČNÝ PŘEHLED RESPONDENTŮ (ŘAZENO ABECEDNĚ)	69
STRUČNÝ PŘEHLED ZKOUMANÉ FILMOGRAFIE (ŘAZENO CHRONOLOGICKY)	69

Abstrakt

Cílem této diplomové práce je postihnout pohled mladé (profesně) generace herců a hereček, kteří si zahráli v alespoň jednom filmovém či televizním snímku s tematikou dějin dvacátého století, na problematiku soudobých dějin a historické látky ve filmu. Dalším záměrem práce je sledovat reflexi rizik či výhod filmového zpracování dějinné události či samotného ovlivnění filmovým médiem, pamětníky z řad rodinných příslušníků narátorů a školní výukou. Výzkum je realizován prostřednictvím kvalitativní metody na základě polostrukturovaných rozhovorů se čtrnácti respondenty společně s analýzou filmových a televizních děl, v nichž ztvárnili jednotliví respondenti své role. Jedná se o případovou studii tzv. „exkluzivní“ skupiny umělců. Práce se taktéž věnuje otázce hercova „vcítění se“ do postavy.

Klíčová slova: Herci a herečky, Obrazy dějin, Historická látka, Film, Vcítění

Abstract

The aim of this thesis is to capture the view of young (professionally) generation of actors and actresses who have played in at least one film or television film with the theme of the history of the twentieth century, on problems of contemporary history and historical subjects in the film. Another aim is to examine the reflection of the risks or benefits of film processing or historical events affecting the film medium itself, survivors from among the family members of narrators and schooling. Research is conducted through qualitative methods based on interviews with fourteen respondents, together with an analysis of film and television works, in which individual respondents portraying their roles. This is a case study of called "exclusive" group of artists. The thesis also deals with the question of the actor's "empathy" in character.

Key words: Actors and actresses, Image of history, Historical subject, Film, Empathy

Úvod

„Jak bysme mohli pochopit historii, když nedokážeme pochopit ani to, co se děje teď a tady, před našima očima.“¹

V naší současnosti již masmédiem, jakým je film, nikoho doslova nepostaví ze židle, jako tomu bylo při prvních promítáních před více jak sto dvaceti lety, kdy např. bratři Lumiérové promítali udivenému publiku pohyblivé obrázky přijíždějícího vlaku². Kinematografie a televizní vysílání je pro nás dnes již něco naprosto běžného a všedního a často si tak ani neuvědomujeme, že o nás a naší společnosti může mnohé vypovídat. Ve své práci se tedy věnuji, jak již z výše uvedeného vyplývá, dějinám na filmovém plátně či televizní obrazovce – resp. historické látce ve filmové a televizní tvorbě.

Před započítím tohoto výzkumného projektu, a po kritickém zhodnocení tématu mým vedoucím práce jsem se zamyslel, zda je vůbec toto téma relevantní pro obor Orální historie – Soudobé dějiny FHS UK, v jehož rámci svoji diplomovou práci píšu. Po delším uvažování jsem si však byl zařazením svého tématu pod tento dvoj-obor zcela jistý. Vždyť přeci soudobé dějiny, obor zatím velmi rozpolcený s neustáleným, a nejednotným vědeckým konsenzem,³ je velmi podobný filmu. Soudobé dějiny (ať vezmeme v potaz vícero názorů⁴ na stanovení „horní“ hranice soudobých dějin) se vyvíjejí ruku v ruce právě s vývojem filmu, který svoji dráhu nastupuje velmi nejasně ve dvacátých letech minulého století, ale jako ustálený a řekněme běžný, se objevuje až na počátku let třicátých. Zpětně je tak možné sledovat soudobé dějiny i skrze audiovizuální tvorbu dobových filmů (o později se vyvíjející televizní tvorbě ani nemluvě). Co je však podstatné, že i dnes můžeme na základě televizní či kinematografické tvorby pozorovat, jak jsou interpretovány a zobrazovány jednotlivé národní či světové dějiny. Film tak vypovídá jak o době, tak o společnosti. Může však i vypovídat o obrazu dějin dané doby dané společnosti, a to právě skrze historický snímek. Po mnoha diskuzích s filmovými a divadelními

¹ *Ztraceni v Mnichově*, 2015, režie Petr Zelenka.

² KOURA, Petr. *II. 9. Film jako historický pramen*. In: *Základní problémy studia moderních a soudobých dějin*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014, str. 756.

³ FRANC, Martin. *Kulturní dějiny, nejnovější dějiny a koncept soudobých dějin*. *Kuděj: Časopis pro kulturní dějiny*. 2005, (1-2), str. 174-179.

⁴ Tamtéž, str. 175-176 – Horní hranice buď v rámci žijící generace pamětníků (tzv. „plovoucí“), jež se neustále pohybuje (cca věk 60-80 let), nebo stanovení horní hranice s využitím nějakého významného historického mezníku (s tím obvykle související politické dějiny). Spodní hranice velmi nejasně definovatelná – buď „vše, co se již stalo“ (střet s ostatními humanitními obory), nebo zkoumání nějaké jasně vymezené epochy (nese problém samotného pojmu „soudobé“).

režiséry, stejně jako s mými přáteli z oboru divadla a filmu jsem dospěl k závěru, jak moc je pro filmovou a divadelní tvorbu potřeba „malého“, obyčejného příběhu, který se může jevit na pozadí tzv. „velkých“ dějin jako obrovský. Tato „obyčejnost“ a podobnost k současným běžným, „malým“ lidem je totiž tím, co přibližuje běžného diváka ke ztotožnění se s hlavním hrdinou či dalšími postavami. Film o tom, jaký *ve skutečnosti* byl např. Tomáš Garrigue Masaryk, je pro potenciální publikum zajímavý právě v tom momentu, kdy se dozvídáme i o jeho soukromí, nikoliv jen o tvoření tzv. „velkých dějin“. Divák chce svého hrdinu vidět na pozadí „velkých dějin“ velmi „malého“, lidského a přirozeného, prostě takového, jací jsou oni sami.

I přesto, že jde o práci zaměřující se na oblast filmu, dominantnější by zde měla být pozornost věnovaná respondentům výzkumu, tj. hercům a herečkám, kteří ztvárnili roli v alespoň jednom historickém snímku (ať už se jednalo o televizní inscenaci či seriál, nebo celovečerní film).⁵ Respondenti taktéž spadají do kategorie mladé generace, jež jsem sám stanovil volnou hranicí zhruba kolem věku třiceti pěti let. Jelikož se ve výzkumu jedná především o pohled mladé generace na naše dějiny (přesněji dějiny let 1938-1989, na obou stranách s mírným přesahem) bylo nezbytné, aby herci a herečky události let osmdesátých pokud možno nezažili, nebo alespoň prožili v útlém dětství, zhruba v předškolním věku.

V neposlední řadě je třeba zdůraznit, že si jakožto autor práce uvědomuji fakt, že respondenti z řad filmových či televizních herců a hereček nejsou typickými představiteli, ale spíše jakousi „exkluzivní“ skupinou. To však nabízí další možný pohled na výzkum, tedy aspekt nejen pouhého konzumenta filmu (filmového diváka, jenže je však již v tomto případě vždy profesně zdeformovaný), ale i tzv. „insidera“, tedy osoby, která je uvnitř dění, tj. tvorby filmového či televizního díla, jež zachycuje a zpracovává historickou látku.

V této studii bych tudíž rád představil pohled mladé generace herců a hereček na dějiny minulého století, na dějiny, v jejichž jednotlivých událostech a obdobích účinkovali moji respondenti na filmovém plátně či televizní obrazovce. Pohled, který, jak předpokládám, je ovlivněn hraním v historickém filmu či televizní inscenaci nebo seriálu, a stejně jako u ostatních, „běžných“ lidí pravděpodobně ovlivněn rodinnými příslušníky či školními léty.

⁵ Rozdělení těchto pojmů a jejich definici nabízím v podkapitole 1.1.1 Vymezení klíčových pojmů.

Zásadním pojmem, který jsem v práci zkoumal je pak tzv. „vcítění“ (*Einführung*). Tento pojem využívá ve své práci o obraze Jacques Aumont,⁶ jenž pojednává o obraze jako zdroji afektů. Od kantovského pojmu afektu, kdy, jak cituje Aumont, *kvůli pocitu radosti nebo neštěstí, přestává subjekt myslet*,⁷ se dostává k Wilhelmu Worringerovi, který ve své studii na počátku 20. století přejímá od svých předchůdců a dále rozpracovává pojem *Einführung*, který ve své podstatě znamená, jak uvádí Aumont, *být ve šťastném vztahu s okolním světem*.⁸ Pojem vcítění je však v této práci pojímán ze strany pozorovatele, tj. diváka filmového či televizního díla (tedy z opačné strany než jej využívám já ve své práci), přesto je tato kniha bohatým zdrojem informací k psychologii umění (potažmo filmu) a též inspirací k některým bodům mé práce. Tudíž *vcítění* je stěžejním pojmem, jelikož mě v rozhovorech předně zajímalo, jak jsou herci a herečky schopni (a do jaké míry) *se vcítit* např. do postavy, která žila před více, jak sedmdesáti lety a prožívala svůj život na pozadí hrůz druhé světové války (příčemž prarodiče některých mých respondentů jsou, či byli, pamětníky tohoto období). Na tomto místě mě pak zajímala právě konfrontace těchto dvou rovin – pohled mladé generace (zasažený a ovlivněný současností a také podílením se na filmovém či televizním díle pojednávající o době, kterou zažili její nejbližší) a proti němu reflexe jejich příbuzných, kteří onu dobu zažili a nyní ji mohou vidět zobrazenou na filmovém plátně či televizních obrazovkách v hlavní roli se svými potomky.

⁶ AUMONT, Jacques. *Obraz*. 2. vyd. Překlad Ladislav Šerý. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. 319 str.

⁷ Tamtéž, str. 113.

⁸ Tamtéž, str. 114.

1 Metodologie a prameny

1.1 Výzkumný projekt

Jedná se o výzkumný projekt, který je založen na kvalitativním přístupu,⁹ na jehož základě analyzuji rozhovory s respondenty (herci a herečkami) a taktéž využívám analýzu filmových a televizních děl (ve kterých ztvárnili respondenti nějakou roli). Přednostně jde však o pohled respondentů, jakožto zástupců (1) současné mladé generace a (2) aktérů filmových a televizních snímků, na dějiny minulého století (přesněji období let 1938 – 1989, na obou stranách s lehkým přesahem).

Cílem této práce jsou tak tři stěžejní roviny: (1) analyzovat, zobrazit a popsat pohled současné mladé generace (exkluzivní skupiny herců, ale zároveň „obyčejných“ lidí, kteří se mohou stát též diváky) na dějiny minulého století (se zaměřením na léta 1938-1989), (2) postihnout konfrontaci filmového obrazu (který herec či herečka ve jednotlivých filmech ztvárnili) a okolí pamětníků (se zaměřením na nejbližší okruh přátel a příbuzných) a konečně (3) poukázat na to, co vypovídá současná filmová a televizní tvorba o systému a době vzniku na základě analýzy snímků a reflexe svých aktérů.

Naopak cílem této studie nebylo sledování a analýza kvality hereckých výkonů, stejně jako rozbor technického zázemí sledovaných děl. Domnívám se, že výše uvedené oblasti nejsou relevantní zaprvé k rozsahu tématu mé práce a zadruhé všeobecně ke studiu historické látky ve filmu. Dalším bodem, kterým se ve své práci nezabývám je také oblast dokumentární tvorby, ať již klasického dokumentu či tzv. hraného dokumentu.¹⁰

⁹ Jako kvalitativní výzkum je bráno takové bádání, které sdělení jednotlivce vnímá jako svébytnou poznávací hodnotu a nesnaží se její obsah pomocí kvantifikujících (např. statistických) postupů zobecnit. VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny.

¹⁰ Bližší vysvětlení pojmů v mé bakalářské práci v kapitole Vymezení klíčových pojmů. ŠIMEK, Martin. *Téma atentátu na Heydricha v české a československé (populární a dokumentární) filmografii po roce 1989* [online]. 2014 [cit. 2016-04-11]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/145519>. Vedoucí práce Jan Tuček.

1.1.1 Vymezení klíčových pojmů

V této podkapitole bych rád stručně objasnil filmografické pojmy, se kterými ve své studii pracuji. Filmografii tedy můžeme rozdělit na dokumentární a *populární*.¹¹ Dokumentární tvorba je charakteristická svým předpokladem podávání pouze faktických informací, s co největší mírou objektivity a nestrannosti. Avšak i toto bylo v minulosti mnohokrát zneužito, a tak se dokumentární tvorba stala ještě mocnějším nástrojem propagandy, nežli tomu bylo u filmografie populární. Problém autentičnosti u dokumentu je znesnadněn u dokumentární tvorby historického charakteru, kde přichází mladší druh dokumentu, tzv. *fiktivní dokument/paradokument*, kde jsou reálné události inscenovány a postavy jsou ztvárněny herci.¹² Avšak z toho důvodu, že v mé studii je obsažen pouze jediný respondent, a zároveň účinkující v seriálu ČT *České století*,¹³ Václav Neužil ml., jehož role v tomto seriálu nebyla příliš zásadní (měl i málo natáčecích dní), je sledování tohoto filmového a televizního žánru v mé studii prakticky nepodstatné.

Stěžejním bodem je naopak výše zmiňovaná filmová a televizní tvorba *populární*, u níž můžeme z hlediska délky a oblasti uvedení rozlišovat tři základní pojmy, které ve své práci sleduji:

Celovečerní filmy – jsou snímky označované jako *fiction films*, zpravidla určené k uvedení v kinematografech s minimální délkou snímku čtyřiatřiceti minut (kratší snímky pak spadají do kategorie tzv. *krátkometrážních filmů*).¹⁴ Celovečerní film je často v časovém rozmezí devadesáti až dvou set minut, stejně jako využívám pojem Ralpa Singletona, jenž rozděluje celovečerní filmy na ty, které jsou dotované nějakou veřejnoprávní institucí, a na ty, které „si na sebe musejí vydělat samy“, tedy jsou určené k předvedení v kinech – tzv. *theatrical films*.¹⁵

Televizní inscenace – původně nastudování literárně-dramatického textu pro uvedení na televizních obrazovkách. Pojem se však postupně transformoval a dnes již znamená jakékoliv filmové dílo, uvedené a dotované veřejnoprávním televizním kanálem, což je

¹¹ Pojem populární filmografie přebírám ze své bakalářské práce, kde jej stejně jako na tomto místě využívám spíše jako pracovní označení. Populární je pro mě filmografie fiktivní, avšak pokud se bavíme o filmech historických, pracujících s reálnou historickou látkou, nepovažuji pojem fiktivní filmografie za dostatečný. Stejně tak je pojem výstižný pro „popularitu“ daného snímku, který se potenciálně dostává široké divácké veřejnosti (což platí jak pro celovečerní filmy, tak pro televizní inscenace).

¹² GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Překlad Ladislav Šerý. V Praze: Akademie múzických umění, 2004, str. 12 - 36.

¹³ *České století*, televizní seriál České televize, 2013, režie Robert Sedláček.

¹⁴ KATZ, Ephraim, Fred KLEIN a Ronald Dean NOLEN. *The film encyclopedia*. str. 443.

¹⁵ SINGLETON, Ralph S, James A CONRAD a Janna Wong HEALY. *Filmmaker's dictionary*. 2nd ed. Hollywood, CA: Lone Eagle Pub. Co., c2000, str. 319.

v prostředí České republiky filmová tvorba České televize. Zpravidla bývají oproti celovečerním filmům kratší.

Televizní seriál – Zpravidla se jedná o umělecký směr charakteristický pro televizní či rozhlasové vysílání. Děj je zde rozčleněn do několika dílů (každý díl má většinou stejný či podobný časový rozvrh). Dlouhodobější seriály se dále člení tzv. sezóny, které se počítají podle roku, v němž byla daná sezóna odvysílána.¹⁶ Pro seriálovou tvorbu je často typický jednodušší děj, z čehož vyplývá záměr televizního seriálu, a to především „připoutat“ pravidelně co nejširší okruh diváků k televizním obrazovkám. Cílem je především pobavení publika. Výše uvedené na druhou stranu často snižuje uměleckou kvalitu tohoto druhu televizních děl. Televizní seriály jsou zpravidla také často níže finančně ohodnocené (v přepočtu na jednotky času), tudíž je zde častokrát „chudší“ filmová výprava oproti celovečerním snímkům.¹⁷

Při porovnání charakteristik celovečerních filmů a televizních inscenací s charakteristikou televizních seriálů můžeme snadno odvodit, že televizní seriály mají v případě divákovy zaujetí vyšší šanci na jeho ovlivnění (bavme se v rámci děl pracujících s historickou látkou). Pokud tak například jako divák zhlédnu jediný celovečerní film (či televizní inscenaci) o šedesátých letech v ČSR a stejně tak budu po celý rok jednou týdně sledovat obsahově podobný televizní seriál, je možné, že v případě podobně propracované látky, budu více ovlivněn právě seriálem, jehož příběh mě bude znovu a znovu připoutávat k televizní obrazovce, abych tak mohl sledovat vývoj (přestože znatelně pomalejší a táhlejší) postav, do nichž se prostřednictvím televizního a filmového umění „vcit’uji“. Z diváckého aspektu tak mají dle mého názoru mnohem větší dopad kvalitnější a úspěšné televizní seriály oproti kvalitním celovečerním filmům, jež často divák zhlédne jedinkrát v kině či na televizní obrazovce.

1.1.2 Analýza obsahu, narace a filmu

Nosným kamenem výzkumu mé studie je obsahová analýza, již jsem aplikoval při analýze filmový a televizních děl, stejně jako při rozboru rozhovorů s respondenty. K ukotvení pojmu *obsahové analýzy* jsem v této práci využil knihu Martina Hájka *Čtenář*

¹⁶ KOKEŠ, Radomír D. (2012): Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In Bohumil Fořt (ed.). *Heterologika: poetika, lingvistika a fikční světy*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu AVČR. str. 149-174.

¹⁷ KOKEŠ, Radomír D. (2011): Teorie seriálové fikce: možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (ed.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, str. 228-257.

a stroj,¹⁸ a to zejména z toho důvodu, že tuto studii považují z hlediska výše zmiňovaného tématu jako inovativní a pracující s obsáhlejší pojetím pojmu *obsahová analýza*.

Nejprve se Hájek ve své knize, přesněji ve třetí kapitole nazvané *Obsahová analýza*, zabývá samotným vymezením tématu, které problematizuje definováním pojmu jinými autory (většinou sociologů, např. Berelson). Obsahová analýza by však dle autora „měla být objektivní, systematická a vztahovat se k obsahu komunikace nezávisle na její formě.“¹⁹ Dále se však Hájek prozatím nezabývá problematickým pojmem objektivitu a přechází k poukázáním na rozdíly mezi kódovým a inferenčním modelem komunikace, kde první z modelů předpokládá kódování sdělení A – přenos médiem – dekódování sdělení A – sdělení A. Jak však autor zmiňuje, jedná se spíše o univerzální model, jelikož ne všechny komunikace takto probíhají, tím přechází k modelu inferenčnímu, jenž rozlišuje mezi explicitní částí komunikace (využívá kódování) a implicitní částí komunikace (jedná se o to, co není přímo řečeno, ale vyplývá to ze situace). Hájek dále vysvětluje, jak tedy zjistit obsah sdělení, který je předpokládán obsahovou analýzou. Na to reaguje rozdělením, že (1) „Obsah se nachází mimo komunikaci, není předmětem komunikace, ale je komunikací generován,“²⁰ a (2) obsah textu je komplexním účinkem, jelikož je vytvářen a doprovázen určitým situačním kontextem (často i doplněn kotextem). Zejména implicitní složka obsahu je pak spoluurčována, (produkována nebo konzumována). Konečně Hájek vychází z Krippendorfovy definice a lehce ji upravuje na svou vlastní: „Obsahová analýza je výzkumná technika pro vytváření replikovatelných a validních úsudků z textů (nebo jiných smysluplných věcí) na kontexty vytváření jejich obsahů.“ V definici pak ještě nahrazuje pro větší jasnost pojem *kontext* termínem *okolnost*.²¹ Jak je řečeno v závěru této kapitoly, je zcela nezbytné si uvědomit, že obsahová analýza „je totiž také určitá forma „čtení“ a proto obsah textu spoluvytváří, nikoli jen odhaluje.“²²

Podstatnou součástí obsahové analýzy je dle Hájka kódování. V této knize je v rámci aplikace obsahové analýzy využíváno postupu zakotvené teorie. Aplikovány jsou zde dvě úrovně kódování, a to otevřené a axiální. Otevřené kódování se zaměřuje „na všechny možnosti čtení v daném kontextu“²³ druhý způsob kódování využívá vyhledávání pouze

¹⁸ HÁJEK, Martin. *Čtenář a stroj: vybrané metody sociálněvědní analýzy textů*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2014. Studie (Sociologické nakladatelství).

¹⁹ Tamtéž, str. 57.

²⁰ Tamtéž, str. 60.

²¹ Tamtéž, str. 61.

²² Tamtéž, str. 111.

²³ Tamtéž, str. 111.

nejvýznamnějších vztahů, které by pak „měly dávat dohromady smysluplný celek (obsah).“²⁴

Jak jsem již v úvodu této podkapitoly uváděl, obsahová analýza je nosným kamenem analytické části mé práce, avšak i přesto, že ji aplikuji jak na rozhovory s respondenty, tak pro analýzu filmových a televizních děl, není v obou těchto směrech možné ji aplikovat stejným způsobem. V rámci prepisů rozhovorů je tak možné aplikovat kódování dle Hájka a na základě kombinace axiálního a otevřeného kódování text analyzovat a interpretovat, avšak u filmových a televizních děl by takový postup nebyl dostačující. Jelikož je film či televizní dílo uměleckým aktem audiovizuálním, nelze jej redukovat na analýzu prezentovanou Hájkem na příkladu obsahové analýzy textů. V tomto ohledu se tak přikláním k analýze na základě knihy Jamese Monaca *Jak číst film*.²⁵ Tato publikace se věnuje, jak již z názvu vyplývá, přímo problematice „čtení“ či analýzy a interpretace filmového díla, což je oproti Hájkovu pojetí obsahové analýzy obohaceno o sledování též formy, nikoli jen obsahu. U filmu zdá se, jakoby forma a obsah byli vzájemně provázané, a tudíž je nelze striktně oddělovat, jelikož se pak vytrácí autorský či všeobecně tvůrčí záměr, jenž je pro tento druh díla tak zásadní. V tomto navazuji na Hájka, jelikož je potřeba sledovat okolnosti, záměr kontext i kotext filmového či televizního snímku.

Z výše uvedeného důvodu tudíž v rámci analýzy filmových a televizních děl (a částečně i rozhovorů s respondenty) využívám taktéž *analýzu narativní*, na jejímž základě je třeba sledovat kromě obsahu i formu. Hájek ve své práci postupně a podrobně rozpracovává definici analýzy narativů, přičemž začíná u Aristotela a jeho rozlišení mezi *příběhem* a *vyprávěním*. *Vyprávění* se liší od *příběhu* až v ten moment, kdy obsahuje tzv. *fabuli* (doplnění kauzálních souvislostí příběhu). Fabule je zásadní pro filmovou (a všeobecně uměleckou) tvorbu. Zajímavý je též strukturalistický pohled, kde je dualita narativu vložena do pojmů *příběh* a *diskurs*. Na tomto místě využívá autor Platónovo připodobnění jeskyně. Vypravěč příběhu se tak stává průvodcem v jeskyni, ve které je tma a divák tak vidí jen to, co mu průvodce osvítí pochodní.²⁶ Existují tak mnohé verze jednoho příběhu, v závislosti na jeho vypravěči a způsobu podání, který daný vypravěč volí. Dostáváme se tak tomu, že vyprávění je pouhou součástí příběhu, a je už jen

²⁴ Tamtéž, str. 111.

²⁵ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus.

²⁶ Na tomto místě je i velmi zajímavá (a pro filmový rozbor velmi přínosná, i přesto, že mnohem více z tvůrčího aspektu) otázka, proč jsou někteří průvodci poutavější vypravěči, i přesto, že divákovi neosvítí v jeskyni téměř nic, ale jeho pozornost udrží, na druhou stranu existují i tací, kteří sice projdou a osvítí každý kout jeskyně, avšak diváka takřka unudí.

na posluchači, aby si na základě svých životních zkušeností celý příběh zrekonstruoval sám. Pro analýzu mých respondentů je zde zásadní Hájková poznámka, že se v průběhu minulého století proměnilo to, co lze studiem vyprávění zjistit. Nejde již o „pouhý“ *verbalizovaný záznam jedince*, ale také o vztah mezi vyprávěním a jeho konzumenty (nikoliv jen autory), zejména jak tyto narace ovlivňují jednotlivce či kolektivy v rámci jejich sociálního jednání. Pro oblast filmu, stejně jako výpovědi respondentů pak lze aplikovat dvojici modu *dokument – monument*, přičemž první označuje určitý doklad či svědectví a druhý pojem vyjadřuje jeho přetvoření a prezentaci. Následně Hájek nabízí přehled tří přístupů v oblasti analýzy narací, ze kterých *strukturalistický přístup* nepovažuji v této studii za zcela relevantní.²⁷ *Hermeneutický přístup* je již pro filmovou analýzu vhodnější, ale přesto je z důvodu vyhledávání skrytého významu (jež do něj vtiskl autor), nerelevantní a využitý především v rozhovorech s filmovými tvůrci (viz má bakalářská práce). I třetí z přístupů, *interakcionistický*, mnou byl aplikován především v rámci analýzy rozhovorů s respondenty, jelikož vychází z předpokladu, že se každé vyprávění odehrává v určitém *interakčním kontextu*. Tento přístup budu zmiňovat v rámci interpretace analýzy rozhovorů v praktické části. K analýze samotného filmového díla upřednostňuji syntézu všech třech výše uvedených přístupů narativní analýzy, společně s obsahovou analýzou a dále analýzou, kterou nabízí ve své studii James Monaco, či níže zmiňovaný Jan Čulík.

Problematikou filmu je, že nás okrádá na rozdíl od literatury o vysokou míru představivosti a filmové interpretace jsou nám tak často přímo podsouvány již hotové a zpracované.²⁸ Pro účely kvalitní filmové analýzy pak vyzdvihuji především Čulíkovo sledování *denotačních* (tj. předmět, který vidíme, zastupuje sám sebe) a *konotačních* (tj. předmět často metaforicky vyjadřuje jinou skutečnost, symbolizuje nevyřčenou interpretaci) *znaků*. Čulík na tomto místě ještě v návaznosti na Jamese Monaca a Christiana Metzeho rozlišuje mezi tzv. *paradigmatickou konotací* (jaký záběr byl zvolen tvůrcem ze škály dalších možných záběrů – tedy řekněme tzv. „tvůrčí podpis“) a tzv. *syntagmatickou konotací* (tvůrcovo seřazení a uskupení jednotlivých vybraných

²⁷ Tento přístup považuji za relevantní v případě, že bych studoval „čistě“ filmová díla týkající se např. historických snímků vzniklých po roce 1989 a věnujících se tematice druhé světové války. V tomto případě bych analyzoval všechny snímky spadající do této oblasti a pokusil se nalézt jejich funkční strukturu, přesto bych však zanedbával kontext vzniku těchto děl, stejně jako kontext jejich recepce diváky. Tato „dekontextualizace“ by dle mého názoru nebyla v případě tak subjektivní (autorské) oblasti umění, jakou je film, příliš výpovědní.

²⁸ ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Vyd. 1. Brno: Host, 2007, str. 11.

záběrů do sekvence – tzv. „tvůrčí záměr/interpretace“). Problematickou je pak ta fáze, kdy každý jednotlivý divák může tuto *syntagmatickou konotaci* číst zcela odlišně.²⁹

1.2 Výzkumný vzorek, techniky sběru dat a analýza pramenů

Pramenná základna byla vytvořena především z rozhovorů s respondenty (tj. herci a herečkami), kteří, jak již bylo výše řečeno, jsou na jedné straně aktéry filmových a televizních děl, na straně druhé jsou zároveň sami zástupci mladé generace a případnými konzumenty (tj. diváky) filmového či televizního snímku (ovšem s jistou mírou profesní deformace). Jako prameny sekundární byla pak využita jednotlivá filmová a televizní díla, ve kterých ztvárnili respondenti své role. V úvodu této kapitoly bych ještě rád zdůraznil, že se jedná spíše o případovou studii (překrývají se zde skupiny – *studie komunity, studie sociálních skupin a zkoumání programů, událostí, rolí a vztahů* dle Hendla),³⁰ sledující postoje a vnímání dějin a dějinných obrazů ve filmu či TV z pohledu několika vybraných respondentů. I přesto, že se jedná o zástupce mladé generace, nelze je považovat kvůli jejich exkluzivitě za „obyčejnou“ skupinu složenou z typických představitelů mladé české generace. Navzdory tomu, že se jedná o vzorek „pouhých“ čtrnácti respondentů, považuji jej za vcelku poplatný pro komunitu hereckou, kde bychom mohli předpokládat v jistých ohledech podobné postoje a názory, ale i přesto si tato studie neklade žádné nároky na generalizaci svých výsledků na širší skupinu či celkově na zástupce mladé české generace, jelikož, jak již bylo řečeno, jedná se o případovou studii, která se zaměřuje na vybrané snímky a s nimi spojené respondenty.

Respondenti měli být zástupci mladé generace, tudíž byla určena hranice třiceti pěti let (s mírnými přesahy u dvou respondentů).³¹ Tím, že však byla vrchní hranice lehce posunuta o něco výše, se mi naskytla možnost rozdělit zkoumaný vzorek i v rámci mladé generace na tzv. „starší mladou generaci“³² a tzv. „mladší mladou generaci“.³³ Tím je tedy

²⁹ Tamtéž, str. 11-13.

³⁰ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016. str. 103

³¹ To bylo zapříčiněno komplikacemi v průběhu sběru dat, kdy někteří respondenti museli z časových důvodů svoji spolupráci na projektu na poslední chvíli odmítnout a autor práce byl nucen narychlo nahradit tento vzorek jinými vhodnými respondenty, a tudíž byl nucen vrchní věkovou hranici pětatřiceti let posunout výše ku prospěchu projektu.

³² Do „starší mladé generace“ jsem zařadil respondenty, kteří se narodili mezi léty 1975-1982, jelikož již během let osmdesátých často navštěvovali základní školy a byli tak více „vtaženi“ do systému komunistického režimu v Československu, jenž už více či méně pravděpodobně mohli vnímat. Důležité je, že

i v rámci výzkumu umožněna komparace pohledů dvou odlišných skupin („starší mládí“ a „mladší mládí“) v rámci současné mladé generace³⁴. Pokud bychom zde uvažovali hranici mládí ve smyslu např. respondentů do věku třiceti let, potom by bylo zastoupeno šest respondentů (z toho tři ženy a tři muži) v tzv. „mladší mladé generaci“ (tj. do třiceti let) a zbylých osm respondentů (z toho tři ženy a pět mužů) by spadalo do věkového rozmezí 30 – 39 let, tj. tzv. „starší mladé generace“.

Avšak v mé práci se nejedná o stáří měřené dle věku (přeci jen věk 35 let a výše by se již zcela mladou generací nazvat nedal), ale jedná se převážně o mládí „profesní“ – tzn., že respondenti jsou herci či herečkami, kteří svou hereckou kariéru započali zhruba nejdříve v roce 2000. Podstatným ukazatelem je zde fakt, že se obě dvě skupiny („starší mládí“ a „mladší mládí“) přímo pracovní nešetkaly s obdobím před rokem 1989, tedy že samy fakticky (profesně) nezažily období, která ztvárňují skrze své role ve zkoumaných snímcích. Lze tedy předpokládat, že tito aktéři mají často mizivou vzpomínku (myšleno politickou či ideologickou) na léta před rokem 1989, kdy povětšinou prožívali své rané dětství. Pokud bychom tedy rozdělili aktéry na skupiny dle dělení, které uvádím na začátku této kapitoly, ve skupině „mladší mladé generace“ by se vyskytlo deset respondentů (pět žen, pět mužů), kteří se narodili v rozmezí let 1983-1990, jež lze opravdu považovat za mladou generaci, druhou skupinu „starší mladé generace“ narozené v letech 1979-1982 by pak tvořili čtyři herci (jedna žena, tři muži).

Nejmladší zástupkyní by pak byla Eva Josefíková (genderový faktor považuji v tomto ohledu za zanedbatelný), jež se narodila v roce 1990, tudíž se zde bezpochyby jedná o respondentku splňující ideálně podmínky výzkumu, jelikož se narodila po roce 1990, nemůže mít žádný přímý kontakt s obdobím před tímto rokem, zároveň své rané dětství prožívala během tzv. „divokých“ devadesátých let, tudíž opět lze soudit, že se jí politická ani ideologická témata nemohla nijak zásadně dotknout a období školní docházky nastupuje „až“ kolem let 1996/1997, což už téměř koresponduje se spodní hranicí současných zkoumaných snímků. Na opačné straně by se pak vyskytovala Aňa Geislerová,

si již pamatují rok 1989 ve školních lavicích a následná tzv. „divoká“ devadesátá léta jsou pro ně již léty jejich mládí, což zajisté ovlivňuje jiný pohled na věc, než jak tomu je u generace mladší.

³³ Za „mladší mladou generaci“ považuji zbytek respondentů, kteří se narodili mezi léty 1983-1990. Jsou jimi tedy, řekněme, komunistickým režimem v Československu téměř nedotčení jedinci, u kterých lze pochybovat o tom, že by nějak lépe vnímali dění kolem sebe, jelikož nebyli často ještě ani ve školních letech ke konci osmdesátých let minulého století.

³⁴ Jsem si vědom faktu, že věkové rozmezí respondentů od 26 let do 39 let nelze považovat v rámci všeobecného sociologicko-psychologického diskursu vysloveně za „mládí“. Avšak jak níže uvádím, v této studii se jedná pouze o pracovní rozdělení pojmů „mladších mladých“ a „starších mladých“ a stejně tak spíše o „profesní“ mládí, nikoliv přímo to věkové.

jež je věkově (i profesně) nejstarší respondentkou s rokem narození 1976, což předpokládá počátek školní docházky již v první polovině padesátých let a ukončení základního vzdělání zhruba kolem roku 1989. Jelikož je tato respondentka již od devadesátých let obsazována do mnohých filmových a televizních rolí, naskytla se mi zde možnost porovnat, jak sama vnímá natáčení v tzv. „divokých“ devadesátých letech oproti současné době.

Rozhovory s respondenty byly, jak je tomu zpravidla zvykem v rámci kvalitativního výzkumu, polostrukturované (neboli *relativně nestrukturované*).³⁵ V roli badatele jsem měl připravené čtyři okruhy otázek, které mě u každého respondenta zajímali. Samozřejmě se každý z provedených rozhovorů lišil, ale přesto byla většina předem plánovaných otázek zodpovězena (u skupiny herců je v tomto ohledu výhodou – v jiném směru však nevýhodou, více v kapitole o terénním výzkumu – že jsou zvyklí na zpovídání přesně danými otázkami publicistického směru). Okruhy se zaměřovaly na: (1) stručnou biografii zacílenou na vyprávění o létech studií a cestu k herecké kariéře, někde i doplnění o rodinném zázemí, (2) historický přehled, vnímání dějin (prioritně dějin 20. století), (3) vnímání dějinné látky ve filmu či televizi, reflexi rizik, výhod prezentace historické látky touto formou, postoj k „vcítění“ do historické látky, resp. postavy žijící v jiné době, atd., a konečně (4) konfrontace vlastních znalostí herců a hereček s filmovým podáním dané události a s pohledem generace pamětníků z řad rodiny či blízkých přátel.

V dalším bodě bych rád objasnil výběr snímků, jež využívají historickou látku. Filmová či televizní díla jsou majoritně vydána mezi lety 2000-2016. Snímky mladšího data vzniku jsem vybíral zejména z toho důvodu, že jsou mnohem poplatnější současnému převažujícímu diskursu či obecnému pohledu (alespoň dle mého názoru), nežli snímky, jež vznikly v období tzv. „divokých“ devadesátých let, kde odstup od éry let 1969-1989 (tedy období tzv. normalizace) není až takový. Mimoto se v tomto období československý film a televizní vysílání dostalo do mírné stagnace (zejména z hlediska zahraniční konkurenceschopnosti), a jako velmi pružná a přizpůsobivá se ukázala především oblast dokumentární tvorby, která po roce 1989 prožívala doslova „boom“, jenž připomínal vybuchnutí Papinova hrnce po čtyřicetiletém dušení poklicí režimu. Dokumentární tvorba tak v devadesátých letech zažívala svůj rozkvět, jelikož byla přizpůsobivá (a také je třeba

³⁵ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016. str. 46

zmínit důležitý faktor – oproti populárnímu filmu nebyla tak náročná finančně).³⁶ Populární filmová tvorba odkazující nějak komplexněji či uceleněji na události let 1948-1989 tedy vznikala minimálně.

V neposlední řadě je na tomto místě třeba zdůraznit i potřebu sledování hodnocení filmového či televizního díla, přičemž v současné době již považují za relevantní sledovat internetové portály typu ČSFD.³⁷ Za relevantní tento zdroj považuji z toho důvodu, že se na něj začíná mnohem více odkazovat, tedy větší měrou odpovídá popularitě daného snímku (za příklad můžeme vzít fakt, že se procentuální hodnocení snímku na ČSFD začíná častěji objevovat u filmů, seriálů či televizních inscenací v TV magazínech či na serverech, které nabízejí sledování filmů online. Z toho usuzuji, že se stále více české a slovenské populace před zhlédnutím daného snímku rozmyslí, zda „za to vůbec stojí“, resp. jaké hodnocení má daný snímek na webových stránkách ČSFD.

Trochu nešťastně řešené je v tomto ohledu to, že výše procentuálního hodnocení nekoreluje s počtem uživatelů, kteří hodnotili, ale pouze s výší hodnocení, které zadali.³⁸ I přes tento nedostatek považuji výše uvedený internetový server za vypovídající o určité „popularitě“ a rozšíření daného snímku mezi potenciální diváky, a tedy i trochu více odpovídající realitě, než jen např. u celovečerních filmů – počet návštěvníků v kinech, či u TV vysílání – sledovanost. Obě dvě hodnoty lze použít, ale dle mého názoru je již považuji za vcelku zastaralé, a to zejména proto, že se stále navyšuje počet potenciálních diváků, kteří sledují filmy online, namísto návštěvy kina či sledování daného snímku v přesně stanoveném čase televizního programu, který se v současnosti stává více a více rigidním pro dnešní „neustále se zrychlující“ společnost.

Dalšími dílčími oblastmi, které jsem při analýze jednotlivých filmových či televizních snímků sledoval, byly různé recenze (ať již internetové, či tištěné), diskuse (zde zejména diskuse k vybraným epizodám TV retro seriálu *Vyprávěj*).³⁹

³⁶ K rozdělení na dokumentární (klasický a hraný dokument) a populární filmovou a televizní tvorbu nabízím stručné rozdělení a definici ve své bakalářské práci v kapitole Vymezení klíčových pojmů. ŠIMEK, Martin. *Téma atentátu na Heydricha v české a československé (populární a dokumentární) filmografii po roce 1989*. [online]. 2014 [cit. 2016-04-04]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/145519>. Vedoucí práce Jan Tuček.

³⁷ Československá filmová databáze. [online] Dostupné z: <http://www.csfd.cz/> [cit. 2016-04-04].

³⁸ Jako příklad uvádím teoretickou situaci: Snímek A má celkové hodnocení 80%, přičemž jej hodnotili tři uživatelé, každý po 80%. Snímek B má celkové hodnocení 60%, ale hodnotilo jej 1000 uživatelů, jejichž jednotlivá hodnocení skončila na průměru 60%.

³⁹ *Vyprávěj*, TV seriál České Televize, 2009, režie Biser Arichtev, Johanna Steiger-Antošová, ad.

Na tomto místě bych ještě rád zmínil, že cílem mé práce nebylo posuzovat technické zázemí tvorby a výsledné podoby daného celovečerního filmu či TV inscenace a seriálu, stejně jako jsem zde nezkoumal herecké výkony, což považuji za úkol jiného oboru, než je ten, v jehož rámci píši svoji diplomovou práci. Do středu zájmu stavím především analýzu obsahu a formy (tj. jaká historická látka, a jakým způsobem, je použita v daném filmovém či televizním snímku), dále sledování působení na potenciální publikum, stejně jako jeho následnou zpětnou vazbu (komentáře, diskuse, hodnocení, sledovanost, návštěvnost). V neposlední řadě pro mě bylo stěžejní sledovat právě posouzení herců sebe samých v rámci tématu „vžití“ do rolí, které ztvárnili. To znamená, že mnohem více, než na formální a obecné stránky herectví se zaměřuji na jejich pocity, niternost, a to ve vztahu k dějinné látce ve filmu či seriálu.

1.3 Etika

V této kapitole bych rád představil etické a morální zásady, kterými jsem se v průběhu výzkumného projektu (zejména při sběru dat – tedy při rozhovorech s respondenty) i při jeho dokončování řídil.

V první řadě jsem vždy před začátkem nahrávání každého respondenta seznámil s tématem své diplomové práce. Dále jsem každého respondenta nechal si přečíst Prohlášení o udělení souhlasu ke zpracování a zpřístupnění osobních a citlivých údajů, jež jsou narátory podepsaná, a jež jsou naskenovaná v přílohách této práce.

Vedle toho, že jsem se při oslovování a následné komunikaci s potenciálními respondenty, reprezentující tím sebe sama a také obor Orální historie – Soudobé dějiny FHS UK, choval dle svého nejlepšího přesvědčení o zásadách slušného společenského chování. A řídil jsem se též čtyřmi zásadami, které vycházejí z metodologie společenských věd. *Princip dobrovolné participace* spočívá v informovanosti aktéra výzkumu, seznámení ho s cíli a průběhem výzkumu. Aktér je též seznámen s možností kdykoliv ukončit své působení ve výzkumu. *Princip důvěryhodnosti* znamená, že výzkumník dodržuje soukromí a anonymitu respondenta. Data nebudou poskytnuta třetí osobě bez souhlasu aktéra. *Princip neublížení* zamezuje ohrožení těch, které studujeme. Díky tomuto principu nedojde k fyzické, psychické ani právní újmě. *Princip přesnosti* zabezpečí, aby data z výzkumu byla správná.

Výzkum dále probíhal v souladu se zákony:

- **§11-17 zákona č. 40/1964 Sb.**, o ochraně osobnosti v občanském zákoníku
- **č. 101/2000 Sb.**, o ochraně osobních údajů.⁴⁰

1.4 Terénní výzkum

Na tomto místě bych rád popsal průběh terénního výzkumu – jeho úskalí, ale i výhody.

V první řadě zdůrazňuji, že herecká komunita (společně filmová, televizní a divadelní) je vcelku uzavřená a pro někoho, kdo přichází jako badatel naprosto „zvenčí“ – tedy „outsidera“ – je, řekněme, vesměs uzavřená. Většina *“populárnějších“* herců poskytuje rozhovory téměř dnes a denně a rozhovor pro badatelské účely je příliš nezajímá. Mojí velkou výhodou byl fakt, že se již deset let věnuji divadlu a zhruba od doby, kdy jsem psal svoji bakalářskou práci (obhajoba září 2014) se pohybuji i kolem filmu. Z vlastní zkušenosti s vrcholovým závodním tancem mohu tak potvrdit, že být alespoň částečně „insiderem“ v dané komunitě, či mít kontakty, vám značně zlepší výchozí pozici. Tím, že mám v herecké komunitě řadu přátel a známých, mi v tomto ohledu byla práce s výběrem (resp. spíše kontaktováním) vzorku velice usnadněna.

Jednotlivé rozhovory (a zejména styl, jakým jsou vedeny, dále pak jejich obsah) jsou jistě velmi rozdílné, a to právě v důsledku vztahu badatele k danému narátorovi. Velmi často také záleželo na „prostředníkovi“, který mi zajišťoval kontakt. Často se totiž, zejména u posledních rozhovorů, stávalo, že se zde objevovala metoda tzv. sněhové koule,⁴¹ jelikož mi sami respondenti během natáčení či před ním doporučovali další kontakty, které by se mi, dle jejich názoru, k výzkumu hodily.

Z původně cíleného a plánovaného vzorku šestnácti respondentů (osm mužů, osm žen) jsem byl nejprve z časových důvodů nucen rozhovory se dvěma respondenty (Terezou Voříškovou a Pavlem Bařkem) ještě před započítáním výzkumu odvolat. Lehce

⁴⁰ VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny, str. 239.

⁴¹ Tamtéž, str. 159.

komplikovanější byla od začátku domluva s agentkou Táni Pauhofové. O rozhovor s touto rudovlasou slovenskou herečkou jsem opravdu velmi usiloval, a to zejména proto, že vedle dalších významných postav ztvárnila také titulní roli v populárním TV seriálu HBO, *Hořící keř*,⁴² jenž vypovídá o událostech kolem upálení Jana Palacha. Bohužel, komunikace s její agentkou pro mě byla velmi náročná a únavná. Několikrát jsem se měl ozvat kvůli domluvení termínu, a když jsem se ve smluvenou dobu ozval, už byly okolnosti jiné. Nakonec mi bylo nabídnuto, abych si „za Táňou udělal výlet do Bratislavy na hodku rozhovoru...“, což jsem z časových důvodů nebyl schopen zajistit. V nastalé situaci jsem tak kontakt a zájem o rozhovor nepřerušil, avšak přestal jsem o něj aktivně usilovat. Nesnadná komunikace byla v případě herců Vojtěcha Kotka, Jiřího Mádl a Sandry Novákové, přičemž u poslední zmiňované jsem bohužel opět já nebyl schopen z časových důvodů rozhovor uskutečnit a opačně, po narození potomka nebyla Nováková schopna mi rozhovor poskytnout. Komunikace s Vojtěchem Kotkem je komplikovaná v tom ohledu, že vůbec nereaguje na e-maily ani telefon, a to i v případě svých hereckých kolegů a dalších. Vojtěch Mádl byl po celou dobu zaneprázdněn režírováním, ale i tak pro něj byl rozhovor spíše přítěží, vyšel mi vstříc akorát v bodě, že mu mám otázky poslat na e-mail. Atypická byla situace se slečnou Emmou Smetanou. Kontaktování slečny Smetany, jež pro mě byla původně velmi zajímavým respondentem, jelikož se nevěnuje „jen“ herectví, ale taktéž televiznímu zpravodajství, tvůrčímu psaní, atd., bylo vcelku obtížné, ale nakonec jsem na ni přes své *jiné*⁴³ známé získal telefonní číslo. S respondentkou jsme se bez problémů domluvili na uskutečnění rozhovoru, a že se ozvu, jakmile to bude aktuální, ale posléze nereagovala na zprávy ani nepřijaté hovory (a to s odstupy v řádu třech měsíců). Byl jsem však velmi mile překvapen, když se respondentka sama ozvala a omlouvala se mi, že byla delší dobu ve Francii a nereagovala. Rozhovor tedy nakonec proběhl.

Když se zpětně ohlížím za tím, co obnášelo kontaktování výše zmíněných osob, které byly původně do výzkumu plánované, tak vidím neustálou snahu se nějak přizpůsobit, vyčerpávající „připomínání se“, nepřetržité „obtěžování“ svých přátel, aby mě u těchto potenciálních respondentů „připomněli“. A zejména, nejistotu, zda rozhovor bude uskutečněn, či ne (mnohem raději bych uvítal, pokud by mi daný herec či herečka, odpověděl zprávou jednoduše: „Nemám zájem o rozhovor.“). Nakonec však s obměnami, které dále uvádím, proběhlo čtrnáct rozhovorů (šest žen, osm mužů), přičemž z původně

⁴² *Hořící keř*, TV seriál HBO, 2013, režie Agnieszka Holland.

⁴³ Jiné ve smyslu známých z jiného oboru, nežli divadelního a filmového.

šestnácti plánovaných respondentů proběhly rozhovory s jedenácti a další tři byly doplněny následně.

Avšak odhlédnu-li od těchto plánovaných rozhovorů, které nevyšly, tak stále více zastávám názor: *Vše jde, když se chce*,...nicméně platí ...*ale musejí chtít oba*. Jelikož rozhovory, které mi poskytli ostatní respondenti, byli ve většině případů velmi příjemnými setkáními, a zejména snadno smluvenými (a to i přesto, že někteří z těchto umělců jsou vytížení stejnou měrou, ne-li vyšší, než výše uvedení, se kterými se rozhovory neuskutečnily).

První rozhovor celého výzkumu byl uskutečněn s charismatickou a velmi milou Slovenkou, Andreou Kerestešovou, s níž jsem se již pracovně na několika akcích setkal, avšak nijak blíže jsme se neznali. Kontakt na ni mi zařídila moje další respondentka a velmi dobrá a dlouholetá přítelkyně, Veronika Khek Kubařová, již vděčím za sehnání kontaktů (a kontaktování) většího počtu respondentů. Komunikace s Andreou probíhala přes e-mail, a to velmi snadno, rychle a efektivně, i přesto, že byla tou dobou na dovolené v Austrálii. Sešli jsme se v příjemné kavárně na Vinohradech, kde jsme v klidu strávili hodinu natáčením rozhovoru.

Mezi dalšími rozhovory byl např. s Janou Plodkovou, s níž byla komunikace přes telefon opět velmi snadná a Plodková mi pak pomáhala i s řadou dalších kontaktů (přičemž kontakt na ni jsem získal od producentky a manželky režiséra Marka Najbrta, Kateřiny Oujezdské, kteří mi s panem Najbrtem od rozhovoru k mé bakalářské práci vycházejí v mnohém vstříc a jsou mi velmi nápomocní). S respondentkou Plodkovou jsem se setkal jedinkrát při natáčení Najbrtova seriálu pro ČT *Já, Mattoni*,⁴⁴ tudíž nebylo naše setkání k rozhovoru již nějak formální a napjaté. Dále následoval rozhovor s Markem Adamczykem, jehož přístup byl velmi vstřícný a otevřený. I přesto, že jsem se s panem Adamczykem předtím neznal, rozhovor byl dle mého názoru velmi otevřený a upřímný. Další rozhovor následoval s Veronikou Khek Kubařovou. Velmi přátelský vztah s touto respondentkou jsem již zmiňoval, tudíž zde nepovažuji za nutné dále průběh rozhovoru (který byl i milým setkáním, jelikož nemáme poslední dobou čas se někde potkat) popisovat. Některé další rozhovory byly pak přesunuty na nový rok (tj. 2016), jelikož po mém časovém zaneprázdnění koncem roku (vrchol plesové sezóny), se blížily vánoční svátky a ostatní respondenti již neměli na rozhovor myšlenky, domluvili jsme se

⁴⁴ *Já, Mattoni*, TV seriál České Televize, 2016, režie Marek Najbrt.

na rozhovory od ledna dále. Avšak můj odjezd do zahraničí ke konci ledna téměř do konce února a premiéry či natáčení některých respondentů opět uskutečnění rozhovorů odsunulo až na březen 2016.

V březnu tak proběhly rozhovory s Patrikem Děrgelem, jehož znám přes své známé částečně, a rozhovor s ním probíhal opět v poklidu v baru Švandova divadla, což občas přerušovalo Patrikovu pozornost, jelikož často kolem procházeli nějakí známí, kteří mu potřebovali něco sdělit. Následujícím rozhovorem byl ten s Ivanem Luptákem, jehož znám skrze produkční našeho představení v SeMaForu. Rozhovor s Ivanem byl jistým způsobem nejistý, jelikož u Ivana se projevoval fakt, že *je* hercem, což budu ještě vysvětlovat níže. Následně probíhal rozhovor s Kryštofem Hádkem, kterého jsem znal již před tím. Rozhovor s Kryštofem byl opět vcelku v napjaté atmosféře a byl vůbec nejkratší ze všech (paradoxně právě Kryštof je zástupcem nejvyššího počtu historických snímků, týkajících se dějin dvacátého století). Opět zde nastal problém, který jsem již zmiňoval u Ivana Luptáka, ale taktéž po předložení souhlasu o zpracování osobních údajů před započítím rozhovoru, což najednou respondenta zarazilo a nejprve nechtěl podepsat. Domnívám se, že právě to byl důvod, proč následně celý rozhovor nepokračoval v uvolněné atmosféře (tak jak jsem u Kryštofa Hádky zvyklý z našich běžných setkání), ale v napjaté atmosféře, ze které byla cítit nejistota, formálnost a neotevřenost. To, se obávám, projevilo i na výpovědní hodnotě tohoto rozhovoru. Příkladem byl i fakt, že se respondent nechtěl vyjadřovat ke své rodině a příbuzným, jelikož, jak sám uváděl, respektuje jejich vlastní soukromí.

Dalším z rozhovorů byl ten s Ondřejem Novákem, což je velmi blízký přítel mého dobrého kamaráda a hereckého kolegy. Ondřeje jsem znal již delší dobu před uskutečněním rozhovoru, jenž opět jako většina rozhovorů probíhal v naprosto klidné a uvolněné atmosféře. Rozhovor s Ondrou přinášel další velmi zajímavý aspekt, jelikož v průběhu studia na DAMU⁴⁵ studoval taktéž na FSV UK.⁴⁶ Devátý rozhovor mi poskytoval Tomáš Měcháček, jenž je sám vedoucím ročníku a vyučujícím na DAMU, avšak z tohoto rozhovoru jsem měl velmi smíšené pocity. Respondenta jsem předtím neznal, ale nebylo obtížné na něj získat kontakt. A i přesto, že rozhovor probíhal velmi otevřeně, někdy na mě působil až příliš otevřeně. Mimo jiné respondent během rozhovoru často odpovídal na zcela něco jiného, než jsem se ptal, či prostě začal mluvit, o čem se mu

⁴⁵ Divadelní akademie múzických umění v Praze. Pozn. autora práce.

⁴⁶ Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze. Pozn. autora práce.

chtělo, ale o tom více až v praktické části práce. Desátým rozhovorem práce byl rozhovor natáčený s Evou Josefíkovou. Rozhovor s touto mladou herečkou, kterou jsem předtím osobně neznal, avšak párkrát jsme se setkali, probíhal (stejně jako s Patrikem Děrgelem) v baru Švandova divadla. Domluva s Josefíkovou probíhala bez problémů a rychle jsme našli společný termín, jenž vyhovoval oběma stranám. Faktorem, který mohl lehce ovlivnit průběh a obsah rozhovoru, byla okolnost oslavy narozenin jednoho z hereckých kolegů, tudíž, jak sama respondentka uváděla, byla „trošku napitá“. Nicméně, dle mého názoru, tato okolnost neměla na výpovědní hodnotu rozhovoru příliš velký vliv, snad je jen možné, že ji naopak zvyšovala.

Poslední čtyři rozhovory mi poskytli Aňa Geislerová, Ladislav Hampl a Václav Neuzil ml., a to opravdu v termínu tzv. „last minute“ (v této době nakonec proběhl i rozhovor s Emmou Smetanou, jež však byla oslovena již před začátkem projektu, průběh a okolnosti rozhovoru s touto respondentkou jsem uváděl výše), přesto jsem jim však velmi vděčný, že mi vyšli takto na poslední chvíli vstříc a pomohli mi tak uzavřít výzkumný projekt s počtem čtrnácti respondentů (z původně plánovaného počtu šestnácti). Rozhovor s Aňou Geislerovou, s níž jsem komunikoval přes Facebook, proběhl nakonec v jejím bytě v Praze, kde byla respondentka se svým malým synem a hospodyní. Geislerová byla při natáčení rozhovoru nemocná (stejně jako její syn), za což se mi předběžně omlouvala. Celkově na mě tento rozhovor působil velmi osobně a respondentka se vyjadřovala „přirozeně“. Rozhovor byl několikrát přerušen, a to kvůli plačícímu dítěti, což respondentku občas obtěžovalo a s nelibostí rozhovor přerušovala. Postoj Ani Geislerové byl opravdu čistě „herecký“, jak sama uváděla a dokládala, od svých čtrnácti let se věnovala herectví, a tudíž má dokončené základní vzdělání. Tento fakt respondentku staví v rámci projektu do zajímavé situace, kdy vedle např. Emmy Smetany či Ondřeje Nováka (kteří se oba dva mimo hereckou kariéru věnovali i studiu jiných oborů na VŠ), ale stejně tak se Aňa Geislerová v této studii vymezuje i vůči ostatním hercům „na plný úvazek“, kteří však herecké kariéry dosáhli až prostřednictvím studia na DAMU (či JAMU).⁴⁷

Další rozhovor následoval s hercem Ladislavem Hampl, rodákem ze severočeského Liberce. Tento rozhovor byl natočen v restauraci v centru Prahy, komunikace před započítím rozhovoru probíhala přes telefon a byla ze strany pana Hampla nadmíru vstřícná. Ladislav Hampl odpovídal na všechny otázky s klidem

⁴⁷ Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Pozn. autora práce.

a rozvahou a několikrát rozhovor „sklouzl“ k mírné skepsi ohledně současných společensko-politických událostí. Posledním, tedy čtrnáctým respondentem, byl herec Václav Neužil ml. Rozhovor s tímto umělcem probíhal v kavárně Dejvického divadla v Praze, kde herec účinkuje. Natáčení rozhovoru bylo poklidné a vyrušené pouze, když si s panem Neužilem chtěl promluvit Ivan Trojan, a tudíž bylo natáčení pozastaveno. Pan Neužil kladl často důraz na vzdělání či inteligenci jedince.

V rámci výzkumu je třeba povšimnout si několika faktorů, které mohly rozhovory ovlivňovat, a které se tudíž mohou projevit na výsledné podobě rozhovoru i jeho obsahu, atd. Jde zde o klasický vztah tazatel – respondent, kdy však v tomto případě je nutné uvažovat opět v rámci již mnohokrát zmiňované tzv. exkluzivní skupiny. Většina mnou zkoumaných herců jsou opravdu herci s mnohaletými zkušenostmi s „šoubyznysem“, natáčením filmů, TV inscenací či seriálů, taktéž s hraním na divadelních prknech (viz Aňa Geislerová, Ladislav Hampl, Kryštof Hádek, Tomáš Měcháček, Jana Plodková), dále tu je skupina mladých herců, kteří však v relativně mladém věku např. natočením určitého snímku zvýšili svoji popularitu a lze u nich mluvit o syndromu tzv. „mladých hvězd“, pak již záleží, v jaké míře se k tomuto staví, a v jaké míře dávají najevo svoje, řekněme, výjimečné postavení v herecké komunitě (př. Eva Josefíková, Patrik Děrgel, Ondřej Novák, Veronika Khok Kubařová, Andrea Kerestešová, Emma Smetana).

Třetí skupinou jsou pak herci, kteří i přesto, že mají častokrát mnohem více rolí divadelních, nejsou tak často obsazováni do filmových či televizních rolí, tudíž nejsou až tak exkluzivní skupinou v tomto projektu jako zástupci prvních dvou skupin (např. Ivan Lupták, Marek Adamczyk, Václav Neužil ml.). Samozřejmě je toto rozdělení spíše k uvážení, jelikož se jedná o velmi relativní pojem slávy a exkluzivity, což zde však nezkoumám.

V návaznosti na výše uvedené spíše pracovní rozdělení skupiny respondentů, je nezbytné uvažovat míru pohledu „svrchu“ na tazatele, který i přes mnohé zkušenosti nepatří přímo do skupiny exkluzivní komunity herců a hereček. Tento postoj jsem sice v žádném z rozhovorů ani diskusí před a po natáčení rozhovoru vůbec nezachytil, ale jak uvádím, je třeba jej uvažovat. Vedle toho se zde sleduje pohled na dějiny a jejich zobrazování, kde hraje významnou roli, stejně jako u výzkumu orálněhistorického, věk. Jelikož je tazatel ve věku třiačtyřiceti let (tj. ročník 1992) je pro generaci služebně starších herců (viz. Aňa Geislerová, Jana Plodková, Tomáš Měcháček, Ladislav Hampl, Václav

Neužil ml.) samozřejmě někým, kdo události, které sami zažili, „jen studuje“. Na druhou stranu mohu z vlastní zkušenosti říci, že se narátoři do této pozice „starších a moudřejších“ nestavěli (občas jen náznaky u Tomáše Měcháčka či Ivana Luptáka). Co bych však zdůraznil jako významný jev k povšimnutí je fakt, že po prvním kontaktování respondentů, kterým jsem sdělil, co studuji a co je náplní mé diplomové práce, se většina oslovených nejprve zarazila se slovy, že o historii nic nevědí, a že si nejsou jisti, zda mi budou vůbec nějak nápomocni. To se pak projevovalo často hned při prvních otázkách, kdy na mě někteří respondenti začali samovolně doslova „sypat“ různé historické události, či historická fakta, aby tak pravděpodobně ukázali, že přeci jen něco z historie vědí, a zajímají se o ni. Na druhou stranu to mohlo být ovšem jen pouhé sdělování myšlenkových pochodů, které je o daném tématu či otázce nutily přemýšlet.

Velmi výrazným faktorem, před nímž by měl být každý tazatel a badatel velmi ostražitý, je fakt, že tato exkluzivní skupina je naučena „mluvit“ a prezentovat své *já* a vše kolem přizpůsobovat tvorbě a podporování obrazu vytvářené osobnosti. Je to jakoby každý herec byl sochařem, který vytesává svoji sochu, svůj ideál, sochu se svým příběhem, se svými puklinami a škrábanci (jelikož lidé dokonalosti málokdy věří – potřebují se známým osobnostem „přiblížit“ a říkat si, že i oni přes všechnu tu slávu a popularitu jsou „obyčejní lidé“ jako oni sami – odtud ta vysoká sledovanost a čtenářská podpora i toho nejpodřadnějšího bulváru).

1.5 Soudobé dějiny na stříbrném plátně

„*To, co víme o naší společnosti, tedy o světě, ve kterém žijeme, se dozvídáme z velké části prostřednictvím masmédií.*“⁴⁸

Jak již bylo v úvodu řečeno, v naší současnosti již není možné ignorovat pro výzkum soudobých dějin tak silné a rozsáhlé masmédiium, jakým je kinematografie a televizní vysílání. Zejména je nutné uvažovat v rámci toho, že i historikova práce je zásadně ovlivněna mediálním prostorem kolem nás, který sám prezentuje jednotlivé historické obrazy.⁴⁹

Výsadní a neopomenutelné postavení filmu ve výzkumu soudobých dějin zdůrazňuje Petr Koura ve svém příspěvku *Film jako historický pramen*,⁵⁰ kde bych zejména vyzvedl tezi o tom, že film vznikající pod patronací určitého systému také vždy něco o povaze tohoto systému vypovídá. Tudíž mnou sledované téma i odpovídá záměru – nesleduji zde události let 1938-1989 v dobové filmové a televizní tvorbě (tj. filmy, seriály a televizní inscenace vzniklé v období let 1938-1989) a tedy ani nezpovídám pamětníky této doby, nýbrž se zaměřuji na současnou mladou generaci a na současnou tvorbu, jež vypovídá o své minulosti let 1938-1989 v rámci tzv. historických filmů, televizních inscenací či seriálů. Stejně jako výše uvedený autor i Petr Kopal v druhém díle *Film a dějiny*⁵¹ zdůrazňuje, že si již mnozí „nefilmoví“ (Kopal užívá pojem „čistí“) historici uvědomují, v jaké míře film či televize mohou *přispívat k historickému vědomí*.⁵² Další důležitou poznámkou je, že historici si stále více uvědomují, že historický film vypovídá nejen o době svého vzniku, ale taktéž utváří pohled na minulost pro generace žijící v době vzniku filmového či televizního díla (a delší dobu po něm).⁵³ Stejně tak vyjadřuje Kopal problém stále se zdokonalujících technologií, jejichž využití pomáhá společně s technikami dokumentárního filmu vytvářet v hraném snímku stále větší pocit autentičnosti a divákovi tak přináší „skutečné“ *procítění minulosti*,⁵⁴ což může mít rozsáhlé důsledky pro reflexi

⁴⁸ LUHMANN, Niklas. *Realita masmédií*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014. XXI. století. str. 10.

⁴⁹ HLAVAČKA, Milan. *I. 10. Medializace a digitalizace dějepisné tvorby*. In: Základní problémy studia moderních a soudobých dějin. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014, str. 756.

⁵⁰ KOURA, Petr. *II. 9. Film jako historický pramen*. In: Základní problémy studia moderních a soudobých dějin. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014, str. 756.

⁵¹ KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009.

⁵² Tamtéž, str. 13.

⁵³ Tamtéž, str. 14.

⁵⁴ Tamtéž, str. 15.

určité dějinné události masou lidí (zpravidla národa). Dle mého názoru se tak stále zvyšuje potřeba, aby historici reflektovali filmovou tvorbu, ať již dokumentární či hranou, avšak také především vcelku problematickou oblast tzv. hraného dokumentu, který prvky dokumentárního díla (tj. takového díla, které by mělo zobrazovat autenticitu a realitu či se pokoušet o jejich „čistou“ rekonstrukci) využívá, ale zároveň obsahuje hraný aspekt, tedy je zde využívána fabule a zinscenovanost, načež jeho tvůrci se ohánějí tvrzením, že dokument je pořád filmovým uměním a tedy autorskou výpovědí, nikoli „suchým“ historikovým pohledem, který má své místo v odborné literatuře.

Málokdo si tak uvědomuje, že čím „běžnější“ záležitostí se film kolem nás stává, resp. čím více jej považujeme za „reálný“ a „realitě odpovídající“, tím více jsme jako jeho konzumenti náchylnější na přejímání filmové (fiktivní/vyfabulované) reality do našeho podvědomí.⁵⁵ Skutečným problémem se to může stát v případě současných společenských jevů, ale zejména také z hlediska přejímání a vytváření historických obrazů na základě (pouze) historického snímku. Pokud by film diváka vybízel k dohledání informací a nutil jej nad danou tematikou přemýšlet a problematizovat ji (případně ji sledovat kriticky a nejen černobílým viděním), potom by jeho didaktická funkce byla nedocenitelná. Ale problémem filmu je (pro účely historiků, že je nutně reduktivní a generalizující a ve většině případů využívá historickou látku jako dramatiku mnohem více nabízející pozadí, na němž se odehrává „případový model“ klasických běžných vztahů. Film si možná ve vedlejší rovině klade za cíl poučit, ale minimálně. V současnosti je film především uměleckou záležitostí (ať již pomineme pojem *umění* v ohledu dnešního „mainstreamového“/“hollywoodského“ tíhnutí), a tedy autorskou, tvůrčí záležitostí, která potřebuje diváka „připoutat“ k televizní obrazovce či filmovému plátnu a nechat jej sympatizovat či antipatizovat s postavami daného díla.

Podle velikána filmové teorie, Jamese Monaca, je podstatné sledovat tzv. „*sociopolitiku*“ filmu, díky níž jsme schopni sledovat lidské zkušenosti, a pak zejména to, jak je film do těchto zkušeností integrovaný. Dle Monaca je tak třeba sledovat, zda filmy národní kulturu, která již existovala, odrážejí, či ji naopak deformují a vytvářejí si zcela nové filmové fantazie, které však společnost již přijala za své. Problematický tak

⁵⁵ SVOBODA, Jan. *Proměny filmového vyprávění: (z poetiky šedesátých let)*. 1. vyd. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. str. 11

zůstává dialektický vztah filmu, který na jedné straně napodobuje realitu, na straně druhé ji snadno mění, tedy jisté míšení filmového realismu a expresionismu.⁵⁶

1.6 „Vcítění“ aneb pohled do minulosti

Jak jsem již v úvodu zmiňoval, zásadním pojmem je pro mě tzv. „vcítění“ či řekněme „vtažení“ do dob minulých. V tomto ohledu jsem pro svou práci využil zejména dvou literárních děl, a to knihu Jaroslava Vostrého *O hercích a herectví*,⁵⁷ kde se autor zabývá problematikou pojmu a herec a vůbec dramatického pojetí herectví. Druhým knižním dílem, které jsem k lepšímu podchycení termínu „vcítění“ využil, je *Teorie filmové dramaturgie*,⁵⁸ jež pracuje s tímto pojmem spíše ze strany konzumenta filmového díla, což však nepovažuji za nerelevantní, už jen v tom ohledu, že se ve své studii zabývám i pohledem herců-diváků, nikoli jen herců-aktérů.

Herec „hraje“, i pokud „nic nedělá“. Právě řečené je velmi významné pro pojem „vcítění“. Jaroslav Vostrý ve svém díle popisuje herce, jenž *prostě je* (neboli *něco z něj jde*), v tom případě zmiňuje osobnost herce Rudolfa Hrušínského či Jeana Gabina. Toto *nehraní* je základním předpokladem pro divákovu ztotožnění se s obyčejným hrdinou, který právě *nehraje*, a o to větší míra „vcítění se“ do postavy či doby. Ze strany herce je ono propojení vlastního *já s já* hrané postavy tím zásadním, co napomáhá „vžít se“ do role, a opět tedy i situace.⁵⁹ Za pomoci situace, prostředí (často tvořené kulisami a rekvizitami) a děje se herec „v těle“ postavy náhle ocitá v jiném prostředí. Následně již záleží na tom, do jaké míry herec *hraje*, a do jaké míry se snaží oddělit své vlastní *já* od *já* dané postavy (nebo naopak propojit). V tomto ohledu pak záleží na tom, co pro něj znamená dějinná látka a její využití ve filmu či televizi. Mohou tudíž následovat dvě možná ztotožnění (jejich prolínání se nevyklučují), a to: (a) herec se vcítuje do doby skrze své vlastní či získané vědomosti o dané době, události, atd., nebo (b) herec si projektuje stejné (či podobné) sociální vztahy či smýšlení a jednání, které zná ze své současnosti, do události odehrávající se například v období středověku. Pro vcítění se do role tudíž využívá sociální rámce současnosti. Dané období je již „jen pouhou“

⁵⁶ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, 735 str.

⁵⁷ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze).

⁵⁸ BÍRÓ, Yvette. *Teorie filmové dramaturgie: (o dramatičnosti filmu)*. Praha: Československý filmový ústav, 1975.

⁵⁹ VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze), str. 33-36.

kulisou či rekvizitou, jež herec využívá (a jež mu napomáhají) v rámci dramatického předvedení.

1.7 Historické vědomí, Kolektivní paměť, Film jako médium

Film jako médium, resp. masmédiu, které je schopno velmi efektivně předávat široké mase lidí jisté interpretace daných událostí (v mém případě historických událostí). Tento přenos tak zásadně ovlivňuje historické vědomí a pomáhá utvářet kolektivní paměť (v tomto případě národa). V současnosti jedinci naší společnosti dle výzkumu tráví „*dvě třetiny svého disponibilního času s médii*“.⁶⁰ V tomto ohledu lze již považovat jedincovo historické vědomí za *konstrukt mediální*, jenž je čím dál tím menší měrou vlastní reflexí minulosti (což je u jedinců, kteří nejsou přímými pamětníky daného období, samozřejmé). Problematická je taktéž časová oblast mého zkoumání, jelikož dějiny let přibližně 1938-1989 jsou charakteristické svou interpretační roztržitostí právě v tom ohledu, že doposud žijí (a často jsou ještě v produktivním věku) pamětníci událostí výše zmíněného časového rozmezí. V oblasti filmu, průmyslu, v němž se točí desítky až stovky milionů (Kč), je samozřejmě velmi výrazný mocenský faktor. Lze uvažovat o tom, zda se stále jedná též o politicko-mocenský zájem. Přesto však film bude vždy autorskou výpovědí, tedy jistou interpretací, která bude na základě určitého historického vědomí o dané problematice ve společnosti přijata, nebo naopak zamítnuta. V tomto ohledu hraje výrazný faktor *reprezentace* dějinné látky na filmovém plátně či televizní obrazovce, ale tento pojem rozvádím až níže v následující kapitole.⁶¹

Dalším výrazným faktorem, který se v tématu reflektování historické látky ve filmu (a to, jak v roli konzumenta, tak v roli aktéra) velmi zřetelně projevuje, je *kolektivní paměť*. Zde využívám především poznatky docenta Jiřího Šubrt, jenž se věnuje tématu historické sociologie, a jenž ve své práci často pracuje jak s pojmem *historického vědomí*, tak *kolektivní paměti*. Nejprve k druhému ze zmiňovaných pojmů. Vývoj pojmu a pojetí *kolektivní paměti* představuje Šubrt od jejího významnějšího propagátora, francouzského sociologa Maurice Halbwachse, jehož koncepce pojmu byla však zásadně ovlivněna jeho dvěma učiteli – Henri Bergsonem, u něhož je paměť „*předpokladem vědomí, trvání*

⁶⁰ SAK, Petr, KOLESÁROVÁ, Karolína (ed.). *Minulost, historie a generace*. In: ŠUBRT, Jiří. *Historická sociologie: Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu: teorie a výzkum*. Kolín: Historická sociologie - Knižní edice, 2010, str. 71-80.

⁶¹ Tamtéž.

i času.“ a kvůli které jsme „*sami sebou a rozumíme věcem kolem sebe.*“, a dále Emilem Durkheimem, který spatřoval kolektivní vědomí nikoliv v stavech individuálního vědomí, nýbrž v případě společnosti jakožto celku. Halbwachs, který rozlišuje mezi kolektivní a individuální pamětí, vyjadřuje předpoklad, že by lidská paměť neexistovala, pokud by neexistovala kolektivní paměť. Halbwachsovo pojetí kolektivní paměti je úzce spojeno se sociálními rámci, ve kterých se paměť konstituuje, funguje a reprodukuje. Pokud jsou však rámce změněny či zmizí, dochází k zapomínání. Paměť je dle Halbwachse časově i prostorově konkrétní (pojí se na určitý konkrétní čas či prostor). Z Halbwachsova konceptu bych pak zejména zdůraznil další rys kolektivní paměti, kterým je *rekonstruktivita*, což znamená, že je kolektivní paměť vždy udržována v aspektech dané společnosti, doby a sociálním rámci, v němž byla zachycena. Tudíž je obraz minulosti neustále reorganizován, znovu rekonstruován, což přináší nový úhel pohledu na určitou historickou událost (epochu). Dalším výraznějším autorem, kterého Šubrt ve svém příspěvku zmiňuje, je Jan Assmann. Tento historik pak podobně jako Halbwachs poukazuje na kolektivní paměť, jež se váže nikoliv na vnitřní kapacity či řízení, nýbrž na problematiku vnějších vztahů, tedy společenské a kulturní rámce.⁶²

Tématu kolektivní paměti se věnuje dnes již dobře známá publikace „*Můj děda nebyl nácek*“,⁶³ jež je sice převážně zaměřena na téma tzv. *rodinné paměti*, ale přesto se zde vyskytuje řada pasáží, které jsou k mému tématu dobře využitelné. V této části čerpám především z páté kapitoly, jež pojednává o tom, jak média formují paměť. Kolektiv autorů v této kapitole zdůrazňuje především nadčasovou roli, kterou filmová a televizní média sehrávají. Tato nadčasovost vyplývá z faktu, že i přesto, že každý jednotlivý snímek je pouhou výsečí *dějových souvislostí nebo daných událostí*, tak má nedozírné následky na utváření představ mnoha dalších generací. Autoři tak poukazují na ovlivnění paměti třech generací (pamětníci druhé světové války, jejich děti a jejich vnoučata) filmovými díly. U pamětníků se tak často jedná o tzv. výplně prázdných či mlhavých míst, avšak u dalších generací (ne-pamětníků) jde již o proplétání vzpomínek přejatých (a tedy již ovlivněných filmovým zdrojem) od svých příbuzných (pamětníků) a svých vlastních představ převzatých z filmových či televizních děl či školní výuky. Zásadním problémem, který je zde uváděn, je zaměňování autentických záběrů za ty zinscenované. Často tak černobílé záběry evokují v divákovi pocit autenticity a reality, i přesto že se jedná

⁶² ŠUBRT, Jiří. Sociologický přístup k otázce paměti. In: ŠUBRT, Jiří (ed.). *Historická sociologie: Teorie dlouhodobých vývojových procesů*. Plzeň: Aleš Čeněk, 2007, str. 140-150.

⁶³ WELZER, Harald, Sabine MOLLER a Karoline TSCHUGGNALL. *"Můj děda nebyl nácek": nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Vyd. 1. Praha: Argo, 2010. Historické myšlení.

o materiál zinscenovaný. Mechanismus přejímání mediálního obrazu do našeho vnímání koreluje se souhlasností a věrohodností s naším „příběhem“ (vzpomínkou na vyprávění, či tím, co „odněkud“ známe), stejně tak zpětně přijímáme filmové či televizní dílo za skutečné do té míry, do jaké budí dojem skutečnosti. I u tohoto kolektivu autorů se tak setkáváme s pojmem sociálního rámce, v němž se „musí“ daný snímek držet, aby tak byl dostatečně přesvědčivý a byl tak považován za skutečný a autentický.⁶⁴

Propojení těchto třech rovin – historického vědomí, utváření paměti a filmové či televizní tvorby jakožto média, které skrze *repräsentace* (viz následující kapitola) dostává potřebný materiál do sociálních rámců společnosti, a tím pádem do *kolektivního vědomí* spatřuji jako uzavřený kruh, který se neustále navzájem přživuje. Filmový či televizní tvůrce potřebuje námět, jenž se skrývá ve faktické dějinné události. Aby příběh nabyl „lidského faktoru“ a stal se tak více přitažlivým pro diváka, je zapotřebí reálného lidského příběhu (paměti). S daným příběhem se pak pracuje na základě pouhé umělecké „předlohy/inspirace“, jelikož se musí pro účely filmu častokrát více zdramatizovat. Následně probíhá samotný proces natáčení a zpracovávání filmového či televizního díla do jeho finální podoby, která by měla odpovídat danému sociálnímu rámci. V případě, že mu odpovídá, je společností přijat jako věrohodný a skutečný, a pak už záleží, zda obsahuje jisté momenty, které ukazuje „jinak“ oproti předchozímu pojetí daného tématu. Jelikož je považován za skutečný, divák tento rozdíl vstřebá (nebo jej zavrhne). Snímek se pak dále ukládá v dlouhodobém horizontu do paměti jak jednotlivce, tak i kolektivu (tím, že se o snímku diskutuje/komunikuje). A postupně se tak utváří ucelenější obraz o určitém období či události. Pokud je tak rozpoutána diskuse o dané události, jedinec si vybaví všechny doposud vybavené vzpomínky k tématu, které jsou buď již filmovým dílem ovlivněny (bylo-li přijato za skutečné a věrohodné), nebo jsou naopak v konfrontaci s filmovým dílem, jehož obsah či podání bylo divákem zavrženo a nebylo přijato (i přesto, že se k němu vyjadřuje kriticky, jistým způsobem jej již ovlivnilo a mohlo tak více upevnit dosud převažující představu o daném období, kterou filmové či televizní dílo nepřekonal).

⁶⁴ Tamtéž, str. 84-106.

1.8 Repräsentace – Film vdechující život dějinám

Za zcela nezbytné považuji v neposlední řadě alespoň okrajově představit pojem *repräsentace*, který je dle mého názoru zásadní pro uchopení tématu historické látky ve filmu. Podle Mileny Bartlové je repräsentace určitým procesem, jenž zastupuje danou skutečnost, a to „*ve formálním aparátu lidské komunikace a vnímání*.“⁶⁵ Tento proces pak tudíž následně určitým způsobem redukuje a přeměňuje výchozí skutečnost. Samy repräsentace jsou podle autorky již interpretacemi, resp. jsou nástroji či prostředky k interpretaci, nelze na ně však pohlížet bez tohoto zaujetí. Podobný problém vyjadřuje Bartlová i o „historickém faktu“, jenž je sám již *repräsentací*.⁶⁶

Repräsentace je tudíž procesem a zároveň interpretací (syntézou filmových tvůrců, historických poradců, producentů, ad.). *Repräsentace* přetrvává v jistém vakuu nečasovosti – může být „živá“, i přesto, že její symboly a hodnoty jsou již dávno „mrtvé“. V neposlední řadě může být *repräsentace* společností vnímána jako *historický fakt*, i přesto, že je „pouhou“ interpretací (jednoho či více subjektů).⁶⁷ Výše uvedené je také závislé na obecně přijímaném diskursu, jenž ovlivňuje podobu takové *repräsentace*.

K tématu *filmové repräsentace* též zajímavě pojednává Kamil Činátl ve svém příspěvku o filmové paměti stalinismu. Na základě Foucaultova a Marinova pojetí „*systému repräsentace*“ rozpracovává problematiku zobrazování minulosti prostřednictvím filmu na území bývalé ČSR po roce 1948. V popředí Činátlova zájmu je performativní složka dobového filmu, a to ve vztahu k formativním principům vlády onoho období, což považuji přinejmenším za inspirativní ve vztahu ke své studii.⁶⁸

V kontextu mé studie pak považuji za propojitelnou *repräsentaci* daného filmového či televizního díla, která může (či naopak nemusí) být projektována do daného aktéra, skrze tzv. *repräsentaci filmové postavy*. Jak toto reflektují samotní aktéři, či jak se to minimálně explicitně projevuje v jejich výpovědích, zobrazuji v praktické části této práce.

⁶⁵ Repräsentace. In: *Kultura jako téma a problém dějepisectví*. Vyd. 1. Brno: Matice moravská, 2006, str. 63.

⁶⁶ Tamtéž, str. 68.

⁶⁷ ŠIMEK, Martin. *Téma atentátu na Heydricha v české a československé (populární a dokumentární) filmografii po roce 1989* [online]. 2014 [cit. 2016-04-04]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/145519>. Vedoucí práce Jan Tuček, str. 27.

⁶⁸ Filmová paměť stalinismu. ČINÁTL, Kamil. *Film a dějiny 3: Politická kamera - film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012, str. 304-320.

2 Film - dějiny – interpretace

V první kapitole praktické části bych se rád věnoval problematice dějin samotných, stejně jako reflexi historické látky na filmovém plátně či televizních obrazovkách očima respondentů mého výzkumu. Co považuji za výchozí bod celého výzkumu, jsou reakce herců a hereček na moji první otázku. Před započítím každého z rozhovorů byli herci i herečky požádáni o to, aby na první otázku: „*Jak se dostali ke své herecké kariéře?*“ stručně popsali, kde a kdy se narodili, jaké školy navštěvovali atd. Za povšimnutí zde stojí právě reakce, jež u každého jednotlivého herce následovaly, a jež dle mého názoru velkou měrou odkazují na to, jak se bude daný respondent ve zbytku rozhovoru (sebe) prezentovat. Narážím zde tak na problematiku, již jsem zmiňoval v podkapitole 1.4 *Terénní výzkum*, tedy že někteří herci zůstávali ve větší míře „ve svých rolích“, nežli jiní, kteří odložili svoji „hereckou masku“ a k rozhovoru přistupovali jako „obyčejní“ lidé (kteří jsou ovšem profesně deformováni, přičemž míra reflexe této deformovanosti je diskutovatelná).

Reakce respondentů na úvodní otázky bych rozdělil do tří skupin. Do první skupiny by patřily reakce, řekněme stručného biografického rázu – tzn., respondenti začali zpravidla místem a datem narození (viz Khek Kubařová, Kerestešová a Josefíková) a přes jednotlivé body se dostali až k počátkům své herecké kariéry (přičemž samozřejmě zmínili, zda je něco v dětství ovlivnilo). Přístup první skupiny považuji z hlediska rozhovoru za nejvíce otevřený a „podřízený“ výzkumu. Do druhé skupiny by spadali dva respondenti (Smetana a Neužil), kteří na úvodní otázku začali nejprve studiem na vysoké škole, které přesně ohraničily roky nástupu a absolvování. Oba dva respondenti následně navázali, jakým způsobem se dostali k herectví a až zpětně se vrátili k dětství a ranému mládí. Respondentka Emma Smetana by pak náležela částečně jak do druhé, tak do první skupiny, jelikož sama bez vybídnutí pokračuje popisováním základního a středního vzdělání (což je v jejím případě spojeno se stěhováním a změnou škol v mezinárodním aspektu).⁶⁹ Zbýlých devět respondentů (Plodková, Adamczyk, Hádek, Měcháček, Novák, Děrgel,

⁶⁹ Od dvou do šesti let studium ZŠ v Paříži, následně od šesti do deseti let pokračování ZŠ ve Štrasburku. Od deseti let v Praze – Francouzské lyceum (spadající pod francouzské Ministerstvo zahraničí) až do maturity. Následovaly dvě vysoké školy (Paříž a Berlín) zakončené magisterskými tituly.

Geislerová, Lupták a Hampl) by pak spadalo do skupiny třetí, kterou charakterizují jako více *hereckým přístupem zatíženou*, jelikož jejich první reakce často směřují k poukázání na „exkluzivní“ počátky jejich herecké kariéry (ať již ve smyslu: „*No, tak není to moc zajímavý.*“⁷⁰, či naopak: „*No, docela vtipně...*“⁷¹ nebo: „*Ježiš,...takovým nepochopitelným stříhem...*“⁷²) a jsou zatížené právě hereckou rovinou. Často tak následuje vtipná historka, či příhoda, která se spíše jeví jako otřepané klišé, které herci používají při každém z mnohých rozhovorů při odpovědi na otázku, jak se dostali k herectví. Třetí skupina tak většinou přistupuje k rozebírané problematice spíše intuitivně herecky a o nějaký další možný aspekt se ani nepokouší. Tento přístup však u některých převažuje téměř v celém rozhovoru (viz Hádek a Geislerová), u dalších respondentů je výrazný pouze do určité otázky v rozhovoru, která je donutí se zamyslet nad tématem i z jiného aspektu (viz Děrgel, Lupták, Měcháček) a v neposlední řadě zbylí respondenti (Adamczyk, Hampl, Novák, Plodková), jež se po tomto úvodním vstupu okamžitě dostávají do *diskursu výzkumu* a k rozhovoru přistupují otevřeně a snaží se o jistý nadhled. Na tomto místě je však třeba uvést, že příčinou devíti více „hereckých“ úvodů mohlo být také předešlé seznámení respondentů s oblastí a záběrem výzkumu, který již v názvu nese mladou generaci herců a hereček, což mohlo vést k větší tendenci prezentovat se kreativně, osobitě a originálně jako herecká osobnost.

V první podkapitole této části se zabývám pohledem respondentů na dějiny (zejména jejich školskou výuku, ale i jejich předáváním ve smyslu rodiny). Druhá podkapitola pak sleduje a snaží se interpretovat postoje respondentů k tématu historické látky ve filmové či televizní tvorbě.

2.1 Co jsou pro mě dějiny?

K tomuto tématu pohledu na dějiny obecně byly hercům položeny explicitně otázky typu: Jaký význam má podle Vás výuka dějepisu (či obecně historie) pro společnost? Byl dějepis (potažmo historie) Vaší zálibou? Jak vnímáte období let 1938-1945? A jak vnímáte období let 1948-1989? Co jste si odnesl/a z hodin dějepisu/historie? Dozvěděl/a jste se o daném období od rodinných příslušníků či blízkého okolí? apod. Celkově se však

⁷⁰ Rozhovor s Aňou Geislerovou, 00:00:16 (1. část).

⁷¹ Rozhovor s Ivanem Luptákem, 00:00:16.

⁷² Rozhovor s Patrikem Děrgelem, 00:00:14 (1. část).

pohled na historii a dějiny a jejich předávání školskou výukou či rodinnými příslušníky vyskytoval ve většině otázek, resp. v odpovědích na ně.

V rámci tohoto tématu bych zcela oddělil pohled respondentky Emmy Smetany, která tyto otázky zodpovídala na základě francouzského školního systému (ZŠ, SŠ) a sama se v rozhovoru při vybidnutí k porovnání s českým aspektem distancovala, že není schopna komparace, jelikož se jí český školský systém vůbec nedotkl a tudíž s ním nemá žádné osobní zkušenosti. Z aspektu francouzského školství však vyjadřovala pohled francouzské didaktiky na české dějiny a jejich problematiku. Z pohledu Francouzů jsou dle Smetany české (potažmo československé) dějiny vcelku bezvýznamné a malé, jelikož předchozí státní útvary dnešní České republiky byly „malým hráčem“ vedle významných dějnotvorných států typu Francie. Tento kritický pohled a spíše až nadhled na české dějiny byl dle mého názoru prostoupen celým rozhovorem s touto respondentkou. Na druhou stranu je výrazné, jak se Smetana nechce naprosto distancovat od svého (i) českého původu, kdy tvrdí, že ve Francii bojovala při diskusích alespoň za to, abychom nebyli označováni za východoevropský stát, ale za středoevropský. Vyjadřovala však i skepsi k současné situaci a postojům dnešní české společnosti, která, jak se zdá, opět tíhne více „k Východu“.⁷³ K francouzskému školství se pak vyjadřuje v tom ohledu, že je založeno na kritickém myšlení a zejména pak na argumentačních dovednostech, jež jsou spojené se znalostí kauzalit a kontextu.⁷⁴ Tento přístup francouzského školství, který prezentuje Smetana, je zajímavý v konfrontaci s výpověďmi ostatních třinácti respondentů (vychovaných v českém prostředí).

Při analýze rozhovorů se zaměřením na otázku po výuce dějepisu či historie se zdá, že respondenti odpovídají téměř jednohlasně (resp. zbylých třináct, kromě Smetany). Bez ohledu na věk herců (či zda byli ještě zasaženi školní výukou let před rokem 1989 – např. Geislerová, Neužil) odpověďmi prostupuje negativní vzpomínka na hodiny dějepisu. Všichni to shledávají jako smutné, jelikož je historie sama o sobě baví (ve většině případů), avšak kritice jsou zde vystaveny buď přístupy jednotlivých pedagogů (viz např. Děrgel, Adamczyk, Khek Kubařová, ad.) či školní osnovy (viz Josefíková). Častým argumentem pro nezájem o dějepis v rámci základního či středního vzdělání pramení z nutnosti memorovat si ne příliš potřebná data, události a jména, a to bez jakéhokoli zasazení do kontextu. Respondentům chyběl (v retrospektivním pohledu) zápal vyučujícího

⁷³ Rozhovor s Emmou Smetanou, 00:08:13-00:10:35.

⁷⁴ Tamtéž, 00:12:40-00:16:18.

pro danou věc, či schopnost podat látku poutavě. Často se tak dostávají k závěrům, že je dějepis na základních či středních školách otrávil a na několik let je odradil od vyhledávání si informací, což v nich často probouzela zpětně až jejich herecká profese (budu rozebírat v následující podkapitole).

Výše zmíněný, povětšinou negativní, postoj k výuce dějepisu lze interpretovat dvěma způsoby: (1) respondenti se mohli těmito argumenty předběžně omlouvat za případnou neznalost dějinných faktů, jež by mohly být v následující části rozhovoru rozebírány, (2) respondenti na základě svých současných zkušeností opravdu zpětně reflektují tyto nedostatky v rámci českého školství. Vzhledem k obsahu zbylé části rozhovoru u téměř všech respondentů se tak přikláním spíše k interpretaci druhé, i přesto, že se jistě částečně i první interpretační rovina v odpovědích a reakcích respondentů promítla a bylo zcela nezbytné ji v rámci analýzy sledovat a kontrolovat. Problém nelibosti k dějepisné výuce spatřuji v propojení s filmovým narativem, jelikož většina herců uvádí, že jim ve výuce chybělo „záživné vyprávění“⁷⁵ anebo potřeba vyvolání „zvědavosti“⁷⁶. Na druhou stranu, je třeba mít na mysli to, co vyjádřil jeden z respondentů, Ondřej Novák: „*Herci nejsou zrovna lidi se zájmem o hlubší přehled*“⁷⁷, který si tuto skutečnost, jak sám tvrdí, kompenzoval dodatečným studiem žurnalistiky na FSV.⁷⁸ Pokud však přistoupíme na rovinu důvěryhodnosti a upřímnosti výpovědí respondentů v této otázce, pak je velmi zajímavý většinový pohled na absenci látky soudobých dějin, jež dle herců v současném školství chybí, nebo je nedostatečně pokryta. Často je tak argumentováno, že se o ne příliš potřebných dějinných obdobích dozvídáme v průběhu základního a středního vzdělání několikrát (např. starověk, středověk), a to právě na úkor soudobých (či moderních) dějin, které by respondenty lákaly mnohem více. Bylo zajímavé, jakým způsobem nad touto problematikou sami respondenti uvažují. Někteří reflektovali problém stále žijících pamětníků (viz Josefíková), jiní zdůrazňovali především přínos soudobých dějin v jejich výrazném vlivu na naši současnost (viz např. Hampl, Novák), někdo se zaměřil na problematiku paměti vůbec (viz Geislerová) a další sledoval otázku pravdy v kontextu soudobých dějin (viz Neužil). Celkově se tak, dle mého názoru, projevovalo u každého respondenta spíše jeho vlastní osobní zaměření, jeho zájem, což pak vedlo k rozvoji úvah v různých tematických odnožích.

⁷⁵ Rozhovor s Patrikem Děrgelem, 00:06:25 (1. část).

⁷⁶ Rozhovor s Janou Plodkovou, 00:17:40.

⁷⁷ Rozhovor s Ondřejem Novákem, 00:07:00.

⁷⁸ Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy v Praze, pozn. autora práce.

Dalším okruhem otázek, jež jsem v úvodu této podkapitoly uváděl, bylo dotázání se na rozmezí let 1938-1945 a 1948-1989 (což souviselo přibližně s pokrytím probírané tematiky, tj. dějiny 20. století). Tyto otázky byly často položeny s tím, že je možné na ně odpovědět jedním slovem, či se o nich více rozmluvit (nebylo však záměrem zjišťovat faktografické správnosti, atd.). V rámci prvního časového období se objevují často pojmy a termíny spojované s druhou světovou válkou (čistě druhá světová válka je to pro Ivana Luptáka), s terorem, nesvobodou. Emma Smetana zde připojuje k pojmům peklo, apokalypsa a trauma ještě důležitou zmínku: „...jsem z židovské rodiny, je to jasný.“⁷⁹ Vztah k vymezenému období skrze osobní vztah k víře se u ostatních respondentů nevyskytuje. Ve větší míře jsou pak vznášeny řečnické otázky typu: Jak se tohle vůbec mohlo stát? Já to nedokážu pochopit. Respondenti v návaznosti na tyto obavy vyjadřují strach z toho, jak krátké období nás vlastně dělí od druhé světové války, a že to přeci byli stejní lidé jako my (viz Josefíková, Geislerová, ad.).

Co je však pro mou studii zajímavé, je fakt, že jeden respondent v tomto ohledu zmiňuje vzpomínky na vyprávění prarodičů, kteří zažili druhou světovou válku (viz Novák) a dále čtyři respondenti, kterým se do této charakteristiky promítají filmová díla (viz Měcháček, Khok Kubařová, Hampl a Plodková). Všichni čtyři však toto zobrazení období skrze filmovou tvorbu reflektují, avšak je již otázkou, v jaké míře je tento jejich obraz utvořen pouze filmovou tvorbou. Celkově se však charakteristika tohoto období stáčí k obecným, či spíše abstraktním, pojmům typu: nejčernější období našich dějin (viz Neužil), zvěrstva (viz Měcháček), totální temno (viz Hampl), *smutný období pro celý svět* (viz Geislerová), šílená doba (viz Novák), atd. Tyto zobecněné výrazy jsou z mého pohledu odkazem, který ukazuje, že skupina respondentů je ovlivněna médií a mediálním obrazem dějin (zde let 1938-1945), a to jak explicitně (viz čtyři výše uvedení) či implicitně. Vliv působení médií je znatelný i z propojování období dotazovaných let se současnou situací (podzim 2015 – Putin – napadení Krymu; jaro 2016 – otázka uprchlíků a český/evropský postoj; mezinárodní postoj prezidenta Miloše Zemana, ad.).

Naproti tomu, charakteristika období 1948-1989 již nepodávala tak ucelený a jednotný obraz všech respondentů, což přisuzuji samotné problematice přístupu ke studiu soudobých dějin v rámci vědeckého diskursu. Stejně tak se domnívám, že si respondenti uvědomují a reflektují vcelku krátký odstup od roku 1989 a především přítomnost a stále ještě silný vliv pamětníků vymezeného období. Reakce k tomuto období jsou tak spleť mozaikou.

⁷⁹ Rozhovor s Emmou Smetanou, 00:16:20.

Veronika Khek Kubařová, Eva Josefíková a Marek Adamczyk si vybavují méně informací než k období předchozímu. Pro Marka Adamczyka je pak období do roku 1968 spíše *mlhavé*. Emma Smetana a Jana Plodková uchopují toto období s jistým odlehčeným nadhledem. První respondentka nabízí odpověď na toto období z aspektu Česky („*vězení a svědomí*“)⁸⁰ a z perspektivy Francouzky („*docela dobrá hudba a filmy*“).⁸¹ Jana Plodková odpovídá na otázku se slovy: „*Období, kdy se mi narodili rodiče, takže dobrý.*“⁸² a následuje zmínění významných filmových tvůrců šedesátých let (viz např. Forman, Chytilová). Naopak velmi skepticky se vyjadřují k sledovanému období Kryštof Hádek a Ivan Lupták, přičemž oba dva spojují toto období s emocemi a vyjadřují se negativně k nadvládě *komoušů*, zejména se pak vyjadřují kriticky k současnému legálnímu povolení strany KSČM. Andrea Kerestešová, Ladislav Hampl a Václav Neuzil se zabývají širším aspektem období a sledují jej v rámci „nutného zla, jež muselo nastat“, podlomení lidského sebevědomí a „zestádnění“ společnosti, které trvá dodnes i v relativně svobodné společnosti. Svobodu však relativizuje např. Václav Neuzil na základě zmínky o moci tržního systému a peněz. Odraz let 1948-1989 do současného dění reflektují téměř všichni respondenti. Často je zde zmiňováno narození rodičů a jejich život v období tzv. normalizace, což respondentům dobu přibližuje. Období padesátých let je však většinou charakterizováno pojmy Milada Horáková, procesy a v šedesátých letech uvolnění. Kryštof Hádek sám uvádí, že se mu zdá divná absence filmových děl zabývajících se problematikou padesátých let. Na filmovou tvorbu v tomto ohledu naráží explicitně Marek Adamczyk, který shledává období do roku 1968 spíše *nepokrytým* a k roku 1968 si vybavuje akorát snímek *Pelíšky*,⁸³ přičemž dodává: „*ale to je spíš taková sranda*“.⁸⁴ Další respondentka, Eva Josefíková se naopak vyjadřuje k tomu, že dnešní generace má již k dispozici veliké množství filmů týkajících se roku 1968, což je až někdy *otravné*, jelikož toho filmaři zneužívají. Nevědomé působení filmového díla na obsah odpovědi sleduji u Patrika Děrgela, jenž mluví o strachu, a víru v činy jedince, což se dle mého názoru až příliš podezřele překrývá s obsahem filmového cyklu HBO *Hořící keř*, kde respondent ztvárnil jednu z titulních rolí. Při analýze na mě toto období působilo mnohem více roztržité, což příkládám několika možným zdůvodněním: (1) postihnuté období je široké, tudíž si každý vybírá to, o čem něco ví, (2) obsah odpovědi se drží výkladových postupů každého z respondentů, (3) respondenti již zde mají mnohem bližší pouto

⁸⁰ Tamtéž, 00:16:40.

⁸¹ Tamtéž, 00:17:00.

⁸² Rozhovor s Janou Plodkovou, 00:23:20.

⁸³ *Pelíšky*, 1999, režie Jan Hřebejk.

⁸⁴ Rozhovor s Markem Adamczykem, 00:19:19.

s pamětníky (v podobě rodinných příslušníků), a proto zmiňují útržky vzpomínek rodinného vyprávění, (4) k danému období neexistuje tolik současných filmových a televizních děl – resp. k daným obdobím, což přispívá k prázdnému prostoru například mezi léty 1945-1967 anebo 1969-1988, (5) nedostatečné pokrytí období ve školní látce a v neposlední řadě (6) problematika samotných soudobých dějin z hlediska převažujícího diskursu, velkého počtu žijících pamětníků, atd. Spíše se pak také přikláním k myšlence, že toto období je obtížněji definovatelné a uchopitelné mladším respondentům – tedy Josefíkové, Khek Kubařové, Děrgelovi a Adamczykovi, což jsou respondenti ze spodní věkové části výzkumu.⁸⁵

Jednou z otázek, kterou jsem na začátku této podkapitoly zmiňoval, bylo, jak rozšiřují historický přehled respondentů právě jejich rodiče či blízcí příbuzní (pamětníci). Odpovědi bych rozdělil do čtyř skupin. První skupinu zastupuje Kryštof Hádek, který se k tomuto vůbec nevyjadřuje a jen zmiňuje, že jsou to osobní příběhy jeho vlastních rodičů. Nutno dodat, jak již zmiňuji v terénním výzkumu, tento respondent značně změnil obsah svého projevu při natáčení rozhovoru (o mnoha věcech se nechtěl bavit, nechtěl zacházet do podrobností, atd.). Jak jsem se s ním bavil po rozhovoru, byla to z jeho strany nejspíš jistá obava z případného zneužití materiálu ve prospěch médií, čemuž se brání. Do první skupiny by ještě spadala Andrea Kerestešová, jež tvrdí, že se od rodiny vůbec o období dvacátého století nedozvěděla, což souvisí s jejím dětstvím na východoslovenském venkově, s její křesťanskou výchovou a také s apolitickým (respondentka uvádí *antipolitickým*) přístupem její rodiny. Jelikož se (sebe)prezentuje apoliticky v rámci celého rozhovoru, je tato odpověď vcelku logická.

Do druhé skupiny řadím tři respondenty, kteří zmíní několik málo faktů o svých rodičích, ale nic více si již nevybavují a nepřikládají tomu výraznější hodnotu (viz Adamczyk, Lupták a Měcháček, jenž reflektuje problematiku „kreativní paměti“ na případu vyprávění své matky).

Třetí skupinu zastupují respondenti, kteří na otázku odpovídají skrze vzpomínky svých rodičů či prarodičů, ale často se jedná o naprosto nejasné a mlhavé vzpomínky na historiky, které jim byly vyprávěny. Zpravidla se jedná o snahu sdělit nějakou kuriozitu (praotec měl na půdě nůž SS – Geislerová, znásilnění při útěku Rusů – Plodková, praděda nucené práce – Hampl, školní výzkum – pamětnice z koncentračního tábora v Lodži – Novák,

⁸⁵ Pro možné srovnání nabízím v přílohové části „karty respondentů“, jež obsahují alespoň stručný přehled informací o každém z respondentů (karty jsem vytvořil pouze na základě rozhovorů s herci).

projíždějící vojska – Khek Kubařová) či jak sama uvádí Eva Josefíková, *pikantnost*. Ve většině případů je však zřejmá snaha objasnit historiky prarodičů, naproti (nejspíš dle názoru respondentů) nezajímavým příběhům rodičů z období 1968-1989.

Do čtvrté skupiny jsem zařadil dva respondenty, kteří se podle mě staví do výrazně opačných pozic. Na jedné straně Emma Smetana, jež odpovídá: „*No jasně – moje babička přepisovala Chartu na psacím stroji. Moje maminka byla mluvčí studentského spolku při sametové revoluci. Naše rodina měla blízko k takovým těm disidentským, k rodině Dany Němcový, Václava Havla, takže v tomhle směru já jsem předurčená mít k tomuhle ten pravdoláskářský, sluníčkářský pohled...*“⁸⁶ Lze zde spatřovat očividný příklon až jistou pýchu k odkazu své rodiny, která se v současném diskursu „dějin po roce 1989“ může řadit k, řekněme „hrdinům“ a osobnostem vítězství demokracie nad komunistickou nadvládou v listopadu 1989. Na druhé straně stojí výpověď Václava Neužila: „*...určitě v rodině se o tom mluvilo, negativně před rokem 89’, ale zároveň nebyli jsme žádní hrdinové politicky frustrovaní, byli jsme normální, vzdělaná rodina...*“⁸⁷ Znatelný je zde především sebevědomý postoj věkově mladší Smetany, z jejíž odpovědi lze vycítit jistou hrdost na svoji rodinu a její odkaz, na druhé straně postoj o osm let staršího Neužila, jenž klade důraz na hodnoty vzdělání a „normálnosti“, avšak do popředí staví nehrdinskou minulost své rodiny, což zároveň může podryvat prezentované sebevědomí.

Posledním okruhem, který s touto podkapitolou souvisí, bylo sledování toho, jaký význam má dle respondentů historie pro společnost. Deset respondentů se k této otázce vyjadřuje podobnými frázemi typu: Musíme znát naši minulost, abychom tak mohli měnit naši budoucnost. Tři z těchto respondentů (Měcháček, Neužil, Smetana) však toto tvrzení podkládají vědomým „*tak to je takové to klišé*“⁸⁸. Tomáš Měcháček pak ještě doplňuje problematiku kritického pohledu na dějiny, dle něj je třeba si „*uvědomovat PR kolem sebe*“⁸⁹ Reflektuje problematiku známého, *dějiny píše vítěz* a sleduje souvislosti s naší současností. Poněkud zvláštní je reakce Aní Geislerové, která na tuto otázku reaguje se slovy: „*Teda Vy máte otázky jako na mě...jestli si to zrekapitulujete, zrovna jsem Vám řekla, že mám jenom základku a jsem herečka...*“⁹⁰ což by mohlo být výpovědní, ale spíše to příkládám náhlému neporozumění otázce a očekávání, že rozhovor bude veden spíše hereckou oblastí. I přesto, že se k tomu nepřikláním, lze uvažovat, že se ze strany

⁸⁶ Rozhovor s Emmou Smetanou, 00:17:10-00:17:50.

⁸⁷ Rozhovor s Václavem Neužilem, 00:28:30-00:30:00 (1. část).

⁸⁸ Rozhovor s Tomášem Měcháčkem, 00:05:00.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Rozhovor s Aňou Geislerovou, 00:05:12 (1. část).

Geislerové jednalo o pokus o vtip. Nakonec však respondentka dodává, že s věkem si člověk více uvědomuje podávání informací a zejména se zamýšlí nad tím, kdo informace podává. Poté navazuje zkušeností z filmu *Anthropoid*,⁹¹ kde si zahrála jednu z hlavních rolí, že co se dozvídá o tomto odboji právě skrze natáčení je něco naprosto odlišného než to, co se dozvídala o odboji ve svých školních letech (před rokem 1989). Respondentka tak reflektuje diametrálně odlišný postoj k jedné dějinné látce, avšak podle ní v nepříliš dlouhém časovém úseku.

Ondřej Novák vyjadřuje myšlenku, že historie má podle něj výsadní místo v oboru humanitních věd, ale bohužel je v českém prostředí „vytlačována“ dominantní literaturou (jakožto součástí českého jazyka). Podle tohoto respondenta je také pro historii přínosné, že *dějiny lze i „zažít“*, tedy vše kolem nás má svoji určitou *historii*. K této otázce ještě zmiňuje článek, který se zabýval odhalením pomníku Vasila Bilaka v jeho rodné vesnici, což údajně tamní studenti gymnázia považovali za správné, jelikož se zasloužil o mnoho věcí, ale poté byli obeznámeni, že byl spoluzodpovědný za příchod ruských vojsk na naše území v roce 1968. Novák pak shledává naprosto nezbytným, aby lidé znali alespoň svoji místní ne tak vzdálenou minulost v souvislostech a k tomu dodává: „*Já si nejsem jistý, že by se ta společnost mohla dál zdravě vyvíjet, kdyby popřela ty dějiny...*“⁹²

Václav Neužil naopak zmiňuje, že zainteresovaný do dějin sice není, ale jeho povolání ho neustále vybízí něco nastudovat k dané roli. Pro tohoto respondenta je zásadní pojem vzdělanosti, který je protkaný celým rozhovorem. Pro Neužila je zásadní, aby byl člověk vzdělaný, pokud možno pravdivě, což má vliv *na vývoj lidského ducha*. Každý jedinec by měl mít utvořený svůj vlastní názor, který je něčím podložený. Po dotázání se na pojem *pravdy* se však respondent neustále točí kolem lidské vzdělanosti, která dle něj zabraňuje lehkému podlehnutí emocím, dále pocitu méněcennosti, mindrákům až po touhu druhého ovládnout či zlikvidovat. Podle Neužila jsou dějiny lidské, tudíž plné emocí a není mezi nimi jednoduché pravdu najít.

Opět velmi osobitou byla Andrea Kerestešová, jež zastává apolitický pohled na věc a význam historie neshledává v politických dějinách, které jsou stejně z evolucionistické perspektivy „malé“ a bezvýznamné.

⁹¹ *Anthropoid*, česko-francouzsko-britská koprodukce, 2016, režie Sean Ellis.

⁹² Rozhovor s Ondřejem Novákem, 00:17:10.

Pokud bych však shrnul odpovědi všech respondentů na tuto otázku, vesměs se zde kupí pojmy jako je *opakování dějin*, *cyklení* či *kontinuita*. Lze z toho tedy vyvodit, že převažuje jistý všeobecný společenský diskurs v pohledu na historii a dějiny, který zdůrazňuje moralistní stránku této vědy, která nám tak umožňuje využít poznatky (zejména chyby) z dob minulých, jež správnou aplikací v přítomnosti mohou zajistit lepší zítřky. Většina respondentů ale stejně tak vyjadřuje skepsi ohledně této myšlenky, jelikož právě v důsledku vzpomínání na hrůzy a temno období let 1938-1945, si nejsou jisti, zda jsou lidé poučitelní. Dle mého názoru je na tomto transparentní jak silný vliv médií, tak i sociálních sítí a různých diskusních fór, jelikož herci často reflektují právě (ne)ponaučení a opakování dějin v současnosti, kterou si stejně jako lidé dříve (pro nás dnes jich v dějinách), neuvědomujeme dostatečně.

Zde bych rád shrnul tuto úvodní podkapitulu praktické části, ve které jsem se spíše přehledovou formou pokusil zobrazit a nastínit základní postoje a pohledy respondentů na tematiku soudobých dějin. Dle mého názoru neovlivňuje tuto oblast věk (nejmladší a nejstarší respondentku dělí hranice třinácti let), ale spíše čtyři další sféry vlivu: (1) prostředí, ve kterém vyrůstali (venkov, města, hlavní město Praha či zahraničí), (2) okolí, jež je ovlivňovalo - především tedy rodina (faktorem je i, v jakém věku přišli/nepřišli o své prarodiče), (3) míra edukace ve smyslu školského systému: (a) jen ZŠ vzdělání a posléze herecká konzervatoř – viz Geislerová, Hádek, Khék Kubařová, (b) ZŠ, SŠ (zpravidla gymnaziálního typu) a následně DAMU/JAMU – viz Josefíková, Lupták, Hampl, Děrgel, Adamczyk, Neužil, Měcháček, Plodková, (c) ZŠ, SŠ a jiné VŠ – viz Smetana, Kerestešová, Novák), a konečně (4) nějaký osobní zájem či záliba, kterou často našli prostřednictvím studia ke svým filmovým či divadelním rolím. Rád bych zde zdůraznil, že sice třetí faktor se mi při analýze jevil jako velmi signifikantní, ale neznamená to, že by bylo možné jej striktně oddělit od ostatních tří faktorů, které se na výsledném pojetí a prezentaci reflexe dějin také významně podílejí. Jak jsem již v úvodu zmiňoval, v tomto ohledu mi přišel zcela zanedbatelný genderový faktor. V průběhu výzkumu jsem nabýval pocitu, že pracuji s „nepohlavním“ vzorkem a genderová problematika vyvěrala na povrch pouze v několika pasážích u Tomáše Měcháčka a Kryštofa Hádky, ale tyto případy shledávám jako ojedinělé a pro tuto studii nepodstatné. Faktorem, který naopak shledávám jako povšimnutí hodný, je jistá životní filosofie, či přístup, což se projevilo zejména v rozhovorech s Janou Plodkovou a Andreou Kerestešovou, kde se každý z rozhovorů při kompletní analýze zdá být souhlasný sám se sebou. Domnívám se však, že je to individuálním přístupem každého jedince, jaký

postoj zaujme ke svému životu a jednotlivým otázkám, které řeší. Pokud pak obě dvě výše zmíněné herečky byly schopné odpovídat na mnou položené otázky (v tématu a nestáčely své odpovědi jiným směrem, jako to činili občas jiní), a zároveň tyto odpovědi doplňovaly a podporovaly jimi vytyčenou životní filosofii, shledávám tyto postoje jako upřímné a důvěryhodné, nikoli jen jako pouhé odpovědi se záměrem vyhnout se neporozumění otázce či se záměrem (sebe)prezentace jistého falešného *já*. Ve většině případů jsem se také setkal s faktem, že si respondenti zpětně uvědomovali, že jim vlastně chybí již prarodiče, kterých by se rádi zpětně zeptali na jejich minulost a další vzpomínky.

2.2 Natáčíme dějiny

V druhé podkapitole této části se věnuji reflexi dějinné látky ve filmové či televizní tvorbě. Zásadní otázkou bylo, v čem respondenti shledávají výhody či nevýhody historické látky ve filmu. Dvojnásobný název o natáčení dějin odkazuje na otázku ohledně možných rizik při tvorbě historického snímku. Trochu implicitní rovinou této podkapitoly potom bylo sledování, do jaké míry jsou herci ovlivněni ve svém uvažování o dějinách právě filmovou (potažmo všeobecně uměleckou tvorbou). V neposlední řadě bylo na tomto místě záměrem pozorovat, co je případně příčinou proplétání se filmového ztvárnění do vlastní představy respondenta o určité dějinné události (či určitém historickém období).

Nejmladší respondentka mého výzkumu, šestadvacetiletá Eva Josefíková, reflektuje dějinnou látku v uměleckém předvedení nejmarkantněji na příkladu představení Švandova divadla v Praze (v jehož angažmá Josefíková je) *Pankrác 45'*. Z toho, jak se respondentka během celého rozhovoru k této inscenaci neustále vrací, využívá ji a čerpá z ní, lze usuzovat, že je pro Josefíkovou silným vlivem. Na tomto představení ukazuje, jak moc ji profesně historické snímky či inscenace rozšiřují obzory dějin a doplňují různé znalosti. V divadelním představení si zahrála postavu Hany Krupkové, spojky parašutistů. Z vyprávění Evy Josefíkové je cítit to, co od dějin očekává. Příběhová linie plná zvrátů a pikantností a zejména poutavé vyprávění. Respondentky při vyprávění doslova srší emocemi a celý rozhovor zdá se být doopravdy hereččiným zájmem. Je však nutno zohlednit dvě okolnosti, a to, že respondentka před i během natáčení rozhovoru konzumovala alkohol (jak uvádím v terénním výzkumu) a dále, že to může být součástí herecké masky a (sebe)prezentace. Na druhou stranu se spíše přikláním k tomu, že soudobé dějiny byly a jsou pro Josefíkovou zálibou, ale hledá v nich vždy něco, jak sama uvedla, *pikantního*.

Další z respondentů, Patrik Děrgel tvrdí, že jej vždy zajímaly události týkající se druhé světové války, kde bylo filmů a literatury veliké množství, avšak mezeru ve filmografii shledává pro období padesátých let. Následně však tvrdí, že největší zkušeností pro něj bylo vlastní natáčení ve filmu *DonT Stop*,⁹³ v němž bylo hlavním zdrojem jeho poznatků období 80. let a komunita punkerů. Jelikož se jednalo vesměs o režisérovu biografii, Děrgel vnímá toto obohacení právě ve smyslu přípravy na natáčení (prohlížení fotek, prezentace hudebního materiálu, zážitky pamětníka). Respondent neshledává historickou látku *lákavou*, naopak nejpoutavější jsou na historickém snímku lidské příběhy, osudy. Historické období se tak stává, dle jeho názoru, pouhou postavou, přičemž v popředí je vždy postava se svým příběhem, osudem (př. Lída Baarová, Jan Palach, ad.). Zde stojí za povšimnutí opět reprezentace na základě filmové tvorby, jež respondent zmínil. U otázky rizik si Děrgel částečně protiřečí, když na začátku tvrdí: „*rizika nespátřuju, jen aby se to dobře udělalo, důležitá je výpovědní hodnota, nastavení zrcadla na společnost...nezajímá mě tak, jak to bylo...*“⁹⁴ Film se zde pro Děrgela stává pouhým prostředkem, u něhož je podstatné především, aby byl *koukatelný*. Jelikož se jedná o umělecké dílo, divák musí předpokládat, že uvidí subjektivní prezentaci, což však může vzbudit zájem a následnou diskusi. Na druhou stranu, dle Děrgela: „*...samozřejmě i tohle má ale hranice...když si vezmu nějakou faktickou osobu, tak musím jako dodržet asi něco, nemůžu to mít celý vyfabulovaný...*“⁹⁵ Podstatné pro respondenta je, aby skrze film tak téma „ožilo“, není však zcela zřejmé, zda mu jde o „oživení“ historické látky či naopak jen filmového díla jako takového.

Podle Emmy Smetany je pro diváka historická látka ve filmu *lákavá* z toho důvodu, že „*mimo to, že se podívá na dobré drama, tak ví, že je to založené na něčem, co se skutečně stalo. To asi zvyšuje atraktivitu těch filmů.*“⁹⁶ Respondentka zároveň reflektuje s výše řečeným spojená rizika, která spatřuje v možné manipulaci historickým faktem (ze strany režiséra) v kombinaci s nezalým publikem. Výhodu spatřuje naopak v tom, že si divák může doplnit či dostat základní informace o dané problematice, a pokud to v něm vyvolá zájem, může si dohledat následně více informací. Lze říci, že Smetana je respondentkou, jež si předem dobře rozmyslí odpověď, která je následně velmi dobře formulovaná a obsahově odpovídající dotazu. Tuto skutečnost příkládám zejména profesní deformitě v oblasti zpravodajství, ale i vzdělanostnímu „backgroundu“ této respondentky.

⁹³ *DonT Stop*, 2012, režie Richard Řeřicha.

⁹⁴ Rozhovor s Patrikem Děrgelem, 00:15:20 (2. část).

⁹⁵ Tamtéž, 00:17:45-00:18:20 (2. část).

⁹⁶ Rozhovor s Emmou Smetanou, 00:25:45.

Marek Adamezyk shledává výhodu prezentace historické látky ve filmu právě v její určité míře subjektivity. Uměleckou inspiraci nalézá ve snímcích jako např. *Ztraceni v Mnichově*,⁹⁷ *Vyšší princip*,⁹⁸ *České století*,⁹⁹ ale i mnoha dalších uměleckých dílech.

Pro Veroniku Khek Kubařovou byly vždy inspirací historické filmy jako například *Tmavomodrý svět* či *Želary*, avšak spíše než historický aspekt vnímala hereckou rovinu a vžívala se do pocitu, jak by to zahrála ona sama. Respondentka spatřuje *poutavost* historického snímku i v jeho *povrchní* podobě, tj. v tom, jak to vypadá (čemuž přispívá vývoj techniky). Zásadní je dle Khek Kubařové ale propojení se současností, a to v tom, že *příběhy, lidské duše* jsou nad tím vším, tedy že i přesto, že byla válka, lidská schémata zůstávají prakticky stejná. Výhodu shledává právě ve filmu, jakožto mocném médiu, které je schopno lépe předat historickou látku, což by například uvítala ve školách.

Sledování filmů a dokumentů týkajících se historické látky Ivana Luptáka baví. Lákavost spatřuje především v tom, že to *lidi prostě baví*. Jako příklad zde uvádí retro seriál *Vyprávěj*, jenž je pro něj skvělým předmětem zájmu pamětníků v seriálu pozorované doby. Lidé si tak na základě sentimentu zavzpomínají na to *krásné*, i přesto, že to byla *zlá doba*. Film *Lidice*¹⁰⁰ je pro Luptáka memorandem, které je dle něj potřeba si připomínat, protože patří *silně k naší historii*. Rizika a nejprve respondent nenachází žádná, posléze však mluví o snímku *Anglické jahody*,¹⁰¹ kde ztvárnil hlavní roli, a který byl kritizován za nedostatečně emočně zbarvenou atmosféru roku 1968.

Respondent Ondřej Novák reflektoval lákavost historické látky ve filmu pro herce například v převléknutí do dobového kostýmu, u diváka pak v již zmiňovaném, že i přesto, že se mění kulisy, rekvizity, kostýmy, období, lidské příběhy zůstávají stejné. *Jak to bylo*, by měly ukazovat dokumenty, populární filmy se pokoušejí prezentovat „*obyčejnou lidskost na pozadí velkých politických dějin*.“¹⁰² Rizika prezentace historické látky ve filmu podle Nováka spočívají v problému prezentace skutečných událostí, kdy si tvůrce popustí uzdu fantasmii (dle něj tak stačí zaměnit jména, jako tomu bylo v *Lidicích*). Pokud nějaký tvůrce pomocí fikce znovustvoří realitu, může se to dobře odrazit posléze u pamětníků. Respondent zdůrazňuje, že právě dokumenty by se měly pokoušet nabízet vícero pohledů a pracovat s pouze s fakty.

⁹⁷ *Ztraceni v Mnichově*, 2015, režie Petr Zelenka.

⁹⁸ *Vyšší princip*, 1960, režie Jiří Krejčík.

⁹⁹ *České století*, TV seriál ČT, 2013, režie Robert Sedláček.

¹⁰⁰ *Lidice*, 2011, režie Petr Nikolaev.

¹⁰¹ *Anglické jahody*, 2008, režie Vladimír Drha.

¹⁰² Rozhovor s Ondřejem Novákem, 00:55:30.

Andrea Kerestešová se nejvíce cítí obohacena o dějinné informace skrze natáčení retro seriálu *Vyprávěj*, které ji poskytlo historický přehled, stejně jako k tomuto přehledu přispívaly diskuse s kolegy pamětníky při natáčení. Sílu historické látky ve filmu shledává opět ve spoustě emocí. My jako lidé potřebujeme vidět vypjaté situace (umírání, lásku, ad.), což je dle respondentky *děs*. Podle Kerestešové je ideálem filmové tvorby zobrazit nějakou skutečnost pravdivě, avšak bez názoru. Zde si kladu otázku: Uvědomuje si vůbec respondentky, je-li toto vůbec možné? I přesto, že následným doplnění, vysvětluje svoji myšlenku, tedy, že by měly být pokryty všechny možné aspekty (ale opět – je to vůbec možné?) náhledu na věc – příklad – aby Češi viděli i v Rusovi v 68' lidskost a jeho osobní pohnutky a byli schopni „vhledu“ do jeho stanoviska.

Pro Janu Plodkovou jsou natáčení filmů či zkoušení divadelních inscenací otevřením zájmu dozvědět se co nejvíce. Vypráví tak o tom, jak například před natáčením *Protektora* skoupila téměř všechnu literaturu, která tematicky filmu odpovídala. Pomáhají ji v tom atmosféra doby, dobové filmy, dokumenty, fotografie, životopisy. Historická látka ve filmu je pro Plodkovou zajímavá v tom, že historie je poutavější než současnost. V tomto druhu filmografie však respondentka postrádá určitý nadhled – ne všechno je třeba brát vážně a fakticky – od toho jsou dokumenty či knihy. Výhodou je podle respondentky opět vzbuzení zájmu diváka k vyhledání si dalších informací. Plodková reflektuje sílu filmu jakožto média a dodává, že spatřuje riziko v tom, když vidí režisér látku jinak, než jak ji očekává publikum.

Ladislav Hampl sám zmiňuje problematiku filmu jakožto nástroje propagandy. Podle tohoto respondenta spočívá lákavost historické látky ve filmu v touze dozvědět se o tom, z čeho pocházím a dotknout se i nejbolestivějších míst. Historický film má podle Hampla účel vyrovnání se, edukace a splnění touhy se něco dozvědět. Do protikladu staví negativní účinky typu producentůvých zásahů do snímku ve prospěch prodejnosti filmu (naráží tak na vlastní zkušenosti s producenty/scénáristy seriálu *Vyprávěj*). Připouští, že film musí být samozřejmě také byznysem, ale všechny složky by měly být vyvážené. Výhodou je, když někdo disponuje finančními prostředky, nápady a možnostmi, což mu umožňuje naprostou tvůrčí svobodu, avšak skýtá to i možnost *kamenu úrazu*. Na druhou stranu stejně jako Novák, i Hampl vyjadřuje víru v inteligentního a aktivního diváka. Celkově bych řekl, že příspěvek Ladislava Hampla k této otázce byl vcelku obširný a bohatý na jednotlivé aspekty problematiky.

Podle Kryštofa Hádky je historická látka ve filmu lákavá svoji vizuálností (často bohaté výpravy, kostýmy, atd.). Hádek reflektuje pouze výhody, které vnímá přednostně z postu herce, tedy, že „*je to velký zážitek...*“, ¹⁰³ avšak i pro diváka. Tento respondent jako jediný reflektuje problematiku natáčení soudobých dějin, které je údajně složitější z důvodu širokého množství žijících pamětníků, což může přinést větší vlnu kritiky, nežli snímek o události více jako století staré. Výhodu tohoto druhu filmové tvorby spatřuje v edukativním účelu, tedy že se skrze audiovizuální podobu látky např. děti lépe naučí, zapamatují. Film je podle Hádky úžasný v tom, „*že je to zpověď doby*“, ¹⁰⁴ jež nabízí vždy originální úhel pohledu. Respondent přirovnává současnou filmovou tvorbu k modernímu kronikářství.

Herec Václav Neuzil reflektuje zejména tvorbu dobovou (Juráček, Kachyňa, Chytilová, ad.). Tento respondent taktéž reflektuje rizika historického filmu v tvůrčím záměru. Podle Neuzila by se při zpracovávání historické látky neměly brát ohledy na komerční záměry, což by mohlo napáchat škody. Lákavost historických filmů připisuje respondent širokému spektru záměrů, jež může takový film mít – např. dát možnost pamětníkům se vyrovnat, sloužit k nostalgii (pro Neuzila méněcenné), v neposlední řadě může historická látka umožnit prezentaci lidského příběhu, jenž se na popředí nějaké vypjaté doby dostává do zkoušky morálky, tedy kam až je schopen jedinec zajít na základě jednotlivých okolností a motivů. Neuzil vítá historické snímky, jež se dostávají do kontrastu se současností.

Tomáš Měcháček se velmi stručně, avšak výstižně vyjadřuje k historické látce ve filmu, jež je podle něj vždy lepší, než fiktivní snímky, v tom ohledu, že je *podle skutečné události*. Problém je pak ale ve fabulaci a mystifikaci (např. Cohenové, Tarantino), kteří využívají reálnou historickou látku, ale naprosto ji přetvoří. Za rizika považuje Měcháček americké vzdělávací filmy, které se snaží o určitou formu osvěty, ale vesměs jen podporují a přiživují uměle vytvořený obraz. Mezi dalšími riziky jsou podle respondenta znechucení látky divákovi či propagandistické podání tématu. Měcháček se všeobecně vyjadřuje ke všem tématům velmi kriticky, což může zapříčínovat jeho vysokoškolská pozice pedagoga (vedoucího ročníku), i přesto, že DAMU považuje z hlediska pedagogů, jak sám uvádí, za „učňák“.

¹⁰³ Rozhovor s Kryštofem Hádkem, 00:17:05 (2. část).

¹⁰⁴ Tamtéž, 00:21:50 (2. část).

A konečně, Aňa Geislerová uvádí, že: „*Pravda je nepřítel historiky.*“¹⁰⁵ To platí pro film jako umění, které potřebuje vyprávět příběh. Není podstatné, zda bude příběh pravdou, jelikož se jedná o iluzi. Respondentka uvádí příklad z natáčení filmu *Anthropoid*, kde musela být kvůli využití napětí „potlačena“ pravda, tedy např. že Gabčík a Kubiš během období, kdy se schovávali, chodili tančit, bavit se, žili normální život, avšak to by ve snímku nemohlo být ukázáno. Geislerová zde zastupuje stanovisko čistě umělecké bez jakéhokoliv dalšího aspektu k dané problematice, což potvrzuje i v reakci na následující otázku ohledně možných rizik či výhod historické látky ve filmu. Respondentka nejprve odpovídá, že „*všechno má svá rizika a výhody, na to nemá smysl se ptát,*“¹⁰⁶ což ve mně vyvolává pocit, že se Geislerová není schopna zamyslet v širším, (profesně) neomezeném rámci. Nakonec však ještě rozvádí svoji odpověď, přičemž rizika neshledává žádná a výhody v tom, že „*pokud je to dobré, dotkne se to více lidí.*“¹⁰⁷

Při shrnutí druhé podkapitoly této části je zřetelné, jak jsou odpovědi respondentů propleteny zejména jejich hereckou (profesní) deformací. Jistý odstup a nadhled, resp. spíše širší úhel pohledu si udržují ti, kteří nejsou „pouze“ herci, ale taktéž se věnují či věnovali (alespoň v rámci studia) dalším (často neuměleckým) oblastem. Mezi tyto by pak patřili Ladislav Hampl, Marek Adamczyk, Tomáš Měcháček, Ondřej Novák či Emma Smetana. Dále se zde vyskytovali opět osobité odpovědi Jany Plodkové a Andrey Kerestešové, ke kterým jsem se již vyjadřoval podrobněji v předchozím oddílu. Za přínosné v této podkapitole považuji: (a) téměř identický přístup všech respondentů k otázce historické látky ve filmové a televizní tvorbě, který zdůvodňují edukativní potřebou (popřípadě potřebou ponaučení – což vychází z i z předchozí části, kde se respondenti vyjadřovali k tomu, jaký význam historie zastává pro společnost), potřeba výchovného aspektu filmu pak může odrážet, že sami herci jakožto naučný považují, ale (b) většina respondentů reflektuje a zmiňuje, že film je uměleckou tvorbou, která zpravidla nutně obsahuje subjektivitu, jediný názor či úhel pohledu a především je uměleckou výpovědí o osudu jedince či skupiny (na tomto místě je znatelné sebe-potvrzování herecké (umělecké) identity), avšak (c) nejpodstatnějším shledávám rozdíl, jak jsou respondenti následně schopni kriticky nahlédnout bod „b“, tedy do jaké míry jsou sami schopni reflektovat potenciální výhody či rizika tohoto druhu tvorby, zde příkládám důraz zejména těm výpovědím, jež proběhly bez mé výzvy či jistého „nahození“

¹⁰⁵ Rozhovor s Aňou Geislerovou, 00:23:14 (2. část).

¹⁰⁶ Tamtéž, 00:27:00 (2. část).

¹⁰⁷ Tamtéž, 00:28:35 (2. část).

(viz např. Neužil, Hampl, Adamczyk, Novák, Smetana, Plodková), na rozdíl od těch, kteří se k odpovědi vesměs nechali „navést“ (viz Děrgel, Hádek) a nakonec těch, kteří danou problematiku nereflekovali (viz Khek Kubařová, Kerestešová) či nenacházeli žádná rizika (viz Geislerová).

V rámci reflexe problematiky studia soudobých dějin a posléze využití historické látky ve filmu považuji tento vzorek čtrnácti respondentů za vcelku erudovaný, a co zejména, za schopný odpoutání se od hereckého aspektu a sledování jiných možných úhlů pohledu. To zcela neplatí pro respondenty, viz Hádek, Geislerová, Děrgel a Khek Kubařová, u kterých je signifikantní vyšší míra profesní deformace, jež se projevuje ve většině jejich odpovědí. U Ani Geislerové se po několikerém zmínění, že je *jen herečka se základkou*, tento úzce profilovaný postoj dá očekávat. Kryštof Hádek by sice měl v podstatě téměř identický výchozí bod, avšak u něj příkládám nechuť více věci rozebírat jeho vlastnímu životnímu postoji, který ho nenabádá přemýšlet o problémech, jež jej nezajímají. Ale opět i u tohoto respondenta lze uvažovat míru jeho úzkého zaměření, a s tím spojený omezenější pohled na daná témata. Veronika Khek Kubařová se několikrát před rozhovorem omlouvala za svoji nevědomost, a že mi bude k tomuto výzkumu *k ničemu*, ale jelikož tuto respondentku znám již mnoho let osobně, mohu zde tvrdit, že její skromnost není ničím, co by dotvářelo její (sebe)prezentaci, stejně jako považuji její výpověď za upřímnou a otevřenou v nejvyšší možné míře. U této respondentky je znatelný faktor, který sama prezentuje, a to důraz na intuici a pocity. Herečka se nikdy nepídila po historických faktech či si nechtěla zjišťovat další informace, dokonce i sama uvádí, že natáčení či zkoušení divadelních inscenací pro ni nemá informativní charakter (alespoň to tak nevnímá) v rozsahu dějinné látky, jako spíše osobních příběhů a osudů. U Patrika Děrgela a Evy Josefíkové sleduji vysokou míru ovlivnění tím, co natáčeli, či zkoušeli, jelikož se jejich odpovědi často stácejí k využití této látky (u Děrgela natáčení filmu *DonT Stop*, u Josefíkové především zkoušení divadelní inscenace *Pankrác 45'*). Oba dva mají mnohem větší tendenci „vyprávět příběh“ a považovat jej za svůj vlastní výtvar, bez reflektování toho, že je to zpravidla způsobenou ovlivněním ze strany umělecké tvorby. Josefíková je však, dle mého názoru, mnohem více schopna propojovat problematiku se současnými otázkami, stejně jako je schopna vícera možných náhledů. Znovu však opakuji, že věkový či genderový faktor jakoby zde nehrál zcela žádnou roli.

V rámci výzkumu jsem však nabyl dojmu, že se většina herců a hereček zabývá či zabývala historickou látkou, a to zejména z vlastní potřeby zjistit si více informací

o tom, co hrají. Role v historickém snímku (často je to však spojeno s tím, o jak zásadní a velikou roli se jedná – s čímž koreluje i počet natáčecích dní) je tak pobídla k tomu, aby se z vlastního popudu začali oné době a problematice věnovat (podívali se na některé filmy ať dobové či historické, zhlédli dokumenty, přečetli si literaturu faktu i beletrii). Tento postoj se v rozhovorech vyskytuje v protikladu k jejich vnímání výuky dějepisu na základních či středních školách. Špatnou úroveň a nedostatečné podchycení problematiky dějin dvacátého století přisuzují zpravidla nezáživným výkladům pedagogů (bez jakéhokoliv zainteresování, bez kontextů a kauzalit) či špatnému nastavení osnov českého školství. Trochu mimo stojí Emma Smetana, jež se se svým převážně francouzským „backgroundem“ necítí takto „okradena“.

Téma historické látky ve filmu potom často sledují všichni z pohledu herců, ale i zde jsou různé náznaky snahy o pohled z dalších úhlů. Ovlivnění pamětníky z řad rodinných příslušníků je zde zřejmé, i když to každý z respondentů reflektuje v odlišné míře. Ve většině případů zde opět převažuje jisté zastesknutí si po tom, že ve věku, kdy by se respondenti rádi zeptali, jsou již jejich prarodiče většinou po smrti. Historii často shledávají přínosnou právě v ohledu lidských příběhů a vyprávění. Zajímají se o lidské osudy, které byly vystavené obtížné situaci během jednotlivých období minulého století, což často vygradovalo jejich motivace a jednání. Tento pohled na historickou látku se tak opírá o přístup orální historie, jež sleduje právě osudy tzv. „malých“ a „obyčejných“ lidí na pozadí těch tzv. „velkých“ dějin. To naznačuje, v jaké míře je umělecká tvorba s tímto historickým oborem/přístupem propojena.

Pokud bych odhlédl od všech kritických pohledů, jež uvádím výše, velmi mě po natočení všech rozhovorů překvapilo, že si většina respondentů na dějiny dvacátého století utváří vůbec nějaký názor. Zpravidla je to zapříčiněno právě divadelním zkoušením či televizním a filmovým natáčením, ale přesto zde mezi čtrnácti respondenty nalézám potřebu se historii nějak (ať je to již v jakémkoliv smyslu) věnovat a znát ji. Vesměs všemi vyřčené *otřepané klišé* o tom, že je potřeba znát své dějiny k lepšímu uchopení současnosti a pro lepší budoucnost najednou již nepůsobí až tak otřepaně, ale spíše poukazuje na to, že respondenti se při nejmenším snaží alespoň o věcech kolem sebe přemýšlet. Jistě zajímavý by podle mého byl v tomto ohledu podobný (či identický) paralelní výzkum se skupinou věkově stejného vzorku „obyčejných“ lidí, kteří nepřišli aktivně do kontaktu s uměleckým prostředím. Trochu se totiž obávám, že výsledky by mohly být alarmující, a to v tom smyslu, že lze předpokládat podobný postoj k českému základnímu a střednímu

školství z hlediska výuky dějepisu, avšak pravděpodobně nevzbuzení zájmu o historickou látku prostřednictvím získání filmové či divadelní role (jako tomu je u herců). Pravděpodobně by zde bylo rozhodující, zda by respondenti byli i studenty či absolventy vysokých škol (jiných než uměleckých). V herecké komunitě se však zdá být vysokoškolské herecké vzdělání jako naprosto přehlédnutelná okolnost (naproti tomu studium na jiné vysoké škole je zde signifikantní).

3 Vcítění vs. Rutina

Tato kapitola se věnuje problematice „vcítění se“ či „vžití se“ do rolí postav historických snímků. V návaznosti na to jsem také sledoval, v jaké míře respondenti přikládají význam tomu, že jsou obsazeni v historickém snímku (což souvisí s tím, o jaký typ snímku se jedná – žánrově i tematicky). Vedlejší a více implicitní rovinou je zde sledování míry důrazu na to, jestli herci ztvárňují hrdiny českých (světových) dějin či naopak postavy kontroverzní (kolaboranty, zrádce, nacisty, atd.). Jelikož se jedná kapitolu sledující převážně pocity a vnitřní pohnutky, byly zde pro analýzu podstatné i nepatrné zmínky či drobné nuance, jež se možná v celkovém přehledu příliš neprojeví. Stejně tak jsem vycházel z první kapitoly praktické části, jež postihovala historiografický a filmograficko-historiografický „background“ každého z respondentů. V neposlední řadě zde byla sledována konfrontace rodinnými příslušníky (pamětníky) a respondenta skrze jeho roli v daném historickém snímku.

3.1 V hlavní roli – „vcítění“

V této podkapitole se věnuji míře „vcítění se“ respondentů do svých filmových či televizních rolí. Tento aspekt sleduji na pozadí každého ze zastoupených snímků, jelikož to považuji za více relevantní, jelikož se v některých snímcích potkává více respondentů mého výzkumu, tudíž je pohled na problematiku košatější, a zároveň odpovídá vždy danému historickému snímku, jenž je vždy osobitý, originální a vzniká za jiných okolností a s jinou atmosférou.

Ve snímku Petra Nikolaeva *Lidice* ztvárnily role historických postav Veronika Khék Kubařová, Ondřej Novák a Marek Adamczyk. První ze zmiňovaných uvádí, že získání role v *Lidicích* vnímala „jako národní povinnost“¹⁰⁸ a považuje toto téma za *národní trauma*, které by si zasloužilo kvalitní filmové zpracování. Velikost projektu spatřují v *Lidicích* i další dva jeho aktéři, Marek Adamczyk, který uvádí, že si až zpětně uvědomil, že svoji přípravu na tak velikém projektu podcenil, a Ondřej Novák, pro něhož byla tematika Lidic „*horkým bramborem*“, jenž se konečně dočkal svého zpracování. Pro Ondřeje Nováka byl zásadní dobře napsaný scénář, v důsledku čehož není následně obtížné se ztotožnit s postavou, i přesto že žila před sedmdesáti lety. Výrazným faktorem je v rámci tohoto

¹⁰⁸ Rozhovor s Veronikou Khék Kubařovou, 00:26:30.

filmového díla mučení. Všichni tři respondenti zde na otázku „*vcítění se*“ reflektují vlastní zážitek s mučící scénou (Khek Kubařová – vyslychaná a umučená Anna Maruszczaková, Adamczyk – vyslychaný a umučený mladík Fiala, Novák – s ostatními lidickými muži popravený Karel Šíma). Khek Kubařová si „*vcítění*“ nepřipouští, jelikož věří v *duši reálné postavy*, jíž by nechtěla být či se do ní „*vžít*“, ale naopak ji jen co nejvěrněji napodobit. Podstatnou roli zde hrají pojmy, jako jsou úcta, obdiv a láska, jež respondentka k tomu tématu zmiňuje a dále dodává, že je nezbytné, „*prožít to bez ohledu na to, v jaké je to době*.“¹⁰⁹ Novák podobně využívá toho, že si vždy při čtení scénáře snaží najít podobný *vnitřní pohled* u sebe sama a dodává: *necháš na sebe působit podněty, co se kolem nacházejí*.¹¹⁰ Na herce tak následně působí síla celé situace a atmosféra filmu. Jako obtížné vystoupení z pocitu sleduje v natáčení své vlastní smrti (které se natáčelo několikrát), ze kterého se „*vracíš z velké dálky*“,¹¹¹ dodává. Adamczyk uvádí, že v podmínkách českého filmu, dle něj není dostatek času na rozsáhlou přípravu před natáčením filmu, na druhou stranu zmiňuje, že film má schopnost vytvořit *okolnosti poměrně realisticky*, což pak usnadňuje herci práci hrát v rámci okolností. Tento respondent mluví o scéně, kdy stojí před dřevěnou kulisou baráku, vedle něj herečka, co mu hraje manželku, kolem pobíhá holčička, co mu hraje dceru a vedle toho stojí dva komparzisti. Ale jakmile se spustí klapka, situace se rozjíždí, tak se člověk dostává do situace, která podle Adamczyka „*takhle klidně mohla být*.“¹¹² Celkově vyplývá z výpovědí všech tří respondentů, že zásadní roli v *Lidicích* sehrála vážnost tématu, vysoká míra pietnosti a senzitivity, což není u natáčení jiných snímků vždy tak běžnou záležitostí.

Herečka Khek Kubařová ztvárnila další roli v TV inscenaci České televize *Dívka a kouzelník*.¹¹³ Postava mladé židovské dívky v období druhé světové války byla v tomto filmu nereálná a beze jména, což jak zmiňuje respondentka, bylo v ohledu „*vcítění se*“ *jednodušší*.

Ondřej Novák ztvárnil další roli ve snímku *Fair Play*¹¹⁴ Andrey Sedláčkové. Jelikož to byla role *s menším rozsahem* oproti *Lidicím*, řada okolností mu zůstala skrytá. K tomuto snímku však zmiňuje otázky svobody a nesvobody a především toho,

¹⁰⁹ Tamtéž, 00:40:00.

¹¹⁰ Rozhovor s Ondřejem Novákem, 00:47:00.

¹¹¹ Tamtéž, 00:52:20.

¹¹² Rozhovor s Markem Adamczykem, 00:39:30.

¹¹³ *Dívka a kouzelník*, TV film České televize, 2008, režie Juraj Herz.

¹¹⁴ *Fair Play*, 2014, režie Andrea Sedláčková.

že si „člověk v určitých chvílích nemůže vybrat dobře“¹¹⁵ V tomto snímku si zahrála také Eva Josefíková, která sleduje „vcítění“ pouze ve smyslu vypracování sportovní formy, kterou do té doby neměla. Také tvrdí, že politické souvislosti nebyly pro její postavu zásadní, tudíž nebylo třeba je znát. Naopak zásadní jsou „*motivace těch postav... žijou v té době, nepříjde jim to divné*“¹¹⁶ Dále vysvětluje, že základ/background člověk zná, následně je již vše o dané scéně, která určuje hercovy pocity. Josefíková tak vyjadřuje spíše profesní charakter, jelikož se jedná o práci, kde máte přejít od bodu A do bodu B, tudíž film ani nedovoluje nějakou hlubší atmosféru. Tomu napomáhá také fakt, že se *film nenatáčí chronologicky*, tudíž jsou herci povinni se vždy pocitově přizpůsobit dané scéně a okolnostem. „Vcítění“ ve smyslu zasažení její osobnosti shledává například v dánském seriálu, ve kterém byla v příběhu znásilněna. Což podporuje fakt, že se herci zpravidla více „vcítují“ pokud se jedná o emočně vypjaté či vyhocené životní situace (příčemž *Lidice* mají tento potenciál mnohonásobně vyšší, nežli role Josefíkové ve filmu *Fair Play*). Ve výše zmíněném snímku si zahrála postavu matky hlavní hrdinky Aňa Geislerová. Pojem „vcítění“ respondentka odmítá a tvrdí, že se vždy jedná o stejné lidské příběhy, které se opakují. Dobu dle Geislerové vždy ovlivňují okolnosti, ve filmu se tato změna týká pouze masek, kostýmů a kulis. Stejně jako Josefíková i Geislerová reflektuje, že divák vidí film již jako celek, ale v roli herec nereflektuje jiné období. Stejně jako Khek Kubařová zmiňuje Geislerová problematiku reálných a fiktivních postav, což herce v prvním případě vybízí k tomu, aby si něco nastudoval a více se do postavy „propracoval“ na rozdíl od fiktivní postavy, kde má vesměs tvůrčí volnost v hranicích scénáře a situace.

Aňa Geislerová ztvárnila také řadu dalších rolí v historických snímcích, přičemž zde jsem sledoval ještě *Želary, Občanský průkaz*¹¹⁷ a reflektoval jsem nově vzniklý *Anthropoid*. Respondentka se však ke všem zmíněným snímkům v mezích „vcítění“ staví naprosto stejně. U všech filmů lze odebrat dějinnou rovinu a spatřit tak „obyčejný“ lidský příběh. Na tomto místě lze uvažovat, zda se nejedná o základní premisu herecké profese. Jelikož všichni respondenti zdůrazňují lidský příběh oproti jakémukoli pozadí filmu, které spíše utváří atmosféru.

Ve filmu *Anthropoid* si zahrál postavu Josefa Valčíka respondent Václav Neužil. Zajímavý je zde postřeh, kdy se Neužil vyjadřuje k protektorátní tematice: „o *Protektorátu*

¹¹⁵ Rozhovor s Ondřejem Novákem, 01:05:35.

¹¹⁶ Rozhovor s Evou Josefíkovou, 00:52:00.

¹¹⁷ *Občanský průkaz*, 2010, režie Ondřej Trojan.

*jsem věděl docela hodně, díky Protektoru*¹¹⁸ Tím odkazuje na fakt, že nabyté informace a vědomosti k historické látce protektorátních Čech a Moravy načerpal (pouze?) prostřednictvím filmového díla Marka Najbrta *Protektor*, a to také skrze zhlédnutí tohoto snímku, jelikož jak sám uvádí, jeho role ve zmiňovaném filmu byla tak malá, že nestojí ani za zmínku. K tématu „vcítění“ se Neužil vyjadřuje v tom ohledu, se nejedná o rovinu doby, ale rovinu kodexu chování a jednání, což je v závislosti s určitými vrstvami lidí. I přesto, že je podle respondenta dobré vědět o dobových souvislostech, jedná se převážně o osvojení si určitých druhů pocitů a chování. Dále dodává: „*Nechat se strhnout je skvělý, ale vždy...mít nadhled nad postavou...umět zahrát.*“¹¹⁹

Stejný respondent se epizodně objevil i v populárním retro TV seriálu České televize *Vyprávěj*. Tento seriál, který prý dle Neužila vypadal *slibně*, nakonec zklamal jeho očekávání a projevil se jako „*soap opera navlečená v retro kabátu.*“¹²⁰ Podobné zklamání zní i z úst dalšího protagonisty (dlouhodobějšího), Ladislava Hampla, který v této retro sáze ztvárnil postavu Marka Voplatky. Podle Hampla jsou kvalitní první dvě série, které si drží svoji vážnost, zároveň odlehčení a využívají nostalgických momentů (jež nejsou dle názoru respondenta tak časté v prvních dvou řadách). Avšak negativně se na seriálu projevilo proměňování tvůrčího týmu, resp. pasování se scénáristů do rolí producentů. K tématu „vcítění“ se Hampl zmiňuje podobně jako Neužil o tom, že „*mladý člověk je stále mladý, ať je to ve třicátých letech, v šedesátých, nebo nyní.*“¹²¹ Rozdíl shledává pouze v kulisách, ale tužby jsou podobné (*chce žít, vymezovat se vůči starším*). Ve *Vyprávěj* se pouze epizodicky (období let 1968/1969) objevil i Marek Adamczyk, který shledává zásadní rozdíl oproti *Lidicím* v tom, zda se jedná o celovečerní film, či o TV seriál. *Vyprávěj* je tak podle něj více statické s větším množstvím dialogů, příběhy jsou v zásadě banální a běžné, více se dbá na předměty, nežli na herecké provedení a jak nakonec dodává: „*hezky se na něj kouká.*“¹²²

Titulní roli v seriálu sehrála slovenská herečka Andrea Kerestešová, již tato role přinesla popularitu mezi českým a slovenským publikem. Respondentka na natáčení vzpomíná zejména s tím, že jí to přineslo nenuceně informace, kterými do té doby nedisponovala. Jak sama říká: „*takže jsem to (má na mysli období, pozn. autora práce) zažila přes tu roli, přes tu osobu, přes to, co jako prožívala, a tím pádem pro mě bylo jako*

¹¹⁸ Rozhovor s Václavem Neužilem, 00:05:00 (2. část).

¹¹⁹ Tamtéž, 00:32:05 (2. část).

¹²⁰ Rozhovor s Václavem Neužilem, 00:29:00 (2. část).

¹²¹ Rozhovor s Ladislavem Hamplem, 01:05:00.

¹²² Rozhovor s Markem Adamczykem, 00:43:50.

*jednodušší pochopit, o co jako šlo.*¹²³ „Vcítění“ pro ni bylo z důvodu nervozity zpočátku obtížné (zcela pochopitelné v případě kdy prakticky filmově nezkušená herečka získá hlavní roli ve velkém retro seriálu, od kterého se očekává veliký divácký zájem – sama Kerestešová v rozhovoru reflektuje). Jak však dále uvádí, postupem času *se postavou „stala“*. Výhodou je podle respondentky právě dlouhodobý aspekt projektu, kdy se herec může časem snáze ztotožnit se svojí rolí. To platí i opačně, jak uvádím v teoretické části, kdy seriál může mít větší vliv na diváka, jelikož na něj působí pravidelně a dlouhodobě. Za obtížné však pokládala hrát svoji postavu ve stáří a nemoci. „Vcítění“ je však dle mého názoru pro Kerestešovou zásadní, jelikož uvádí, že pro lepší ztvárnění staré a nemocné Evy (hlavní hrdinky seriálu *Vyprávěj*) se o sebe nestarala, málo spala, byla unavená a zanedbaná. Tento postoj staví do protikladu s přístupem některých hereček, které se dle ní na lusknutí prstu rozbrečí a náhle zase hrají komedii. Kerestešová prezentuje psychologický přístup k roli, který považuje za osvědčený, a kterým si kompenzuje své neherecké vzdělání.

Výše zmiňovaná respondentka si také zahrála menší roli ve snímku *Tři sezóny v pekle*.¹²⁴ Jediný rozdíl oproti natáčení *Vyprávěj* shledávala s úsměvem „v kostýmech.“¹²⁵ Naopak titulní roli v tomto snímku si zahrál Kryštof Hádek, kde opět sleduje spíše lidský příběh mladého umělce, marxisty, který dle Hádkových slov *tvrdě narazí* a na počátku padesátých let pozná, že se tato ideologie po druhé světové válce pouze zdála jako správná. Pro Hádku stejně jako pro Josefíkovou či Geislerovou není podstatný pojem „vcítění“, ale naopak sleduje čistě své profesní zájmy. Jak z jeho vyprávění vyplývá, udělá to, co se po něm chce a přejde z bodu A do bodu B. Doba je podle Hádky ve filmu sice důležitá, ale často se skrývá pouze v detailech, na což často nejsou finance či čas (opakem bylo natáčení *Tmavomodrého světa*). Jak plyne z vyprávění o druhém jmenovaném snímku, o historii se dozvídá drobnosti, jako např. že se za války nosily kalhoty s vyšším pasem, či byla všeobecná sportovní udržovanost (Sokol ještě z 1. ČSR). Opět stejně jako Geislerová reflektuje zajímavost například v historických snímcích typu *Hlas pro římského krále*,¹²⁶ kde si může obléknout historický kostým a chodit po prostorách, kde chodíval Karel IV, což označuje slovem „úlet“. Přesto, že považuje středověkou tematiku za odlišnou oproti tématům soudobých dějin, dodává: „pořád jsme to my.“¹²⁷

¹²³ Rozhovor s Andreou Kerestešovou, 00:22:40.

¹²⁴ *Tři sezóny v pekle*, 2009, režie Tomáš Mašín.

¹²⁵ Rozhovor s Andreou Kerestešovou, 00:34:00.

¹²⁶ *Hlas pro římského krále*, TV film ČT, 2016, režie Václav Křístek.

¹²⁷ Rozhovor s Kryštofem Hádkem, 00:14:00.

Na závěr Hádek ještě zmiňuje, že ať se jedná o sebestetnější natáčení (viz *Lidice*), stále je to pro všechny kolem filmu práce jako každá jiná.

V dalším snímku, tentokrát seriálu HBO *Hořící keř* jednu z titulních rolí ztvárnil Patrik Děrgel. Tento respondent, podobně jako Khek Kubařová, zdůrazňuje, že ztvárnění a vžití se do postavy „bylo docela jednoduchý, protože to byla vymyšlená postava.“¹²⁸ Jak dále tvrdí, mohl si vymyslet, co chtěl. Za příjemné považuje, vesměs jako většina respondentů, že se dozvěděl více informací o tomto období, o Palachově činu, atd. Naproti tomu, Emma Smetana, která si ve snímku zahrála po boku Ivana Trojana tvrdí: „...budu znít asi jako kašpar...já na to vžívání se moc necítím...po klapce si jdu vyřídít nepřijaté hovory.“¹²⁹ Jak respondentka tvrdí, trochu jí až děsí herci, kteří se ponořují do svých rolí a mají z toho pak až téměř depresivní stavy. Jak uvádí, tím, že není profesionální herečkou, snaží se být nad věcí a hrát co nejvíce pravdivě. Na tomto je zajímavé sledovat, že si Smetana vlastně protiřečí. V tom lze sledovat její postoj „ne-herečky“, která se však sama do herecké oblasti zařazuje. Děrgel ještě zmiňuje, že o pravidlech jiné doby neuvažoval v rámci *Hořícího keře*, avšak odlišným pro něj bylo natáčení snímku *DonT Stop*. Svoje zážitky z natáčení často doplňuje dodatkem: „...a takhle to prostě bylo,“¹³⁰ což podle mě zobrazuje hercovo ovlivnění jediným pohledem a názorem tvůrce filmu *DonT Stop*. Respondent tyto věci přijímá jako pravdivé a neohlíží se po dalších možných aspektech. Děrgel vyjadřuje stejně jako Hampl a Neužil názor, že mladá generace osmdesátých let byla podobná jako ta současná, akorát dříve bylo jasnější, proti čemu rebelují, což dnes tak zřejmé není, přesto principy zůstávají stejné.

Předposledním snímkem, který jsem ve výzkumu sledoval na základě rozhovorů s respondenty, jsou *Anglické jahody*, kde si zahrál titulní roli Ivan Lupták. Respondent k snímku uvádí, že režisérovi (jemuž bylo v době 1968, tedy časovém období děje snímku, dvaadvacet let) nešlo o zachycení politických dějin, ale spíše atmosféry doby. „Vcítění“ Lupták neřešil, jelikož byl prý dle slov režiséra „kluk z té doby“ a dodává: „neprožíval jsem to nějak, že to bylo jinak v jiné době.“¹³¹ Opět i Lupták naráží na již zmiňovanou problematiku, zda se vůbec změnilo mládí v jednotlivých obdobích. Jeho názorem je, že se *vždycky žilo*, a to i v případě, že zrovna zuřila válka. Stejný postoj zastává i respondent Václav Neužil.

¹²⁸ Rozhovor s Patrikem Děrgelem, 00:02:15 (2. část).

¹²⁹ Rozhovor s Emmou Smetanou, 00:23:40.

¹³⁰ Rozhovor s Patrikem Děrgelem, 00:05:20 (2. část).

¹³¹ Rozhovor s Ivanem Luptákem,

Posledním snímkem, který zde zmiňuji v kontextu hereckého „vcítění se“ do postavy, je film Marka Najbrta *Protektor*. Zde si zahráli Jana Plodková (v titulní roli herečky židovského původu) a Tomáš Měcháček (vedlejší role Petra, promítače v biografu, kam hlavní hrdinka uniká sklepení před realitou všedního dne). Měcháček v tomto ohledu tvrdí, že se „vžít“ nebylo těžké, jelikož je divadelním hercem, jedinou připomínku, kterou dostal, bylo, aby nehrál. Nutno dodat, že celý rozhovor s Tomášem Měcháčkem brát s velkými rezervami a sledovat v něm věty, které pronáší s nadsázkou či v humoru. Avšak, jak tvrdí, *Protektor* stojí na originálních kostýmech. Respondent si také zahrál epizodní roli ve *Vyprávěj* (období devadesátých let), kde opět reflektuje pouze *legrační kostýmy*.

Pro Janu Plodkovou byl *Protektor* výzvou, jelikož jak sama uvádí, jednalo se o první velkou roli. Zpočátku tápala, jak k roli a „vžití se“ do postavy přistoupit, jelikož se nenatáčelo chronologicky, jako tomu je u divadla. „Vcítění“ pro Plodkovou není „*nikdy těžký*“, jelikož „*vždycky máte předobraz...horší když nemáte, to bylo to nejjednodušší...neztvářňovala jsem určitou konkrétní herečku...*“¹³² avšak jednalo se o určitou mozaiku, kterou si slepila na základě inspirace Plodková sama. Tento snímek je pro respondentku dramatem, které využívá kostýmů a rekvizit, ale jinak se jedná o běžné životní situace a lidské osudy.

Při shrnutí této podkapitoly docházím k závěru, že v naprosté většině případů se respondenti k tematice vcítění vyjadřují v ohledu hereckém, historický rozměr „přenosu do doby minulé“ neshledávají jako přítomný. Naopak důraz je kladen na identické (či alespoň podobné a stále se opakující) příběhy lidí, na nichž jsou historické snímky, či jak uvádějí sami herci *historická dramata*, založeny. Pojem „vcítění“ tak sleduji ve třech rovinách: (1) naprosté „vžití se“ do postavy, snaha o její motivace, emoce, atd. (viz Kerestešová), (2) „vcítění“ s jistým nadhledem a odstupem, často především na základě zkušeností se současnými sociálními a psychologickými rámci (viz Khek Kubařová, Plodková, Neužil, Josefíková, Děrgel, Hampl, ad.) a konečně (3) odmítání jakéhokoliv „vcit'ování se“ do jiné postavy (viz Geislerová, Hádek, Smetana). Postoje často souvisejí s atmosférou a záměrem daného snímku. Například herci z *Lidic* (Khek Kubařová, Adamczyk a Novák) mnohem více reflektují pocitovou rovinu a emoce, skrze „traumatické“ téma a scény, které byly ve snímku obsaženy. Naproti tomu film *Fair Play* shledávají jeho aktéři (Geislerová, Josefíková a Novák) jako velmi kvalitní

¹³² Rozhovor s Janou Plodkovou, 00:30:50.

z filmového a obsahového hlediska, avšak tematika sportu, která je celým snímkem prostoupena nebyla ani jednomu z respondentů natolik blízká, aby si jej více spojovali s vlastní zkušeností (či zkušeností příbuzných). Výrazné také bylo, že ani jeden z aktérů nereflakuje u tohoto filmu dobovou problematiku jako spíše životní příběhy a osudy. Film *Protektor* je dramatem zasazeným do skutečné historické události, avšak tuto dobu pouze využívá pro rozpracování fabule, která má odlehčený až nadsazený charakter, což i jeho aktéři (Plodková, Měcháček) reflektují. Na druhé straně vši vážnosti a pietnosti (oproti Nikolaevovým Lidicím) pak leží TV seriál *Vyprávěj*, který se zaměřuje na široké spektrum potenciálního publika, jež chce především bavit, a to jak pohledem do dob minulých, tak nostalgickými momenty, které mají lidem spíše připomenout, co měli v tomto období rádi. Jednotliví aktéři tohoto seriálu (ať již dlouhodobí – Kerestešová a Hampl, či epizodní – Adamczyk, Neužil, Měcháček) si charakter snímku uvědomují.

Kerestešová seriál přijímá jako informativní a edukativní (i vyprávění jejich hereckých kolegů – pamětníků), naproti tomu Hampl a ostatní spatřují snímek spíše kriticky a přikládají mu hodnotu mnohem nižší. I přesto, že se v první kapitole praktické části jeví, že se herci skrze své role dějinně obohacují a v této oblasti si doplňují informace, druhá část reflektuje ve větší míře dobrovolnou (sebe)informovanost herců před natáčením daného snímku (a to zpravidla pro účely lepšího porozumění době, do níž je drama zasazeno). Respondenti na jedné straně tvrdí, že je historické snímky popuzují k tomu, aby si rozšířili obzory a prohloubili si znalosti daného období, ale na druhé straně tvrdí, že historická díla ve své podstatě historickými díly vůbec nejsou, jelikož se jedná o stále stejné a opakující se životní příběhy a osudy lidí, kteří jsou jako my. V tomto ohledu se pak jeví, že se respondenti ve většině případů chtěli spíše prezentovat jakožto lidé, kteří se o historickou látku zajímají, ale na druhé straně to implicitně popírají. Pravdou však zůstává, že u většiny respondentů přinejmenším vzniká zájem se dozvědět více o období, které svojí rolí ztvárňují, a tak se dostávají do konfrontace s literaturou faktu či různými dokumenty.

Rád bych ještě zmínil jeden faktor, který na mě z analýzy rozhovorů vyvstává, a to domněnka, že jsou zkoumaní respondenti (pouze většinově, nikoliv všichni) neschopní spojení problematiky dějinné látky ve filmu, ale implicitně ji neustále oddělují, jakoby pro ně existovala pouze oblast herecká a vedle ní nezávisle oblast historická, jež nejsou schopni sloučit. To odkazuje na profilově úzké zaměření (pohled zpravidla z pozice herecké profese), což lze spatřovat u jakékoliv jiné profese. V neposlední řadě je třeba

zmínit reflektovanou skutečnost, že herci oddělují to, pokud se jedná o fiktivní postavu v rámci faktické události či faktickou postavu v popředí faktické události.

3.2 Záporné role aneb hrál jsem kolaboranta

Problematiku záporných filmových a televizních rolí zde nemohu reflektovat obsáhleji, jelikož moji respondenti ztvárňovali často „obyčejné“ lidi, kteří se zachovali jako hrdinové, či představovali postavy známých českých osobností, jež nejsou nahlíženy nijak kontroverzně či negativně.

Ladislav Hampl v rámci výzkumu hovořil o roli v polském snímku, zabývajícím se polskými válečnými dějinami, a uvádí, že se svým vzhledem (blondřatý s modrýma očima) nemohl hrát nikoho jiného než nacistu. Jedná se o projevení klasického stereotypu. Tato zmínka je však podána s humorným podtextem a blíže se k tomu respondent nevyjadřoval, což považuji za škodu, stejně jako za svoji chybu, kdy jsem se mohl na vnímání negativní postavit ještě doptat.

Vcelku kontroverzní postavou, alespoň jak ji vykládá Eva Josefíková, je role Hany Krupkové v již zmiňovaném divadelním představení *Pankrác 45'*. Tuto postavu respondentka spatřuje jako ženu, která „seděla“, i přesto, že vlastně nevěděla proč. Tehdejšíím okolím odsuzovaná, především pak komunistickým režimem, jelikož byla za války spojkou parašutistů, avšak jak říká Josefíková, „*chtěla přežít a použila k tomu tělo.*“¹³³ I přesto, že se zmiňuje jednoznačně o kontroverzní postavě, respondentka k ní vzhlíží spíše jako k hrdince a celou postavu se snaží analyzovat na základě nabytých informací.

Andrea Kerestešová vypráví o scéně ze seriálu *Vyprávěj*, kde dějově v roce 1968 při okupaci zastaví ruští vojáci vlak, ve kterém hlavní hrdinka jede. Respondentka mluví o potřebě podávat historickou látku ve filmu s emocemi, avšak bez názoru, aby tak divák spatřoval Rusa, který je sám vyděšený nastalou situací (*Rus má strach v očích*), nejen předem pejorativně, ale mohl také spatřovat jeho situaci (např. přeci za to nemohl, sloužil vlasti). Podobně se zmiňuje Veronika Khek Kubařová k mučící scéně ve filmu *Lidice*, kde je vyslýchána její postava mladé dívky na stanici gestapa. Respondentka zde hovoří o tom, jak přestávala cítit odkrvující se ruce (zavěšené u stropu), bolel jí vcelku surový přístup zahraničního herce, který ji bil. V této vypjaté situaci se tak Khek Kubařová upíná

¹³³ Rozhovor s Evou Josefíkovou, 00:40:00.

na jedinou (nestrannou) postavu – zapisovatelku (ženu), kterou očima prosí o to, aby jí přeci pomohla. Jak respondentka uvádí, nemohla pochopit, proč by tato žena (ztvárněná herečkou) prostě mučené nepomohla, už jen z pozice ženy (potencionální matky). Obě dvě herečky se tak pokoušejí o nahlédnutí „za“, což pokládám za signifikantní. Respondentům tak často nejde o historickou látku, ale porozumění a pochopení životním příběhům a jednotlivým pohnutkám, které vedou postavy k určitým činům či jednání. Z tohoto důvodu jsem si vcelku jistý, že pokud by některý z herců ztvárňoval zápornou roli, nepřistupoval by k ní předem negativně a nepovažoval ji rovnou za odsouzeněhodnou, ale naopak by se pokusil jí nejprve porozumět.

3.3 Vyzývání hrdinů naší historie na stříbrném plátně

Mnohem obsáhlejší je v tomto ohledu podkapitola, jež se věnuje hrdinství na filmovém plátně či televizní obrazovce. S hrdiny se setkáváme téměř dnes a denně, ať již v podobě „velkých“ hrdinů a osobností našich dějin, či „superhrdinů“ uměleckých děl, tak i „obyčejných“ a „malých“ hrdinů všedního dne. Jak herci reflektují pojem hrdinství v oblasti historického filmu, to je otázkou právě této podkapitoly.

Mimo to, že většina respondentů hovoří o svých (či dalších) filmových či televizních postavách takovým způsobem, že jejich obraz roste do hrdinských rozměrů, se zde vyskytovaly i další více či méně implicitní odkazy k pojmu hrdinství. Je však pravdou, že sám film jako by dělal z každé postavy potenciálního hrdinu, stejně tak nám však řada kvalitnějších snímků nabízí neutrální pohled a divák si sám musí zvolit, zda jej pro něj daná postava „hrdinou“ či „padouchem“, avšak tuto otázku bych spíše připodobnil úvaze profesora Vaňka ohledně otázky „vítězů a poražených“ po roce 1989.

Ladislav Hampl v diskusi zmiňuje příklad známých kontroverzních postav třetího českého odboje, bratrů Mašínových. Podle názoru Hampla jsou to jednoznačně hrdinové, kteří byli skutečnými odbojáři, a lze jen pochybovat, že osoba, kterou zavraždili, nebyla prověřenou osobou (vlastnila zbraň). Respondent tak hovoří o obětech, jež jsou třeba při boji za demokracii a svobodu. Zároveň tím vyjadřuje skepsi ohledně českého národa, který není zvyklý a ochotný za takové hodnoty bojovat.

Podobným směrem uvažuje i herečka Aňa Geislerová, jež očekává nával kritiky po uvedení snímku *Anthropoid* do českých kin. Film je podle ní kvalitní a sleduje otázku hrdinských činů, což je v současné, *tak divné době*, naprosto zásadní a nezbytné téma

a podle respondentky je čas, abychom každý zaujali nějaké stanovisko a vybrali si, za jaké hodnoty budeme bojovat.

K filmu *Anthropoid* se vyjadřuje i Václav Neuzil, který kopíruje předchozí respondentku s tím, že hlavními tématy filmu jsou *hrdinství a odvaha* (zde je vidět ovlivnění obou herců tvůrčím týmem a zázemím filmu). S Nežilem jsme ještě nadto probírali otázku „zrádce“ Čurdy, k čemuž se respondent stavěl velmi jednoznačně – „je pro mě pochopitelné“¹³⁴ Dále respondent zmiňuje, že se nikdy nezabýval otázkou hrdinství, ale až prostřednictvím tohoto filmu si uvědomil obsah pojmu, ale nikdy si nemůžeme být jisti, zda bychom byli také hrdiny. Neuzil se ještě vyjadřuje k postavě Jana Husa (ve stejnojmenném snímku si zahrál), u něhož (stejně jako u dalších podobných postav našich dějin) nastává problém glorifikace a zbožšťování ze strany publika. Přičemž by mělo být hlavním záměrem filmu tyto postavy naopak „polidštit“ a ukázat je v nám blízké podobě, nikoli v prázdných (přesto, že dobově korektních) frázích.

Veronika Khek Kubařová hovoří o dvou hrdinkách, o dvou postavách, jež ztvárnila (Anna Maruszczáková v *Lidicích* a židovská dívka v *Dívce a kouzelníkovi*). Obě dvě spatřuje, v odlišném kontextu a odlišné výchozí situace, jako hrdinky, avšak sama zmiňuje, i přesto, že bychom si přáli myslet si, že bychom byli také hrdiny, nikdy si tím nemůžeme být jisti, nevíme, jak bychom se za daných okolností zachovali. Toto se odráží i v konci rozhovoru s touto respondentkou, kdy Khek Kubařová vypráví o tom, jak byli na jedné předpremiérové prezentaci filmu přítomny i přeživší ženy z Lidic, což jsou pro respondentku opravdové hrdinky.

Hádek považuje stejně jako Khek Kubařová za hrdiny právě pamětníky událostí, o kterých se natáčejí filmy. V jeho případě jsou to například pamětníci filmu *Tmavomodrý svět*, jejichž vyprávěním byl jako osmnáctiletý kluk opravdu fascinován. S posteskem tak dodává, že je škoda, že film nezobrazil také kamarády těchto pamětníků, kteří byli popáleni z toho, jak v letadle bouchla nádrž a oni byli spáleni rozžhaveným olejem.

Výrazněji se projevuje tematika hrdinství i u respondenta Patrika Děrgela, který podobně jako Khek Kubařová a Hádek, shledává opravdové hrdiny v pamětnících, v tomto případě, tvůrcích, ať filmu *Don't Stop*, kde považuje za hrdinství činy „punkáčského“ režiséra, tak zejména životní osudy Agnieszky Holland (režisérky seriálu

¹³⁴ Rozhovor s Václavem Nežilem, 00:10:00 (2. část).

Hořící keř), která *dokonce seděla na Mírově*, a které dle Děrgela musí najednou celý snímek připadat jako *chabý odraz toho, jaké to skutečně bylo*.

V souvislosti s touto podkapitolou shledávám téma hrdinství u všech respondentů jako velmi výrazné a často prostoupené větší částí rozhovoru. Nejde vždy jen o explicitní vyjádření pojmu hrdina, ale i přístupu k všem těm „malým“ postavám. Tento postoj by se dal respondentům vytknout, ale naopak zde shledávám zajímavým, že reflektují skrze svoji uměleckou profesi různé podoby hrdinství, a to i v těch nejmenších formách. Stejně tak oceňuji, že jsou schopni kritickému pohledu z více aspektů.

3.4 Konfrontace okolím aneb Co by na to řekla tvoje maminka...

V poslední podkapitole praktické části bych rád představil, jak herci a herečky reflektují konfrontaci okolím, resp. v jaké míře reaguje nejbližší okolí (zpravidla rodinní příslušníci) na filmové a televizní snímky, v nichž respondenti účinkují. Měla být zobrazena možná konfrontace pamětníků (rodičů a prarodičů) s obrazem doby (pamětníky prožité, jejich dětmi či vnoučaty „zahrané“). Bohužel se však tento bod neukázal z hlediska materiálů jako příliš plodný, jelikož častou odpovědí bylo, že se již prarodiče nedožili roku, kdy byl film natočen, popřípadě by jej stejně neviděli.

Na otázku reakce rodičů na vybrané snímky, respondenti často odpovídali holými větami. Zpravidla se tak objevují odpovědi typu: Proběhly nějaké diskuse, ale asi nic zásadního, to bych si pamatoval/a. (viz Hádek, Lupták, Geislerová, Neužil). Častou reakcí byla odpověď, že se rodině a okolí film líbil (s důrazem na příběh, zpracování filmu, ad.; viz Plodková, Hampl, Josefíková). Zastoupeny jsou také reakce typu: „*máma na Protektora – ty ses mi tam líbil, ale bylo to takový smutný*“,¹³⁵ což respondent opět poznamenává humornou formou (viz Měcháček). Často je tak slyšet reakce, že byla rodina ráda, že byl respondent v hlavní roli (viz Lupták, Adamczyk). Někdy respondenti zmiňují, že rodiče neměli k snímku žádné faktografické výhrady a zároveň byli pyšní na svého potomka, jelikož se účastnil takového projektu (viz Smetana).

Za zajímavější však považuji komparaci několika rovin. Velmi výraznou rovinou v rozhovorech tvoří zmínky o rodinných vyprávěních, historkách, atd. I přesto, že

¹³⁵ Rozhovor s Tomášem Měcháčkem, 00:26:08.

respondenti často uvádějí, že příliš rodinnými příslušníky ovlivněni nebyli, jelikož jejich rodiče např. „nebyli zajímaví“ (nebouřili se proti režimu, nebyli straníky). Na druhou stranu nosnou částí jsou právě výše zmíněná vzpomínání a útržky. Lze tak uvažovat o tom, z jakého důvodu se v rodinách o této minulosti nebaví. Jak někteří respondenti uvádějí, jejich příbuzní přitom reagují na filmová díla nostalgicky/ostalgicky (*Vyprávěj*, *DonT Stop*, *Občanský průkaz*) a zmiňují pouze materiální věci typu – takové dečky jsme měli taky, je takové kuchyňské linky byly, atd. Shledávám tedy zvláštním, že reakce na dobu ve smyslu atmosféry a vzpomínek svým potomkům rodiče (potažmo prarodiče) nesdělují. Přisuzuji to z části problematice rodinné paměti, kdy jsou jistá místa paměti v rodině zkreslována, skrývána, aby se tak rodina mohla sebeidentifikovat sama sobě, stejně jako se mohla identifikovat ve vztahu k okolním rodinám v komunitě (ve společnosti). Zdá se, že to, co je ve společnosti problémem ve filmografii (problematika zobrazování tématu soudobých dějin – zejména let 1948-1989, pomalu už také let 1990-2000), tak neustále přetrvává v jisté sdělovací bariéře mezi generacemi. Očividné je to na případě, kdy respondenti ve většině případů vyjadřují lítost, že již nemají prarodiče, kterých by se rádi zeptali na jejich „životní příběh“ (dříve je to tolik nezajímalo) a dnes, když by se již rádi ptali, nemají možnost. S rodiči tak možná prožívají podobný problém, který zdá se být ale oboustranný – rodiče jakoby se nechtěli příliš o těchto „dějinách“ (pro ně nejsou dějinami) bavit a vzpomínají buď nostalgicky na to pěkné, což jim (znovu)připomíná film či televize, nebo si naopak připomínají tzv. národní (kolektivní) traumata, jež jsou však často „rozbitá“ dramatickou rovinou příběhu (zápletky).

Lze tedy sledovat spíše poznámky či reflexe cizích pozorovatelů (známých, přátel), kteří občas reflektují také obsah filmového díla. V řadách rodinných příslušníků se spíše jedná o kladné ohodnocení (tedy radost, že syn/dcera hraje hlavní roli ve filmu) či naopak to „pseudonegativní“ (ty ses mi tam líbil/a, ale film se mi nelíbil). Často však také zmiňovali, že možná něco rodiče říkali, ale nejspíš to nebylo podstatné, jelikož si to nepamatují. Na tomto místě lze uvažovat fakt, že respondentům reakce na období děje filmu nepřípadlo podstatné (ale více je právě z vlastního hlediska zajímavé, zda „to dobře zahráli“), tudíž takovou zmínku vypouštěli. Níže ještě příkládám několik reakcí a reflexí, které respondenti v rozhovorech zmiňovali.

Co však považuji za hodné povšimnutí, jsou případy propojení herce s danou postavou ze strany diváka, což může dospět až k vcelku komickým situacím, jako například u Andrey Kerestešové, která vypráví o tom, jak ji často potkávali pamětníci období seriálu

Vyprávěj a v domněnce, že to vše *přeci* zažila také, s ní diskutovali a vyprávěli jí, co a jak zažili oni podobně či jinak. Naopak smutnější podtext má podobné splynutí blízkého známého či příbuzného s filmovou postavou v případě Veroniky Khek Kubařové, jejíž kamarádka šla po zhlédnutí *Lidic* z kina a s brekem volala respondentce, zda je v pořádku, že měla pocit, že se jí něco stalo. V podobném duchu se nese příběh Ondřeje Nováka, jehož matka nebyla schopná vidět popravu „vlastního syna“ na filmovém plátně. Na těchto případech je znatelné, v jak vysoké míře ovlivňují filmovou látku emoce, a jak chytře s nimi dokážou filmoví tvůrci pracovat tak, aby dosáhli svých cílů a záměrů.

Opět částečně odlišnou byla v tomto ohledu výpověď Emmy Smetany, která nejprve vzpomíná, že řadu jejích příbuzných a rodinných přátel rozrušilo Sedláčkovu podání *Českého století*, zejména pak epizoda, v níž je sledován příběh Václava Havla. To je však na základě jednotlivých reakcí, jež respondentka měla, a také na základě jejího rodinného zázemí, vcelku logické. Smetana je také jedna z mála, která zmiňuje, že se jejímu otci snímek *Hořící keř* líbil, a to také kvůli jeho atmosféře, jež považoval za věrohodnou a takovou, jakou si ji pamatuje (respondentka spojuje s tím, že její otec právě v roce 1969 emigroval).

Jako často zmiňované a reflektované dílo uvádí Marek Adamczyk *Lidice*, které se však například jeho dědovi nelíbily, jelikož jsou pro něj tyto typy filmů *povrchní záležitostí*. Jinak reflektuje skrze reakce svého okolí tento snímek jako tzv. „*kapesníčkový film*,“ který je přeplněný emocemi (mučení, umírání dětí, atd.).

Poslední rovinnou, která se v rámci tohoto tématu vyskytla, jsou reakce rodičů na podobu vizáže s babičkou, matkou či otcem (viz Khek Kubařová v *Lidicích*, Kerestešová ve *Vyprávěj* a Novák ve *Fair Play*).

4 Závěr – „Hrajeme si na něco, a nemáme ani páru, co to jako bylo!“

V závěru této studie bych rád shrnul poznatky nabyté v rámci výzkumu, který se zabýval pohledem mladých herců a hereček na téma historické látky ve filmu. Jak jsem již v teoretické části zdůrazňoval, výsledky této práce nelze zobecnit či aplikovat v rámci „běžné“ mladé generace. I přesto, že považuji vzorek čtrnácti respondentů za relevantní pro tuto práci, jedná se o případovou a přehledovou studii úzce oborově vybraných respondentů. Záměrně i vlivem okolností byl tak vzorek ochuzen o některé původně plánované herce, ale na druhou stranu byl rozšířen i jině, čímž se rozšířil věkový záběr (což nabízelo vícerozměrný pohled na problematiku), stejně jako vzorek s rozmanitějším „backgroundem“ jednotlivých respondentů.

Je zcela nezbytné, aby byl zkoumaný vzorek vnímán z hlediska tzv. „exkluzivní“ skupiny, jelikož se opravdu nejedná o „běžné“ mladé lidi. Při narážce na věkové rozdělení musím zvýraznit faktor, který se nakonec v práci ukázal jako naprosto nezásadní, a tím je věkové rozmezí jednotlivých respondentů. Stejně tak se skupina respondentů jevila zcela „bezpohlavně“ (s výjimkou Hádka a Měcháčka, kteří se několikrát v rozhovoru vyjadřují z hlediska genderu klasicky stereotypně)¹³⁶, tudíž se mi nenaskytl téměř žádný důvod k tomu, aby byly rozhovory zkoumány a analyzovány z genderového hlediska. Naopak výrazným rozlišujícím činitelem byl dle mého názoru „vzdělávací background“, jenž poukazoval na schopnost či neschopnost daného respondenta uvažovat nad otázkami a probíranou problematikou. V tomto směru se na jedné straně ocitli zcela *herecky zatížení* Kryštof Hádek a Aňa Geislerová (první respondent se základním vzděláním a roční nástavbou v Londýně, druhá respondentka pouze se základním vzděláním), na druhé straně *ne-herecky* a v zahraničí *vystudovaná* Emma Smetana, která se ocitla ve vícero oblastech mimo zkoumanou skupinu respondentů. Celkově se ukázalo, že se respondenti zajímají o historickou látku často teprve až před natáčením daného snímku či zkoušením určité divadelní inscenace. Jedná se však vždy jen o jejich osobní zájem. Není pravidlem a podmínkou u všech herců. Při dotazování se na historickou látku ve filmu jsem se shledával se silně profesně zatíženým a deformovaným pohledem umělců, kteří často

¹³⁶ Měcháčkovo vyprávění o tom, jak každý kluk měl sen zahrát si ve válečném filmu *Tobruk*, zmínky o „ženských“. Podobně Hádkovo vzpomínání na vyprávění pamětníků, kterých se ptal na to, jaké byly Angličanky, jaké Češky a co s nimi dělala uniforma.

rizika zpracování dějinné látky ve filmu či televizi ani nereflektují. Důraz je v tomto ohledu kladen na lidský příběh, emoce a pocity. Zpětně tak více vyplouvá na povrch ovlivnění respondentů mediálním obrazem, který herci využívají ke své argumentaci (opět neplatí pro všechny dotazované). Ve větší míře se herci zabývají hranými postavami na základě současných sociálních a psychologických vzorců a jen zřídka se pokoušejí o „vcítění se“ jak do postavy, tak do doby. Historická témata reflektují v převážné většině spíše obecně a v širším kontextu, což však považuji spíše za „obranný manévr“ z obavy před možným „znemožněním“ herce či herečky v podobě neznalosti data či jména (i přesto, že toto nebylo záměrem výzkumu). Závažnější důraz je kladen snímkům, které se přímo a explicitně věnují *kolektivnímu traumatu* (*Lidice, Anthropoid, Hořící keř*). Jako dramata (nikoliv jako historické filmy) jsou označovány snímky, u kterých je výraznější lidský příběh, a které pracují z velké části s fabulí (*Protektor, Fair Play*). Naproti tomu jsou vcelku kriticky hodnoceny snímky, které kladou důraz především na rovinu nostalgie/ostalgie (seriál *Vyprávěj, DonT Stop*). Z otázky konfrontace s nejbližším okolím vyplývá, že je tato rovina vcelku bezvýznamná.

V neposlední řadě bych rád zdůraznil, že i přes domněnku většiny společnosti o tzv. „*blbé herečce*“ (nebo i herci v tomto případě), se ve výzkumu ukázalo, že jsou herci komunitou, jež se přinejmenším v rámci zkoušení či natáčení historického tématu dostává k mnohým informacím. Tyto informace jsou sdělovány prostřednictvím odborníků (historických poradců), pamětníků (herečtí kolegové, tvůrci či pamětníci z oboru) a dalších vzdělávacích schůzek a prezentací, což ovlivňuje pohled této skupiny na historii jako takovou. Často se respondenti sami stávají konzumenty filmových či televizních děl, tudíž jsou ovlivňováni i v této rovině (že jsou v tomto ohledu profesně deformováni, je sice pravda, ale zároveň to nemá vliv na míru jejich ovlivnění takovým médiem). Slogan závěru tak naráží na všeobecně přijímaný stereotyp, že jsou hercům vkládány do úst naučené fráze, ale obsah žádný. To bych minimálně v rámci mého výzkumu, rád vytknul. Za zcela zásadní považuji, což je odpovědí na citát v úvodu celé studie, že se herci a herečky ve většině aktivně a kriticky pokoušejí propojovat současné události s těmi minulými. Každý tak činí na základě svého vlastního zájmu a přesvědčení, ale při nejmenším o této problematice vůbec uvažují (částečně s výjimkou Hádka).

Vcelku zajímavý je také poznatek, který se odráží v přehledu zkoumaných filmových a televizních děl (viz Přílohový materiál). Většina uvedených snímků nemá v přehledu (uvedeném na ČSFD) termín historický, ale zpravidla jen žánr drama či romantický (v

nejlepším případě životopisný). Filmoví tvůrci se tak mohou vyhrazovat tím, že netočí historický snímek, přesto jsem přesvědčen, že se jedná spíše o „znásilňování“ historické látky k účelům vyšší sledovanosti filmu. Jak jinak si totiž vysvětlit využití reálných událostí, faktických postav a situací, které sice tvoří „jen“ pozadí, ale přesto jsou nosnou součástí většiny snímků, na jejich popředí se drama či romantický příběh odehrává. Toto shledávám pouhým marketingovým kalkulem. Stejně tak pochybuji, že si filmaři neuvědomují možnou míru ovlivnění širokého publika takovým „nehistorickým“ dílem. Zajímavé potom je to, že všichni respondenti jsou v rámci tohoto filmařského diskursu ovlivněni, „vychováni“ a přednostně taktéž upozorňují, že se nejedná o historický film, nýbrž lidský příběh a osud (popř. drama). Jen někteří z herců toto kriticky reflektují a toto „využívání“ látky zmiňují.

Na závěr bych rád představil další možná rozšíření této práce.¹³⁷ Za zajímavé a přínosné považují rozšíření práce o rodinné příslušníky dotazovaných respondentů, což by tak mohlo více prezentovat míru přenosu informací z rodičů na děti a stejně tak zpětná reflexe snímků rodiči respondentů (míra vlivu média na jejich paměť). Dalším možným směřováním této studie, které jsem již zmiňoval, by bylo rozšíření o podobný počet respondentů, kteří jsou typickými představiteli mladé generace. Nesporně zajímavým by také jistě bylo promítání výše zmiňovaných snímků a sledování míry ovlivnění médiem filmu a reflexi tohoto vlivu. V neposlední řadě shledávám přínosným navázáním této studie skupinovou diskusí se všemi respondenty najednou, což je bohužel v rámci této skupiny naprosto nemyslitelné a nerealizovatelné.

¹³⁷ Nemyslím tím rozšíření ve smyslu disertační práce, ale jen další možné úhly pohledu na toto téma.

Přílohy

Seznam citované literatury

AUMONT, Jacques. *Obraz*. 2. vyd. Překlad Ladislav Šerý. V Praze: Akademie múzických umění, 2010. 319 s. ISBN 978-80-7331-165-0.

BARTLOVÁ, Milena, Reprezentace. In: *Kultura jako téma a problém dějepiscectví*. Vyd. 1. Brno: Matice moravská, 2006, str. 63. ISBN 80-86488-33-0.

BÍRÓ, Yvette. *Teorie filmové dramaturgie: (o dramatickosti filmu)*. Praha: Československý filmový ústav, 1975.

Československá filmová databáze. [online] Dostupné z: <http://www.csfd.cz/> [cit. 2016-04-04].

ČINÁTL, Kamil. Filmová paměť stalinismu. In: *Film a dějiny 3: Politická kamera - film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012, s. 304-320. ISBN 978-80-87211-58-8.

ČULÍK, Jan. *Jací jsme: česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-254-1.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-7331-023-6.

HÁJEK, Martin. *Čtenář a stroj: vybrané metody sociálněvědní analýzy textů*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2014. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-161-9.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Čtvrté, přepracované a rozšířené vydání. Praha: Portál, 2016. ISBN 978-80-262-0982-9.

HLAVAČKA, Milan. *I. 10. Medializace a digitalizace dějepisné tvorby*. In: *Základní problémy studia moderních a soudobých dějin*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014, s. 756. ISBN 978-80-7308-556-8.

KATZ, Ephraim. *The film encyclopedia: [the most comprehensive encyclopedia of world cinema in a single volume]*. 5th ed. / revised by Fred Klein & Ronald Dean Nolen. Redaktor Fred Klein, Ronald Dean Nolen. New York: Collins, c2005. ISBN 0-06-074214-3.

KOKEŠ, Radomír D. (2011): Teorie seriálové fikce: možné cesty naratologické analýzy televizního seriálu. In: Stanislava Fedrová – Alice Jedličková (ed.): *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, s. 228-257.

KOKEŠ, Radomír D. (2012): Fikce, (makro)světy a typologie seriality. In Bohumil Fořt (ed.). *Heterologika: poetika, lingvistika a fikční světy*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro českou literaturu AVČR. s. 149-174.

- KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*. Vyd. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. ISBN 978-80-87211-34-2.
- KOURA, Petr. *II. 9. Film jako historický pramen*. In: *Základní problémy studia moderních a soudobých dějin*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014, s. 756. ISBN 978-80-7308-556-8.
- LUHMANN, Niklas. *Realita masmédií*. Praha: Academia, 2014. XXI. století. ISBN 978-80-200-2333-9.
- MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. Albatros Plus. ISBN 80-00-01410-6.
- SAK, Petr, KOLESÁROVÁ, Karolína (ed.). *Minulost, historie a generace*. In: ŠUBRT, Jiří. *Historická sociologie: Historické vědomí jako předmět badatelského zájmu: teorie a výzkum*. Kolín: Historická sociologie - Knižní edice, 2010, str. 71-80.
- SINGLETON, Ralph S, James A CONRAD a Janna Wong HEALY. *Filmmaker's dictionary*. 2nd ed. Hollywood, CA: Lone Eagle Pub. Co., c2000.
- SVOBODA, Jan. *Proměny filmového vyprávění: (z poetiky šedesátých let)*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-142-1.
- ŠIMEK, Martin. *Téma atentátu na Heydricha v české a československé (populární a dokumentární) filmografii po roce 1989*. [online]. 2014 [cit. 2016-04-04]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/145519>. Vedoucí práce Jan Tuček.
- ŠUBRT, Jiří. *Sociologický přístup k otázce paměti*. In: ŠUBRT, Jiří (ed.). *Historická sociologie: Teorie dlouhodobých vývojových procesů*. Plzeň: Aleš Čeněk, 2007, str. 140-150. ISBN 978-80-7380-061-1.
- VANĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE. *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. 2., přepracované a doplněné vydání. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015. Orální historie a soudobé dějiny. ISBN 978-80-246-2931-5.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT, 2014. Disk (Akademie múzických umění v Praze). ISBN 978-80-7437-141-7.
- WELZER, Harald, Sabine MOLLER a Karoline TSCHUGGNALL. *"Můj děda nebyl nácek": nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010. Historické myšlení. ISBN 978-80-257-0228-4.

Seznam citovaných filmových děl

- Anglické jahody*, 2008, režie Vladimír Drha.
- Anthropoid*, česko-francouzsko-britská koprodukce, 2016, režie Sean Ellis.
- České století*, TV seriál ČT, 2013, režie Robert Sedláček.
- Dívka a kouzelník*, TV film České televize, 2008, režie Juraj Herz.
- Don't Stop*, 2012, režie Richard Řeřicha.
- Fair Play*, 2014, režie Andrea Sedláčková.
- Hlas pro římského krále*, TV film ČT, 2016, režie Václav Křístek.
- Hořící keř*, seriál HBO, 2013, režie Agnieszka Holland.
- Já, Mattoni*, TV seriál ČT, 2016, režie Marek Najbrt.
- Lidice*, 2011, režie Petr Nikolaev
- Občanský průkaz*, 2010, režie Ondřej Trojan.
- Pelišky*, 1999, režie Jan Hřebejk.
- Tři sezóny v pekle*, 2009, režie Tomáš Mašín.
- Vyprávěj*, TV seriál ČT, 2009, režie Biser Arichtev, Johanna Steiger-Antošová, ad.
- Vyšší princip*, 1960, režie Jiří Krejčík
- Ztraceni v Mnichově*, 2015, režie Petr Zelenka.
- Ztraceni v Mnichově*, 2015, režie Petr Zelenka.

Stručný přehled respondentů (řazeno abecedně)

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Aňa Geislerová

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Malá Strana, byt narátorky

Datum konání rozhovoru: 8. 4. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 01:00:59)

Aňa Geislerová, nar. 17. 4. 1976 v Praze. Dokončila základní školu v Praze. Rodina chtěla, aby pokračovala. Studium angličtiny asi rok – nedokončila. Studium na Ježkově konzervatoři v Praze také zhruba rok – nedokončila. Ve čtrnácti letech byla obsazena do prvního filmu (*Pějme píseň dohola*, 1990, režie Ondřej Trojan). Poté následovala dlouhá řada různých filmových a televizních rolí. Matka byla malířkou. Otec byl japanologem.

Je výhradně filmovou či televizní herečkou (nikoliv divadelní), v současnosti také spisovatelkou.

Narátorku jsem před konáním rozhovoru osobně neznal. Kontakt na narátorku jsem získal skrze režiséra Marka Najbrta a jeho ženu Kateřinu Ujezdskou (vlastní produkční agenturu). Komunikace s Geislerovou probíhala přes Facebook. Narátorku jsem oslovil opravdu na poslední chvíli, jelikož jsem se pokoušel nahradit narátory, kteří mi v průběhu výzkumu „odpadli“. S narátorkou jsme byli domluveni na setkání v reklamní agentuře na Starém Městě v Praze, s tím že na mě bude mít vyhrazenou hodinu svého času. Když jsem dorazil na místo, nikdo na zvonění neodpovídal, nakonec jsem se dozvěděl, že narátorka onemocněla a všechny schůzky zrušila. Mezitím mi Geislerová napsala omluvnou zprávu s tím, že za ní mám dorazit na Malou Stranu do jejího bytu, kde je nemocná se svým nemocným dítětem (věk cca 2 roky). Rozhovor probíhal v bytě, kde bylo přítomno narátorčino dítě (ve vedlejší místnosti) a uklízečka, která byla někde v druhé části bytu.

Narátorka jevila určitou nervozitu, což přikládám tomu, že se mi omlouvala za svůj vzhled, jelikož je nemocná a unavená. V rozhovoru byla velmi otevřená, jednala rovnou a přímě. Po položení asi třetí otázky (o jejím pohledu na význam historie pro společnost) reagovala s tím, že co to mám za otázky, zda si uvědomuju, že mi právě řekla, že má jen základní školu a je herečkou. Toto lze považovat za pokus o vtip, či jisté vymezení se v počátku rozhovoru.

Geislerová nejprve mluvila o svém mládí, o tom, jak byli díky jejím rodičům „jiní“ a skutečný reálný socialismus se jejich baráku příliš nedotkl. V otázkách ohledně historie či

dějepisů zdůrazňuje především příběhovou rovinu. Na tyto otázky odpovídá často stručně a přikládá jim nízkou hodnotu – nejsou podle ní důležité. Její pohled na celé téma je silně profesně deformovaný, jelikož se vesměs ani nepokouší o analýzu či pohled z jiného úhlu, ale k tématu přistupuje čistě jako herečka. Zajímavé je i její srovnání natáčení v tzv. „divokých“ devadesátých letech s natáčením současných snímků. V rozhovoru vyzdvihává především práci na snímcích režiséra Ondřeje Trojana (*Pějme píseň dohola, Želary, Občanský průkaz*).

V Praze, 8. 4. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Andrea Kerestešová

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Vinohrady, kavárna Kafe v kufru

Datum konání rozhovoru: 25. 11. 2015

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 00:40:16)

Andrea Kerestešová, nar. 21. 7. 1984 ve Vranově nad Topolou, východní Slovensko. Svoje dětství trávila na venkově. Studovala střední pedagogickou školu. Nedostala se na Vysokou školu múzických umění v Bratislavě. Začala se živit jako reklamní herečka (poznala se s režisérem Karlem Janákem). Zároveň začala studovat vysokou školu v Trnavě (pedagogika + tvořivá dramatika). Karel Janák ji obsadil do role ve filmu *Rafláci*, přerušila studium VŠ. Po natáčení se vrací na Slovensko, kde dokončuje VŠ. Poté objíždí castingy po SR a ČR. Zlomem pro ni bylo obsazení v seriálu TV Nova *Světla pasáže*, čímž se přestěhovala do Prahy. Následně prošla náročným (sedmikolovým) castingem na titulní roli Evy v retro seriálu České televize *Vyprávěj*. Křesťanka.

S narátorkou jsem se před konáním rozhovoru několikrát potkal na různých akcích, ale nikdy jsme se neznali nijak lépe. Kontakt jsem na ni získal přes další narátorku Veroniku Khek Kubařovou. Jelikož byla Kerestešová v té době na dovolené v Austrálii, probíhala komunikace přes e-mail. Velmi snadno a rychle jsme se v listopadu domluvili na vyhovujícím termínu setkání. Rozhovor probíhal v kavárně na Vinohradech. V prostorách byl klid (jediný zákazník a obsluha). Narátorka byla od začátku velmi otevřená a vstřícná, nezdála se být nejistá či v rozpacích. K otázce historie se vyjadřovala skrze svůj apolitický postoj k pojmání světa. Během rozhovoru bylo vidět, že se snaží témata nahlédnout z více možných aspektů. Na několika místech zmiňuje, že je křesťankou. Nepovažuje se čistě za herečku. Tím zdůvodňuje i využívání spíše psychologického přístupu ke své roli. Veliká část rozhovoru se věnuje její hlavní roli v rodinné retro sáze *Vyprávěj*, která (podle Kerestešové) dala narátorce především informace. V rozhovoru je znatelný velmi kladný vztah ke své rodině, zejména mamince narátorky, která byla Kerestešové velikou inspirací pro roli starší Evy. Narátorka často zmiňuje potřebu filmového díla podávat historické události pravdivě, ale bez názoru.

V Praze, 25. 11. 2015

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Emma Smetana

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Vinohrady, Náměstí Jiřího z Poděbrad, kavárna

Datum konání rozhovoru: 8. 4. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 00:40:37)

Emma Smetana, nar. 11. 2. 1988 v Praze. Od dvou do šesti let vyrůstala v Paříži, kde začala navštěvovat ZŠ. Od šesti do deseti let žila ve Štarsburku, kde pokračovala ve své základním vzdělání. V deseti letech se s matkou přestěhovaly do Prahy, kde narátorka studovala na Francouzském lyceu. Maturovala v oboru literárních věcí. Jelikož měla vyznamenání, přijali ji na vysokou školu v Paříži, kde získala magisterský titul v oboru politologie – evropské instituce. Taktéž studovala druhou vysokou školu v Berlíně, odtud si odnesla taktéž magisterský titul, a to v oboru mezinárodních vztahů. K herectví se dostala skrze svého přítele (herce). Jejím hereckým (filmovým) debutem byla role ve snímku *Rytmus v patách*, kam si Smetanu vybrala sama režisérka Andrea Sedláčková, jež znala narátorku od mala. Od roku 2011 byla zaregistrována v různých castingových agenturách. Téhož roku byla vybrána do role po boku Ivana Trojana ve filmovém seriálu televize HBO *Hořící keř*. V roce 2012 přijímá nabídku TV Nova na moderování hlavní relace televizního zpravodajství. V roce 2016 z TV Nova odchází. Židovského vyznání.

Věnuje se zpravodajství, autorskému psaní, filmovému a divadelnímu herectví a v poslední době přednostně zpěvu (včetně sklady a textu).

Narátorku jsem před konáním rozhovoru osobně neznal. Kontakt na ni jsem získal přes mého kamaráda, jehož přítelkyně je Michaela Nová (taktéž zpravodajka z TV Nova), ta mi poskytla telefonní číslo přímo na narátorku. Se Smetanou jsme se telefonicky spojili a domluvili, že se ozvu. Poté mi však v novém roce telefon nezvedala a nereagovala na zprávy (jen občas). Nakonec se s omluvou ozvala sama a setkání bylo překvapivě snadno a rychle domluveno. S narátorkou jsme se sešli v rušné kavárně na náměstí Jiřího z Poděbrad. Narátorka byla přímá a otevřená. Nejprve velmi jasně a chronologicky představila svůj „background“. V rozhovoru byly důrazné: velmi kladný vztah k rodině, zmiňování faktu, že jsou rodiče na narátorku pyšní a hrdí, analytické vedení rozhovoru. Smetana celkově kladla důraz na analytickou část, zároveň pro ni byl významný rodinný odkaz a konexe. Probíraná témata rozebírala do podrobností, uvažovala nad nimi a interpretovala svoje stanoviska. Zajímavý byl její pohled Francouzky na Čechy a jejich mentalitu, stejně jako její prezentace francouzského stylu školství.

V Praze, 8. 4. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Eva Josefíková

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Smíchov, kavárna Švandova divadla

Datum konání rozhovoru: 17. 3. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 01:02:18)

Eva Josefíková, nar. 3. 2. 1990 v Uherském Hradišti. Vyrůstala v Uherském Hradišti, kde chodila při ZŠ do dramatického kroužku (její matka vyučovala loutkoherectví). Původně chtěla jít na konzervatoř, ale nakonec absolvovala na osmiletém gymnáziu v Uherském Hradišti. Po maturitě se dostala na herectví pražské DAMU. Zároveň dostala v první ročníku nabídku na roli v Národním divadle. V současnosti také angažmá ve Švandově divadle v Praze. Matka loutkoherečka a ředitelka MŠ. Otec letecký inženýr. Nezažila ani jednoho dědečka, babička zemřela, když byla mladá, druhá babička je nemohoucí. Katolického vyznání.

Narátorku jsem před konáním rozhovoru osobně neznal. Kontakt na ni jsem získal přes více lidí (zejména přes mé kontakty na DAMU). Komunikace s narátorkou probíhala přes telefon. Termín schůzky byl z důvodu několikerého předpremiérového zkoušení posunut až na polovinu března. S Josefíkovou jsme se setkali v kavárně Švandova divadla. Jelikož narátorka předtím s ostatními členy souboru oslavovali narozeniny jiného kolegy, byla narátorka pod vlivem alkoholu, což sama přiznávala, ale na průběh a obsah rozhovoru to nemělo téměř žádný vliv. Narátorka působila velmi uvolněně a otevřeně. K tématům se vyjadřovala velmi obsírně (za což se mi několikrát omlouvala), zároveň propojovala jednotlivá témata. Svůj zájem a fascinaci historickou látkou dokládala zejména vyprávěním o divadelní inscenaci Švandova divadla, *Pankrác 45'*. Josefíková kladla důraz na tzv. „pikantní“ příběhy z jejich vlastní rodiny. Na druhou stranu sama iniciovala rozebírání otázky předávání rodinné paměti a její problematiku. Umělecká tvorba pro ni hrála v rozhovoru dominantní roli, jelikož často odkazovala na beletristickou literaturu, divadelní inscenace či filmová a televizní díla. Narátorka byla věkově nejmladší respondentkou celého výzkumu, což se však nějak zvlášť výrazně v rozhovoru (a jeho obsahu vůči ostatním respondentům) neprojevovalo. Zároveň klade důraz především na profesní postoj k tématům (jelikož se film nenatáčí chronologicky, není možné cítit atmosféru dobovosti snímku). Pojem „vcítění“ hrál pro narátorku nepodstatnou roli ve snímku, kde není vystavena určitému psychickému teroru (jako příklad uvádí scénu v dánském seriálu, kde byla jakožto cikánka v devatenáctém století znásilněna).

V Praze, 17. 3. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Ivan Lupták

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Holešovice, Strossmayerovo náměstí, Cross Café

Datum konání rozhovoru: 2. 3. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 00:41:18)

Ivan Lupták, nar. 3. 9. 1986 v Kladně. Na tomtéž místě navštěvoval ZŠ. Dále studoval na SŠ výpočetní techniku, účetnictví a ekonomii. Ve třetím ročníku na střední škole si vybral praxi v kladenském divadle. Skrze přípravu Jaroslava Slánského (z kladenského divadla) byl přijat ke studiu herectví na DAMU. Otec Slovák ze Žiliny, který do roku 1989 působil vojenské škole v Martinu, po listopadu 1989 se pokoušel neúspěšně podnikat, dnes zaměstnancem v americké společnosti. Matka zdravotní sestrou až do současnosti. Režisér *Anglických jahod* si jej (společně s dalšími jeho ročníkovými spolužáky) z konkurzu vybral do hlavní role. Narátor je převážně divadelním hercem.

Narátora jsem před konáním rozhovoru znal částečně (reflektovali jsme se) a skrze své společné známé jsme se párkrát setkali. S Luptákem jsme komunikovali majoritně přes Facebook (občas přes telefon). Setkání jsme odsunuli až na nový rok (2016), pak však nebyla příležitost, tudíž jsme se setkali až začátkem března. Rozhovor probíhal v kavárně Cross Café na Strossmayerově náměstí. Narátor byl od začátku nervózní zejména z toho důvodu, že chtěl předem znát otázky, na něž by se rád připravil, což jsem mu neumožnil. Při našem setkání si však chtěl otázky prohlédnout (prý aby měl nějaké *normální odpovědi*). Rozhovor (resp. jednotlivá témata) často komentoval různými poznámkami a narážkami. V jedné situaci se mě ptal na věk, čímž pak usoudil, že já jsem ještě mladý a ani si to nemůžu pamatovat. Z Luptákova projevu často vyvěrá na povrch určitá averze vůči komunistickému režimu (potažmo komunistům dodnes obecně). Narátor je v mnoha otázkách spíše skeptický nebo se mu otázky nezdají nějak zásadní. Často působí profesně zdeformovaný, a tímto způsobem i odpovídá. V rozhovoru se projevuje i jako častý konzument filmového a televizního díla (tj. divák). Film *Anglické jahody* považuje spíše za apolitický snímek. Roli ve filmu vnímá spíše jako jeho herecký úspěch, v tom smyslu, že to byla jeho velká filmová role (z čehož měl radost, stejně jako jeho rodiče). Dobovost snímku nereflktuje, jelikož byl údajně režisérem považován za „člověka z té doby“ (tj. z let 1968/1969).

V Praze, 2. 3. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Jana Plodková

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Vinohrady, kavárna Monolok

Datum konání rozhovoru: 30. 11. 2015

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 00:46:04)

Jana Plodková, nar. 5. 8. 1981 v Jičíně. Vyrůstala v bytě v panelovém domě. Střídala množství zájmových kroužků (sdružení Cipísek), zkoušela hrát tenis, ale u ničeho dlouho nevydržela. K-klub otevřel dramatický kroužek, do něhož se přihlásila. Chtěla se dostat na konzervatoř, ale nebyla ve třinácti letech přijatá, tudíž studovala na gymnáziu (ani následující rok nebyla přijata na konzervatoř). Pět let se věnovala závodně společenským tancům. Ve čtvrtém ročníku na gymnáziu se dostala do třetího kola přijímacího řízení na DAMU, a zároveň byla přijata na brněnskou JAMU, kam také odešla studovat. Odstěhovala se do Brna. Zkusila několik angažmá – divadlo Fidlovačka, divadelní spolek Polárka, nakonec zakotvila na několik let v brněnském H-divadle. Nakonec se přestěhovala do Prahy, kde začala účinkovat v divadle Na zábradlí. V roce 2009 ji Marek Najbrt obsadil do titulní role herečky židovského původu ve snímku *Protektor*. Předtím byla obsazena v několika snímcích (filmy, TV seriály) spíše v menších, epizodních rolích.

S narátorkou jsem se setkal před natáčením rozhovoru ještě na natáčení Najbrtova seriálu pro ČT. Na Plodkovou jsem získal kontakt přes Kateřinu Oujezdskou (manželka Marka Najbrta), která vede svou vlastní produkční agenturu, jejíž hlavní tváří je právě Jana Plodková. Komunikace s narátorkou probíhala přes telefon. Ve velmi krátkém časovém úseku jsme se domluvili na osobní setkání pro účely rozhovoru. Rozhovor byl uskutečněn v prostorách velmi klidné kavárny Monolok na pražských Vinohradech. Narátorka byla velmi otevřená. Celý rozhovor probíhal ve velmi přátelské a sympatické atmosféře. Plodková své odpovědi často analyzovala a nahlížela témata z několika možných úhlů. Velmi přehledně a chronologicky vyprávěla od začátku rozhovoru, kde mísila svoje tehdejší postoje (pravděpodobně) s postojem k dané věci z dnešního pohledu. Roli v *Protektorovi* vnímala jako zásadní, jelikož jí otevřela dveře do filmového světa (obdržela za ni Českého lva za herečku v hlavní roli), a zejména k ní přistupovala velmi zodpovědně. Narátorka tvrdí, že v ní právě film vzbudil zájem si o nějaké události či určitém období zjistit více. Z toho důvodu pak studuje řadu odborné literatury a sleduje dokumentární díla.

V Praze, 30. 11. 2015

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Kryštof Hádek

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Bubeneč, kavárna Nacafé

Datum konání rozhovoru: 2. 3. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 00:41:43)

Kryštof Hádek, nar. 10. 3. 1982 v Praze. Od jedenácti let navštěvoval DRDS (Dismanův dětský rozhlasový soubor), kde si osvojil zkušenosti s divadlem, dabováním, herectvím. Dále studoval na pražské konzervatoři, ale jelikož byl ve třetím ročníku obsazen do Svěrákova *Tmavomodrého světa*, měl vysokou absenci, tudíž byl vyloučen. Následně odcestoval do Londýna, kde pobýval přes rok, a kde absolvoval ročník na LAMDA (= London Academy of Music & Dramatic Art). Za roli letce Karla Vojtíška byl Hádek nominován na Českého lva ve vedlejší mužské roli.

Narátora jsem před konáním rozhovoru osobně znal. S Hádkem probíhala komunikace přes telefon. Jelikož měl natáčení televizního filmu o Karlu IV., odsouvali jsme naše setkání, které proběhlo až začátkem března. Hádek měl v té době zranění, tudíž dorazil do letenské kavárny o berlích. Narátorův projev byl značně rozdílný v průběhu natáčení rozhovoru a mimo něj. Hádek totiž v první řadě znejistil, když měl podepsat Prohlášení o udělení souhlasu. Nakonec jsem jej přesvědčil, avšak jistá nejistota a strach přetrvávaly během celého rozhovoru, což se projevovalo dosti tlumeným tónem hlasu, uhýbání od tématu, stručnými odpověďmi a příkládání malého významu určitým tématům. Hádek stejně tak chránil svoje rodiče a blízké, o kterých se v rámci natáčení odmítal bavit a zmiňovat. Po natáčení jsme se opět bavili na normální vlně, na kterou jsem u tohoto narátora běžně zvyklý. Vyjadřoval také obavy, že může někdo informace zneužít a použít v bulváru, atd., což je v případě jeho popularity vcelku pochopitelné. Každopádně se Hádek v rozhovoru projevuje velmi neanalyticky. Na některých místech se rozpovídá více (např. fascinace příběhy pamětníků, se kterými se setkával během jednotlivých natáčení). Narátorovo úzké profesní zaměření je velmi znatelné a nezáměrně o historickou látku taktéž (snad jen kromě zmínek fascinace „pikantními“ příběhy z minulosti – jaké byly Angličanky, jaké Češky, jak působila uniforma, ad.). Signifikantní je taktéž antikomunistický pohled na řadu témat a zejména negativní projev v jednotlivých poznámkách ohledně současné politické situace.

V Praze, 2. 3. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Ladislav Hampl

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Staré Město, restaurace Mistral Café

Datum konání rozhovoru: 11. 4. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 01:12:21)

Ladislav Hampl, nar. 14. 7. 1981 v Liberci. Ve stejném městě navštěvoval ZŠ. Byl členem dětského pěveckého souboru Severáček (+ tvořivá dramatika a přednes). Na střední školu plánoval konzervatoř v Praze (rodiče byli proti, prarodiče pro), nakonec je zpětně rád, že rodiče mu to nedovolili. Studoval gymnázium v Liberci. Na vysokou školu plánoval FTVS UK v Praze a DAMU/JAMU. Nakonec se dostal na DAMU, kam také pokračuje své studium. Dnes divadelní a filmový/seriálový herec. Profesionální fotbalový hráč. Otec stovebním inženýrem, býval náměstkem ředitele v plaveckém bazénu, matka ekonomka ve vojenské správě, dále v divadle. Obsazen do role Marka Voplatky, který se prolíná téměř celým příběhem (s důrazem na počáteční dvě řady).

Narátora jsem před konáním rozhovoru osobně neznal. Kontakt jsem dostal od své kamarádky a herecké kolegyně, Terezy Rumlové (herečka), která s Ladislavem Hamplem účinkuje. Komunikace s narátorem byla velmi příjemná, jelikož se mi neobvykle snažil vyjít on maximálně vstříc a byl velmi ochotný. Což oceňuji zejména z toho důvodu, že Hampl byl jedním z narátorů, které jsem oslovil až dodatečně, tzv. „last minute“. Rozhovor proběhl v restauraci Mistral Café na Starém Městě v Praze. Narátor byl velmi otevřený a ve svých odpovědích přímý. Většinu témat sám (bez vyzvání) analyzoval a interpretoval. Často se zde vyskytovalo spojování se současnou situací, na níž Hampl narážel. Narátor vyjadřoval jistý negativní vztah k bývalému komunistickému režimu, stejně jako k současné straně komunistů. Skepsi vyjadřoval především vůči reakcím a postojům české společnosti k současným společensko-politickým otázkám. K tématům dějinným byl znalý a zdálo se, že se o problematiku, kterou rozebíral, opravdu zajímá. Hampl se tak neprojevuje jakožto „čistý“ herec, ale témata vždy problematizuje a následně nad nimi uvažuje. Jeho projevy měl rád a přehled, což se projevovalo zejména v úvodu, kdy vypráví o tom, jak se dostal k herectví. Výrazný je pro něj vztah se svou rodinou (otce i dědu zmiňuje častokrát), o které na mnoha místech hovoří zejména ve spojitosti s příběhy či historkami z dětství či mládí těchto pamětníků.

V Praze, 11. 4. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Marek Adamczyk

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Hradčany, Café Pointa

Datum konání rozhovoru: 7. 12. 2015

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 00:53:00)

Marek Adamczyk, nar. 21. 12. 1987 v Praze. Již od mala se angažoval v divadle – dětské divadelní studio až do věku ukončení střední školy. ZŠ v Radotíně. Absolvoval Gymnázium v Radotíně. Dále se hlásil na DAMU a sociální antropologii plus psychologii. Byl přijat na DAMU, obor činoherní herectví. Jeho větší filmovou rolí byla postava Karla Fialy, který byl ve snímku *Lidice* umučen.

Narátora jsem před konáním rozhovoru osobně neznal. Kontakt na něj mi poskytla moje dlouholetá kamarádka a herecká kolegyně, taktéž respondentka v tomto výzkumu, Veronika Khek Kubařová. Komunikace s Adamczykem probíhala přes telefon a byla nekomplikovaná a z narátorovy strany velmi vstřícná. Rozhovor byl uskutečněn na pražských Hradčanech v restauraci Pointa. Narátor vystupoval velmi skromně a otevřeně. Jeho projev byl jasný, logicky členěný. Na otázky se snažil vždy odpovědět vyčerpávajícím způsobem a držel se dotazovaného tématu. Adamczykův pohled je převážně analytický. Pokud se jedná o film, shledává jako podstatnou, linii lidského příběhu. Často zmiňuje příběhy svých rodičů či prarodičů, které se týkají let před rokem 1989. Z hlediska pojmu „vcítění“ je výrazná zkušenost filmu *Lidice*, jelikož natáčení mučící scény dodává jisté autentičnosti. K menší epizodní roli se vyjadřuje zejména ve smyslu porovnávání filmové tvorby (v podobě velkých celovečerních projektů typu *Lidice*) s tvorbou seriálovou (i přesto, že se jednalo o vcelku veliký projekt ČT, retro seriál *Vyprávěj*).

V Praze, 7. 12. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Ondřej Novák

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Karlín, kavárna Costa Coffee

Datum konání rozhovoru: 26. 2. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 01:26:55)

Ondřej Novák, nar. 30. 8. 1985 v Praze. Již od dětství v sobě cítil jisté „umělecké geny“ – na ZŠ s kamarády připravil a předváděl divadelní představení *Záskok*. Na toto navázal i během svých studií na gymnáziu v Michli, kde se jako režisér a herec věnoval amatérskému-studentskému divadlu. Zároveň v šestnácti letech začal navštěvovat dramatický kroužek. Ve čtvrtém ročníku si podal přihlášku na DAMU (obor režie, obor herectví) – v obou oborech se dostal do třetího kola, nakonec se však rozhodl pro hereckou kariéru. Ve třetím ročníku na DAMU začal souběžně studovat žurnalistiku na FSV UK v Praze. Působí na divadelních scénách, ale také se věnuje filmovému a televiznímu natáčení (např. *Lidice*, *Cyril a Metoděj*, *Fair Play*, atd.).

Narátora jsem před konáním rozhovoru osobně znal, jelikož je to velmi dobrý přítel mého kamaráda a hereckého kolegy. S narátorem jsme se domluvili z důvodu jeho onemocnění v listopadu na uskutečnění rozhovoru v novém roce (2016), což nakonec vyšlo koncem února. S Novákem jsme se setkali v klidné kavárně Costa Coffee v pražském Karlíně. Rozhovor s narátorem probíhal naprosto v klidu a v otevřené atmosféře. Výrazným faktorem bylo, že narátor mimo své herecké zaměření studoval na FSV UK, což značně posouvalo jeho pohled do spousty dalších oblastí. Byl schopen analyticky a kriticky uvažovat a sám navrhoval a zmiňoval další oblasti problematiky. Jeho projev byl velmi spořádaný a chronologicky (či logicky) řazený. V rozhovoru s Novákem byly znatelné oblasti: rodinné zázemí (vzpomínky pamětníků z rodiny), odkaz k současným společensko-politickým problémům, a konečně filmografická základna, na jejímž podkladě narátor interpretovat a analyzoval spoustu dalších témat, otevřených v rozhovoru. Signifikantní bylo především, v rámci vyprávění o natáčení *Lidic*, zmiňování „vcítění se“ v rámci psychického teroru. „Vcítění se“ neprobíhalo nikoliv jen ze strany aktéra (tj. Nováka, který je v roli Karla Šímy popraven), ale i ze strany publika (Novákova matka nebyla schopná dívat se na „synovu“ smrt v podání postavy filmového plátna).

V Praze, 26. 2. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Patrik Děrgel

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Smíchov, kavárna Švandova divadla

Datum konání rozhovoru: 29. 2. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 00:45:55)

Patrik Děrgel, nar. 24. 2. 1989 v Bohumíně. Studoval základní hokejovou školu. V deváté třídě si vybíral, zda zkusí přijímací řízení na Janáčkovu konzervatoř v Ostravě, dostal se. Po absolvování konzervatoře se dostal na pražskou DAMU, čímž se přestěhoval do hlavního města. Narátor má rozvedené rodiče, o otci se vůbec nezmiňoval. Matka si dodělávala teprve nedávno vysokou školu (před rokem 1989 jí to nebylo umožněno). Vedle několika televizních a filmových rolí (převážně TV pohádky či seriály) ztvárnil titulní roli ve filmu *Don't Stop* (2012) a dále jednu z hlavních rolí v populárním seriálu HBO *Hořící keř*. Narátor je taktéž divadelním hercem (stále angažmá Národního divadla v Praze) a hudebníkem (má svoji kapelu EMA).

Narátora jsem před konáním rozhovoru poznal v rámci jednoho divadelního představení, jelikož máme společné přátele. Domluva již tudíž probíhala v uvolněné atmosféře a bez jakéhokoliv napětí. S narátorem jsme z časové zaneprázdněnosti byli nuceni rozhovor odsunout až na konec února. Setkání proběhlo v prostorách rušné kavárny Švandova divadla. Kavárnou tou dobou procházelo spousta narátorových známých, což často strhávalo jeho pozornost (musel se s nimi pozdravit, či mu nutně něco potřebovali sdělit). Rozhovor byl ale přerušen na delší chvíli jen jednou. Děrgel odpovídal v klidu, avšak u některých otázek stácel více téma svým směrem, nežli byl původní záměr dotazu. Z narátorova projevu je znatelná jak jeho profesní deformovanost, tak ale právě vysoká míra ovlivnění ze strany médií. Často odkazuje (i implicitně) na filmová, televizní a další díla. Znatelné je také využívání obecnějších charakteristik, jež narátor pravděpodobně zná z jednotlivých brífinků a slavnostních uvedení filmů.

V Praze, 29. 2. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Tomáš Měcháček

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Karlín, restaurant Krystal Mozaika

Datum konání rozhovoru: 10. 3. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 00:42:11)

Tomáš Měcháček, nar. 22. 2. 1979 v Ústí nad Labem. Základní školu i gymnázium navštěvoval narátor v Ústí nad Labem. Začal se angažovat v Městském divadle v Ústí nad Labem. Podal si přihlášku na obor alternativního a loutkového herectví na pražské DAMU. Jeho významnější filmovou rolí byl promítač ve snímku Marka Najbrta *Protektor* (2009). Mimoto, že je Měcháček v současnosti filmovým, televizním a divadelním hercem, je známou reklamní tváří a především je vedoucím ročníku na DAMU. Otec byl „bigbeatákem“, matka hrála „křoví“ v ústeckém Činoherním klubu (slovy narátora).

Narátora jsem před konáním rozhovoru osobně neznal. Kontakt na něj jsem získal od mého kamaráda a hereckého kolegy, který s Měcháčkem účinkuje v jednom divadelním představení. Komunikace probíhala přes telefon. Narátor byl často zaneprázdněn, tudíž se konání rozhovoru odsunulo až na začátek března. Natáčení rozhovoru probíhalo v restauraci Krystal Mozaika v pražském Karlíně. Narátor si ihned chtěl začít tykat, což uznávám, trochu otevřelo a uvolnilo počáteční atmosféru, na druhou stranu se narátorovo chování chvílemi jevilo dosti vyšinutě. Během rozhovoru Měcháček používal spoustu narážek a humorných poznámek, což však snižovalo kvalitu rozhovoru a celkově celý výzkum shazovalo. Celý narátorův přístup přisuzuji předně jeho „umělecké póze“. Zvláštní bylo frekventovanější negativní zmiňování se o rodičích narátora. Každopádně byl znatelný Měcháčkův všeobecný kulturní a společenský přehled, avšak často způsob odpovědi či její obsah tento přehled degradovaly. Měcháček se někdy vyjadřoval z hlediska genderu stereotypně, kdy například mluvil i „krásných babách“ v tancování, a spousta dalších případů. Ke všem tématům přistupoval narátor převážně z hereckého aspektu, avšak místy se pokusil i o hlubší analýzu. Kromě reflektování snímku *Protektor* hodnotil i seriál *Vyprávěj*, v němž si zahrál epizodní roli (dějově v období devadesátých let), dále hovořil ještě o snímku *Tobruk*, v němž si jako fanoušek války a zbraní chtěl také zahrát (klukovský sen – opět příklad genderového stereotypu).

V Praze, 10. 3. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Václav Neužil ml.

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Dejvice, kavárna Dejvického divadla

Datum konání rozhovoru: 15. 4. 2016

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 01:23:44)

Václav Neužil ml., nar. 4. 10. 1979 v Plzni. Základní školu i gymnázium navštěvoval narátor v Plzni. Jeho děda byl hercem (jmenovec Václav Neužil), narátor hrál od mládí na klavír (ve vlastní kapele), chtěl se také věnovat herectví. Po maturitě zamířil do Brna, kde vystudoval JAMU (absolvoval v roce 2003). Následně nastoupil do několika divadel v Brně, až nakonec v roce 2006 přestoupil do angažmá pražského Dejvického divadla. V současnosti zde již deset let působí, zároveň je filmovým a televizním hercem či reklamní tváří. Významnější poslední rolí je postava Josefa Valčíka v novém snímku *Anthropoid* (2016) v česko-francouzsko-britské koprodukcí (britský režisér).

Narátora jsem před konáním rozhovoru osobně neznal. Kontakt na něj mi zařídila další narátorka v mém výzkumu a moje dobrá kamarádka a herecká kolegyně, Veronika Khok Kubařová. Komunikace s Neužilem probíhala přes telefon. Vzhledem k tomu, že je tento narátor jedním s respondentů, které jsem oslovil v důsledku změn opravdu tzv. „last minute“, jsem si cenil především jeho ochoty a vstřícnosti. Rozhovor proběhl v prostorách kavárny Dejvického divadla, kde byl tou dobou naprostý klid. Narátor působil zpočátku nejistě, jelikož jsme se vůbec neznali a úplně ani nevěděl, co má od rozhovoru čekat. V průběhu rozhovoru se však atmosféra uvolnila. Neužil mluvil velmi obsáhle a otevřeně. Rozhovor byl přerušen jedinkrát, když s ním chtěl mluvit herecký kolega Ivan Trojan. Narátor v rozhovoru kladl důraz především na vzdělání a inteligenci, čímž často narážel na současnou společensko-politickou situaci, již byl dosti znepokojen. Jeho reflexe byly analytické se snahou o různé interpretace. Znatelný byl především narátorův rozhled a přehled v oblasti filmu a divadla, který pocházel z Neužilova vlastního zájmu. Narátor tak mimo svoji větší filmovou roli (Josef Valčík ve filmu *Anthropoid*) zmiňoval z pohledu diváka i další filmová díla pracující s historickou látkou. Během rozhovoru se mi stalo v roli tazatele faux pas, kdy jsem se narátora ptal na kontroverznost jeho filmové postavy (přičemž jsem měl na mysli postavu Čurdy, jehož jsem si zaměnil s Valčíkem).

V Praze, 15. 4. 2016

Protokol o rozhovoru

Projekt: „Obrazy dějin v české filmové a televizní tvorbě očima mladé generace herců a hereček.“ Diplomová práce v rámci studia v oboru Orální historie – Soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze.

Narátor: Veronika Khek Kubařová

Tazatel: Martin Šimek

Místo konání rozhovoru: Praha – Holešovice, Strossmayerovo náměstí, Cross Café

Datum konání rozhovoru: 4. 12. 2015

Polostrukturovaný rozhovor (TOTAL: 01:04:00)

Veronika Khek Kubařová, nar. 1. 6. 1987 v Rakovníku. Vyrůstala mezi pohádkami a příběhy loutek (matka loutkoherečka). S matkou a babičkou často chodily do loutkového divadla. Rodiče ji jako malou přihlásili do dramatického kroužku. Základní školu navštěvovala v Rakovníku. V patnácti letech – se hlásila na konzervatoř, kam byla přijata. Žila v Praze na internátě. Studovala šest let (čtyři roky s maturitní zkouškou + dva roky absolutorium). Skrze jednu z hlavních rolí v pohádce Zdeňka Trošky *Nejkrásnější hádanka* se dostala do podvědomí diváků. Následně získala angažmá v Mladoboleslavském městském divadle, odkud dále pokračovala do angažmá v Městských divadlech pražských (ABC a Rokoko), nakonec zakotvila v Dejvickém divadle, kde je členkou stálého souboru do současnosti. Během své divadelní kariéry si zahrála v řadě filmových a televizních snímků. Mezi zde zkoumanými byli především *Lidice* a *Dívka a kouzelník*. Otec narátory je stavařem. Má jednu mladší sestru.

S narátorkou jsem ve velmi vřelém a přátelském vztahu, který trvá již mnoho let, zároveň jsme byli i hereckými kolegy. Schůzku jsme nakonec domluvili na začátku prosince a probíhala v kavárně Cross Café na holešovickém Strossmayerově náměstí. Rozhovor probíhal v naprosto otevřené a poklidné atmosféře, přičemž nebyl znatelný žádný rozdíl oproti normálnímu, běžnému setkání a natáčením rozhovoru. Narátorka odpovídala, tak jak to má v povaze na základě vlastních pocitů a intuice. Několikrát se mi omlouvala, že spoustu věcí neví, a že mi je v tomto výzkumu k ničemu. Historickou část tudíž prezentovala zcela upřímně. Co věděla, sdělila, co jí známé nebylo, prostě řekla. Veliký důraz byl kladen na niternost postav samotných, ale jisté respektování „duše“ každé faktické postavy (viz příklad postavy Anny Marszczákové z *Lidic*), naproti tomu jistá tvůrčí volnost v prezentaci postav fiktivních (viz *Dívka a kouzelník*). Výrazný faktor v rámci tématu „vcítění se“ sehrála pro narátorku mučící scéna její postavy právě ve snímku Petra Nikolaeva *Lidice*. K většině témat přistupuje Khek Kubařová více z hereckého a osobního aspektu, nežli kriticky a s odstupem či nadhledem.

V Praze, 4. 12. 2015

Stručný přehled zkoumané filmografie (řazeno chronologicky)¹³⁸

Tmavomodrý svět - Válečný / Drama / Akční / Romantický

Česko / Velká Británie / Německo / Dánsko, 2001, 112 min; **Hodnocení: 80%**

Želary - Romantický / Drama

Česko / Slovensko / Rakousko, 2003, 142 min; **Hodnocení: 80%**

Dívka a kouzelník - Drama

Česko, 2008, 94 min; **Hodnocení: 66%**

Anglické jahody - Drama / Romantický / Válečný

Česko / Slovensko / Ukrajina, 2008, 114 min; **Hodnocení: 39%**

Protektor - Drama / Romantický / Válečný

Česko, 2009, 98 min; **Hodnocení: 77%**

3 sezóny v pekle - Drama / Historický / Romantický

Česko / Slovensko / Německo, 2009, 110 min; **Hodnocení: 67%**

Vyprávějí - Rodinný / Komédie / Drama

Česko, 2009, 115x52 min; **Hodnocení: 67% (85. nejoblíbenější seriál)**

Občanský průkaz - Komédie / Drama

Česko / Slovensko, 2010, 129 min; **Hodnocení: 78%**

Lidice - Drama / Válečný / Historický

Česko / Slovensko, 2011, 121 min; **Hodnocení: 72%**

DonT Stop - Drama / Hudební

Česko / Slovensko, 2012, 98 min; **Hodnocení: 63%**

Ve stínu - Krimi / Drama / Thriller

Česko / Slovensko / Polsko, 2012, 101 min; **Hodnocení: 79%**

¹³⁸ Informace získané z: Československá filmová databáze. [online] Dostupné z: <http://www.csfd.cz/> [cit. 2016-04-04].

Hořící keř - Drama / Životopisný

Česko / Polsko, 2013, 206 min; **Hodnocení: 86% (169. nejlepší film)**

Collete - Drama / Romantický / Válečný / Historický

Česko / Slovensko / Nizozemsko, 2013, 125 min; **Hodnocení: 66%**

České století - Drama / Válečný / Historický

Česko, 2013, 9 x 66-84 min; **Hodnocení: 76%**

Fair play - Drama / Sportovní

Česko / Slovensko / Německo, 2014, 100 min; **Hodnocení: 73%**

Ztraceni v Mnichově - Komédie / Drama / Psychologický

Česko, 2015, 105 min; **Hodnocení: 73%**

Anthropoid - Thriller / Válečný / Historický / Životopisný

Velká Británie / Česko / Francie, 2016; **Hodnocení: X**

Lída Baarová - Životopisný / Drama / Romantický

Česko, 2016, 110 min; **Hodnocení: 55%**