

Univerzita Karlova v Praze

Fakulta humanitních studií

Katedra sociální a kulturní antropologie



Dokumentární film jako médium kulturní paměti.

Příklad holocaustu.

Bakalářská práce

Tereza Šubrtová

Vedoucí práce: Mgr. Hedvika Novotná, Ph.D.

2022

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou bakalářskou práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla použita k získání jiného nebo stejného titulu. Také dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských prací v depozitáři Univerzity Karlovy a používána v souladu s autorským právem.

V Praze dne

.....

Poděkování

Především bych zde chtěla poděkovat vedoucí mé práce Mgr. Hedvice Novotné, Ph.D., která mě dokázala vždy nasměrovat a předávala mi cenné rady. Ráda bych také poděkovala své rodině za podporu při mém studiu.

Abstrakt

Tato bakalářská práce pojednává o problematice holocaustu. Zaměřuje se na současný český dokumentární film o holocaustu, který je zde chápán jako médium paměti podílející se na utváření kulturní paměti. Smyslem této práce je zjistit, jakým způsobem je pomocí tohoto média vykládán a prezentován fenomén holocaustu v českém prostředí. Cílem práce je interpretace narativních rámců a konstruktivních vzorců využívaných ve vybraných filmech. Teoretický rámec projektu poskytují teorie paměti a dokumentárního filmu. Práce pokračuje představením metodologie, jež se opírá o sémioticko-strukturální analýzu. Empirický výstup práce přináší výsledky analýzy a předkládá interpretace témat, aktérů, narativů a významů. Závěrem je shrnutí a porozumění prezentace holocaustu v českém dokumentárním filmu.

Klíčová slova: studia paměti, dokumentární film, holocaust

Abstract

This Bachelor thesis deals with The Holocaust. It focuses on a contemporary Czech documentary film about the Holocaust, which is seen here as a medium of memory involved in shaping cultural memory. The purpose of this work is to find out how the Holocaust phenomenon in the Czech Republic is interpreted and presented using this medium. Thus, the aim of the work is to interpret narrative frameworks and constructive formulas used in selected films. The theoretical framework of the project is provided by theories of memory and documentary film. The work continues by presenting a methodology that relies on semiotic-structural analysis. The empirical output of the work yields results of analysis and presents interpretations of topics, actors, narratives and meanings. The conclusion is a summary and understanding of the presentation of the Holocaust in a Czech documentary film.

Keywords: memory studies, documentary film, holocaust

Obsah

Úvod.....	9
1. Vzestup paměti.....	10
1.1. Koncepty studií paměti.....	10
1.2. Vzvednutí paměti.....	12
2. Paměť a trauma.....	14
2.1. Kulturní trauma a jeho zprostředkování.....	14
2.2. Zacházení s traumatickou minulostí.....	15
2.3. Proměna vzpomínání na holocaust.....	16
2.4. Historické narativy v průběhu času.....	18
3. Paměť a film.....	22
3.1. Obraz minulosti ve filmu a v kulturní paměti.....	22
3.2. Politiky paměti.....	24
4. Dokumentární film a jeho charakteristika.....	26
4.1. Definice a její proměny.....	26
4.2. Co je a není dokument – dokument vs hraný film – fakta vs fikce?.....	27
4.3. Počátky dokumentu.....	28
4.4. Typy dokumentárních filmů.....	29
4.5. Kategorická či rétorická forma dokumentu.....	29
4.6. Pohled na dokumentární filmy.....	30
5. Studium vizuálních produktů kultury.....	31
5.1. Vývoj a ustanovení vizuální antropologie.....	31
5.2. Studium vizuální kultury nebo vizuální studium kultury?.....	32
6. Metodologická část.....	34
6.1. Výzkumný problém a výzkumné otázky.....	34
6.2. Výzkumná strategie a postup výzkumu.....	35
6.3. Výběr vzorku dokumentárních filmů.....	36
7. Empirická část.....	38
7.1. Představení vybraných dokumentárních filmů.....	38
7.2. Významové roviny filmu.....	41
7.3. Aktéři dokumentárních filmů.....	43
7.4. Stěžejní témata dokumentárních filmů.....	47

7.5. Vizualita snímků.....	54
7.6. Vnitřní struktura dokumentárních filmů.....	58
7.7. Narativní rámce holocaustu v dokumentárních filmech.....	60
7.8. Proměny prezentace holocaustu ve filmové tvorbě.....	63
8. Závěr.....	65
Seznam odborné literatury.....	67
Prameny.....	69

Úvod

Ačkoliv film člověka provází od konce devatenáctého století, i v současné době stále patří mezi určující média a komunikační prostředky společnosti. Dnes se však vyskytuje více možností, jak film zhlédnout, mezi které kromě klasického sledování televize či návštěvy kina patří i nové streamovací platformy, archivy televizních kanálů a pořadů nebo tzv. online kina. Filmy ovšem neslouží jen k uměleckému prožitku či zábavnému trávení volného času, ale jejich funkce může být i vzdělávací či informativní. I na tomto prostředku je možné sledovat, jak se v průběhu let mění uvažování o minulosti a jak se mění samotné vzpomínání či připomínání uplynulých událostí.

Ve své práci se proto budu věnovat analýze dokumentárního filmu, který uvažuji jakožto médium kulturní paměti utvářející specifický výklad minulosti. Z nabízené široké palety témat se zaměřím na problematiku holocaustu. Bude mě zajímat, prostřednictvím jakých témat, aktérů a narativů je ve vybraných českých dokumentárních filmech holocaust vykládán a prezentován. Cílem bakalářské práce je tedy interpretace narativních rámců a konstruktivních vzorců, které jsou využívány ve vybraných filmech.

V teoretické části přibližuji teorie paměti a vymezuji dokumentární film. Teoretické zázemí mé práce tvoří studia paměti, především koncepty typu trauma, genocida, evropeizace holokaustu, kulturní paměť, historické vědomí. V metodologické části představuji jednotlivé kroky výzkumu založené na induktivním přístupu. Výzkum jsem realizovala pomocí sémioticko-strukturální analýzy vybraných dokumentárních filmů týkajících se holocaustu na českém území od roku 2000 až do současnosti. V empirické části představuji výsledky analyzovaných dat a jejich interpretaci. Intepretace založená na výsledcích výzkumu zdůrazňuje vzájemné propojení témat a přináší porozumění prezentace holocaustu v dokumentárním filmu za posledních více než dvacet let. V závěru své práce shrnuji zjištěné poznatky.

1. Vzestup paměti

Studia paměti (tzv. memory studies) jsou v současnosti velmi svébytnou disciplínou společenských věd, která se postupně ustanovovala v průběhu dvacátého století. Otázkou fenoménu paměti se od dvacátých let dvacátého století zabýval Maurice Halbwachs, který hovoří o kolektivní paměti a sociálních rámcích, které ji zaštitují. Po druhé světové válce bylo téma lehce odsunuto a k jeho návratu, označovanému jako obrat k paměti, došlo na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let (Maslowski, Lehmann & Šubrt, 2014, str. 31). V letech devadesátých pak k faktickému ustanovení této disciplíny. To doprovázel nenadálý boom paměti, jehož dozvuky můžeme pozorovat i dnes. Tento vzestup paměti je mimo jiné také spojený s technologickým pokrokem a rozvojem médií, díky kterým je jednodušší pracovat s obrovským množstvím informací.

Na úvod je dobré podotknout, že paměť je ve společenských vědách chápána odlišně než v přírodních. Není brána pouze jako psychický fenomén, ale zaměřuje se na sociální a kulturní aspekt paměti. V rámci společenských věd je uvažována jako dynamický proces, ve kterém dochází k selekci toho, co a jakým způsobem je pamatováno, zapomenuto, připomínáno nejen na úrovni jednotlivce, ale především celé společnosti, kdy tu vždy jde o provázaný vztah těchto dvou prvků.

Minulost je produktem současnosti a současnost je produktem minulosti. I zde se jedná o vzájemný vztah. Minulost je určitým způsobem zakoušena a dáváme ji různé významy. Je neustále rekonstruována podle potřeb a požadavků přítomného. Vzpomínání je velmi důležitým procesem, který umožňuje vztahovat se k minulosti, orientovat se v přítomnosti a uvažovat o budoucnosti. Zároveň je stejně důležitá i funkce zapomnění, bez které by vzpomínání nebylo možné.

V následujících podkapitolách představím uvažování o fenoménu paměti. Vybrala jsem zásadní teze a klíčové osobnosti této disciplíny, ze kterých vycházím a jsou mi stavebními kameny při psaní této práce.

1.1. Koncepty studií paměti

Na úvod bych chtěla představit pojetí diferenciacie paměti na individuální a kolektivní, se kterým přichází již zmiňovaný Maurice Halbwachs (2009), jenž se problematikou paměti zabýval od 20. do 40. let minulého století. Řeší otázku, „do jaké

míry jsou naše vzpomínky čistě individuálním záznamem minulých událostí a do jaké míry se na nich podílí celá jemná síť sociálních vazeb, neustále se aktualizujících interpersonálně vyjednávaných hodnot a vzorců“ (Kratochvíl, 2015, str. 47). Kolektivní paměť je konstruována seskupováním individuálních vzpomínek, a naopak individuální paměť je ovlivňována paměti kolektivní. Člověk se tak podílí na dvojnásobném druhu vzpomínek, které mohou být protikladné či se naopak prolínat a doplňovat se (Halbwachs, 2009, str. 93). Jedná se o provázaný vztah těchto pamětí, přičemž obě jsou konstruovány a determinovány tzv. sociálními rámci paměti. Pomocí paměti dochází k rekonstrukci minulého, a to prostřednictvím příslušnosti k dané skupině, která utváří sociální rámec vzpomínání (Miltová, 2022). Sociální rámce paměti napomáhají k fixaci vzpomínky a způsobují možnost jejího vyvolání. Vzpomínka s kontextem vypovídá o současnosti a zároveň slouží k ukotvení ve společnosti. Samotné prostředí určuje podobu vzpomínky a dává relevanci prvkům paměti. Pokud sociálně rámce chybí, dochází k zapomínání.

Na něho pak navazuje Jan Assmann (2001), který jde na počátku devadesátých let o krok dále a rozlišuje několik typů paměti, přičemž je zásadní, že kolektivní paměť rozlišuje na kulturní a komunikativní¹. Komunikativní paměť je živá, dynamická, neorganizovaná, založená na každodenní komunikaci, spojená s reciprocitou rolí a vztahuje se k blízké minulosti. Existují pamětníci událostí, kteří mají vlastní zkušenost, anebo ji předávají dále a je díky nim zprostředkována. Proto je vymezena osmdesáti až sto lety do minulosti. S tím souvisí i problém tzv. plynoucí mezery (floating gap), který představil Jan Vansina (1985). Jedná se o úsek nedochované vlastní i vzdálenější zprostředkované zkušenosti, takže minulosti na sebe nenavazují a vzniká ona mezera, která se posouvá v závislosti na střídání generací a sociálních institucí (Vansina, 1985, str. 23-24). Komunikativní paměť se pomalu vytrácí, a naopak kulturní paměť se začíná ustanovovat. Tedy přítomná minulost ustupuje k užítku vzdálené minulosti. Oproti komunikativní je kulturní paměť společensky kodifikovaná, fixovaná, má sakrální povahu. Skupina předává minulost v rámci narativu a odvozuje od něj svoji jednotu. Má pevné body (reprezentované historickými událostmi), které jsou udržovány figurami vzpomínání. Do figur vzpomínání můžeme zařadit monumenty, památníky, místa paměti, obrazy, rituály, vystoupení a texty.

1 Kromě komunikativní a kulturní paměti Assmann (2001) vyznačuje paměť věcí (věci nemají paměť, ale dokážou ji vyvolávat, jsou jejím spouštěčem) a mimetickou paměť (projevuje se sociálním jednáním a učí se nápodobou).

1.2. Vzednutí paměti

V polovině osmdesátých let zásadně rozvíjí uvažování o kolektivní paměti Pierre Nora (1998), který staví do protikladu paměť a historii. Na úrovni kolektivní paměti vymezuje „opravdovou paměť“ a „paměť uchvácenou historií“.

„Opravdová paměť“ je založena na ústním předávání, směřuje k počátku, je celistvá, není vědomá, neustále se obnovuje a vztahuje se k posvátnu. V západní společnosti nefunguje od dob průmyslové revoluce, kdy ji začala nahrazovat historie ve smyslu vědy o minulosti.

Naproti tomu „paměť uchvácená historií“ je stopou pro různé skupiny, nikoli pro celou společnost. Má archivující povahu, přičemž archivace slouží k ukotvení ve společnosti – hmotné opory fungují pro vztahování se k minulosti. Paměť je tu jako povinnost, takže sounáležitost ke skupině je podmíněna vztahováním se k historii a zároveň je tu paměť jako diskontinuita, u níž dochází k roztržitosti a vznikají tak různé minulosti, kdy zde převažují paměti skupin nad pamětí společnou.

Nora (1998) tvrdí, že padá jednotná historie a nastupuje ona „paměť uchvácená historií.“ Ta se formuje do tzv. míst paměti, které mohou být materiální, symbolické či funkční. Slouží jako kotvy k paměti. „Místa paměti jsou především zbytky. Jsou krajní podobou, v níž paměti utvářené vědomí přetrvává v historii, která se k němu obrací, protože je nezná.“ (Nora, 1998, str. 10).

Dochází tedy ke kritice oficiálních verzí dějin a na vzestupu jsou témata dříve vytěsněná. S tím souvisí i nástup nového druhu paměti postsovětských zemí, který reflektuje minulost v novém prostředí a podmínkách.

Norou ohlášený „světový nástup paměti“ a onen nápor paměti má několik důvodů. Prvním je „zrychlení dějin“ a druhým je „demokratizace“ historie (Nora, 1998). „Zrychlení dějin“ spočívá v neustále probíhajících změnách. Z tohoto důvodu shromažďujeme materiální předměty a tvoříme si domácí archivy, aby za nás mohly v budoucnu svědčit. „Neboť tvrdým důsledkem onoho „zrychlení dějin“, symetrickým s budoucností, je vzdálení se celé minulosti – jsme od ní odříznuti.“ (Kratochvíl, 2015, str. 67). Právě pomocí dokumentárních a archivních předmětů znovunalézáme minulost. „Demokratizace“ historie souvisí s emancipacemi etnik, národů, hnutí – vynořily se paměti u menšin, díky kterým došlo k jejich upevnění a potvrzení identit. Došlo tedy k velkému nárůstu minoritních pamětí. „Na místo národní identity přicházejí společenské identity.“ (Kratochvíl, 2015, str. 70).

Důsledky vzednutí paměti jsou pak následující. Zintenzivnilo se používání minulosti, což můžeme pozorovat na hojném růstu připomínkových a vzpomínkových oslav, akcí a výročí. Nora v této souvislosti dospívá k označení éra připomínání. A dalším účinkem je, že historik byl zbaven monopolu na výklad minulosti (Kratochvíl, 2015).

2. Paměť a trauma

V rámci uvedeného vzednutí paměti se začala reflektovat národní minulost, především klíčové události dvacátého století, kdy komunikativní a kulturní paměť spolu nebyly vždy v souladu. Šlo zde také o rozdílné fungování diskurzivního pole a narativních struktur, přičemž se i nově objevuje traumatický narativ (Tomášek, 2014, str. 185). Právě typickým příkladem se stalo vzpomínání na holocaust a jeho interpretace. Genocida ž/Židů² se jakožto určující traumatická zkušenost stala předmětem zájmu mnoha badatelů napříč různými disciplínami a obory. Diskurz holocaustu se v průběhu času velice proměňoval, a to i v závislosti na dobových kontextech.

2.1. Kulturní trauma a jeho zprostředkování

O traumatu se hromadně a komplexně začíná uvažovat teprve po druhé světové válce v návaznosti na Freudovu psychoanalýzu. Trauma je chápáno jako stresující zážitek v reakci na prožitou událost, který jistým způsobem dále zasahuje do života jedince. I když se tato problematika otevřela v souvislosti s válkami v Koreji (1950-1953) a ve Vietnamu (1955-1975), samotný pojem a diagnóza posttraumatické stresové poruchy (PTSD) se ustanovují až v osmdesátých letech dvacátého století a týkají se výlučně prožitků jedince. Teprve v letech devadesátých se začíná otázka traumatu rozšiřovat na skupiny jedinců a posléze i celou společnost (Tomášek, 2014, str. 187). S tímto posunem se tedy objevila otázka tzv. kulturního traumatu, kterou se průkopnický zabýval Jeffrey C. Alexander (2003), jenž se tázal, zda se po velké traumatické události kromě jednotlivce neproměňuje určitým způsobem celá společnost. Pomocí tohoto pojetí se rovina traumatu přesunula z jedince na celý kolektiv.

V rámci konceptu kulturního traumatu se trauma neuvažuje pouze jako odezva na nepříjemnou událost, ale „trauma funguje v podstatě jako poněkud nejednoznačná forma utváření kolektivní paměti“ (Tomášek, 2014, str. 188). O traumatu se tedy uvažuje jako o sociálním konstrukt, který souvisí s ohrožením či přepsáním kolektivní identity. „Obraz, s kterým je konfrontováno dané společenství a jenž sebou nese určitou nepochopitelnost, je sociálním (kolektivním, kulturním) traumatem.“ (Tomášek, 2014, str. 188).

2 Toto označení ž/Židé jsem se rozhodla používat s ohledem na mnohost židovských identit. V citacích nechávám označení v souladu se zdrojem.

Další důležitou charakteristikou je odlišnost traumatických vzpomínek od narativních. Narativní vzpomínky předkládají minulost jako ucelený a smysluplný příběh a zapadají do narativní struktury. Kdežto vzpomínky traumatické nemohou být takto vyprávěny. Vymykají se známým narativním strukturám a směřují k odlišným reakcím typu pocitu viny či popírání (Tomášek, 2014, str. 189). Narativní rámce vždy souvisí s kulturním prostředím, ve kterém se odehrávají.

Významným bodem je solidarita s ostatními čili sdílení onoho utrpení. Pokud k němu nedojde, tak si skupina utrpení prožívá sama a nedochází k celospolečenskému pojetí traumatu (Kratochvil, 2015, str. 97).

Období mezi samotnou událostí a jejím výstupem je předěleno, když začne docházet k formování změny interpretace traumatu. „Mluvčí“ pracují na utváření nového významu události, aby mohl být pojat celou společností („veřejný význam“), případně mohlo být dosaženo tzv. masternarativu (Barša, 2011, str. 51-52).

2.2. Zacházení s traumatickou minulostí

Assmannová (2007) ve svém příspěvku *Europe: A Community of Memory?* rozlišuje čtyři typy zacházení s traumatickou minulostí v průběhu času. Hovoří o dialogickém zapomínání, vzpomínání jako překážce zapomnění, vzpomínání jako vyrovnávání se s minulostí, dialogickém vzpomínání (Kratochvil, 2015, str. 242-251).

Dialogické zapomínání staví na tom, že díky zapomínání na nepříjemné události dojde k usmíření. Toto mlčení bylo běžnou praxí po druhé světové válce. „Zpomínání je za jistých okolností lékem na zátěž minulosti, jistě však není lékem univerzálním. Osvědčuje se především v prostředí poznamenaném *symetrickým* násilím či za určitých politických podmínek, kdy je třeba upevňovat nová spojení; selhává však tam, kde se jedná o *asymetrickou* zkušenost extrémního násilí.“ (Kratochvil, 2015, str. 245).

Teprve v osmdesátých letech nastal obrat směrem ke vzpomínání jako překážce zapomnění. Novou formou vypořádání se s minulostí se stalo vzpomínání a připomínání klíčových událostí. K této změně uvažování mohlo dojít mimo jiné proto, že došlo ke generační obměně populace a také díky změnám v uvažování, které probíhaly od šedesátých let. Kromě připomínání výročí, nastávají změny i v samotném prezentování minulosti (výstavy, muzea, památníky, ale i obměna výuky ve školním systému apod.). Ideálně by mělo být zapomínání naprosto znemožněno. Zároveň se od této doby objevují i nároky na vzpomínání u minoritních skupin.

Vzpomínání jako vyrovnávání se s minulostí usiluje o to, aby se vzpomínání stalo prostředkem ke smíření se s minulými událostmi. Důležitá je změna hodnot ve společnosti, proto také přechod k této formě vzpomínání nastává v devadesátých letech. „Politické rituály pokání a empatická účast společnosti na vzpomínání obětí by měly zmenšit tíži traumatu a odstranit zátěž viny.“ (Kratochvil, 2015, str. 247). Vzpomínat se má proto, aby se nemohla minulost opakovat. Oběti tedy vyprávějí své životní příběhy a traumatické zkušenosti předávají dále, za což jsou uznávány a oceňovány.

Dialogické vzpomínání, ke kterému pozvolna dochází v současnosti, se vztahuje na paměť dvou a více států, které spojuje traumatická událost. Dochází zde k uznávání nepříjemných vzpomínek oběma stranami vzájemně. Důležité je uvést vzpomínky do širšího kontextu a lze je tak interpretovat s jinými, odlišnými vzpomínkami. Tato snaha je pozorovatelná na příkladu Evropské unie, potažmo celé Evropy, která se snaží o „kompatibilní evropský obraz dějin“ nikoli o „sjednocený evropský masternativ“ (Kratochvil, 2015, str. 251).

2.3. Proměna vzpomínání na holocaust

Všechny výše zmíněné způsoby zacházení s traumatickou minulostí můžeme pozorovat i na události holocaustu. Jsou následně přiřazeny k daným obdobím vzpomínání na genocidu ž/Židů.

Po druhé světové válce se na genocidu ž/Židů pohlíželo jako na zločinnou událost, což dokazují soudní procesy s válečnými zločinci. V poválečné době se objevuje tzv. progresivní narativ, o kterém hovoří Jeffrey C. Alexander (2004). Prostřednictvím tohoto narativu se nacismus připomíná jako zlo, které bylo hrdinsky poraženo a díky němu je možné vybudovat lepší budoucnost. Přesto tu působila odlišná zkušenost „běžných“ lidí a obětí holocaustu. Ve celospolečenském měřítku (ale i samotnými přeživšími) byla stále uplatňována taktika mlčení a zapomnění hrůzných událostí. Důraz je kladen na hrdiny, kteří padli vstříc spokojené budoucnosti pro ostatní. Důležité je poučení z minulosti, ale hlavní je směřování na budoucnost. Na oběti je pohlíženo jako na anonymní masy a toto odosobnění nadále zůstává ve společnosti (Alexander, 2004, str. 197-221).

V šedesátých letech dochází k zásadní změně uvažování o světě, která souvisí s emancipací minorit (ať už menšin, žen či Afroameričanů), válkou ve Vietnamu (a s tím souvisejícím hnutím hippies), emancipací kolonií vedoucí ke vzniku nových států a také

generační obměnou (Kratochvíl, 2015, str. 244). Důležitým okamžikem pro paměť holocaustu byl také proces s Adolfem Eichmannem³ konaný roku 1961 v Izraeli. Od tohoto okamžiku se zvolna zájem přesouvá z problematiky technologie zla k zájmu o prožitky přeživších a jejich vzpomínky. V šedesátých až sedmdesátých letech se po boku progresivního narativu objevuje tragický narativ (Alexander, 2004, str. 221-263). Ten naopak klade důraz na oběti a jejich příběhy, které jsou předkládány v knižní, filmové nebo divadelní formě.⁴ Minulost je zde připomínána sama pro sebe. Zároveň je genocida ž/Židů prezentována jako jedinečné a neuchopitelné zlo, což ve výsledku vedlo k označení holocaust (Alexander, 2004, str. 224).

Až později začíná reflexe událostí holocaustu a holocaust začne být všeobecně uznáván jako nejhorší zločin lidstva a jedinečný útok na lidství. S tím přichází požadavek na výlučnost holocaustu a na to, aby tato hrůza nebyla nikdy zapomenuta.

Jedinečností holocaustu se zabýval Zygmunt Bauman (2003). Ten hovoří o holocaustu jako o produktu moderní civilizace (Modernita a holocaust, 2003, str. 133-172). Prostřednictvím modernity byla tato genocida umožněna a její jedinečnost spočívá v tom, že oproti předchozím se vyznačovala silnou byrokratizací (a nikoli spontánností), velkým rozsahem, poslušností vůči autoritě, pečlivým plánováním, užitím násilí jako techniky, absencí morální odpovědnosti, rozsáhlou dělbou práce. Také je specifická tím, že je to genocida s jistým účelem. Tento stav způsobilo mimo jiné selhání vědy, odmítnutí etiky a náboženství.

O jedinečnosti holocaustu hovoří také Barša, který říká, že otázka jedinečnosti holocaustu je výlučně otázkou „kolektivní paměti určité skupiny v jejím zápase s jinými skupinami o uznání a moc“ (Barša, 2011, str. 17). Dochází tedy k tomu, že se v národních kontextech její smysl různí. Například v USA vyzdvihnutí jedinečnosti holocaustu vedlo k tomu, že byl zastřen problém viny otroctví a byl posílen obraz osvoboditelů namísto pachatelů. V dalších zemích se pak jedná o pozici typu „dědic pachatelů (Německo), obětí

3 Velký ohlas, ale i kritiku, způsobilo dílo Hannah Arendtové *Eichmann v Jeruzalémě: Zpráva o banalitě zla* (1995), ve kterém líčí Eichmanna jako jedno z koleček byrokratického systému nacistického Německa. Popisuje ho jako horlivého úředníka, který nebyl antisemitou, ale pouze bezmyšlenkovitě plnil rozkazy. Motivy i pachatelé zla jsou tak banální, což podle Arendtové ukazuje na zcela nový typ zla.

4 Tato individualizace se v českém prostředí projevila již na konci padesátých let, například v knihách Josefa Škvoreckého, Arnošta Lustiga, Jana Otčenáška a později také Ladislava Fukse. První písemná svědectví však vyšla již v druhé polovině čtyřicátých let, do kterých mohu zařadit knihu *Továrna na smrt* (1946) od Oty Krause a Ericha Kulky či *Život s hvězdou* (1949) od Jiřího Weila.

(Izrael), osvoboditelů (USA), přihlížitelů (Polsko) či spolupachatelů (Francie)“ (Barša, 2011, str. 18). Přičemž Barša ale upozorňuje, že tyto kategorie mohou být často sporné.

V devadesátých letech dochází k enormnímu zájmu o vzpomínky obětí holocaustu. Přeživší jsou veřejně oceňováni, je jim kompenzováno jejich utrpení a jsou vyzdvihováni jako morální příklady. Hlavní snahou je vyrovnat se s traumatickou minulostí, což se odráží i na nárůstu komemorativních obřadů (Kratochvil, 2015, str. 247).

Dalším typem je pak dialogické vzpomínání, které i v případě holocaustu usiluje o překonání násilné minulosti (zde mezi Německem a ostatními státy). Důležitým prvkem je otevřený dialog a prostupování pamětí obou států, aby mohlo dojít k jejich usmíření (Kratochvil, 2015, str. 251). S touto fází souvisí i zpřístupnění archivů zemí bývalého východního bloku a objevování nových faktografických informací. Je tak možné říci, že ve výsledku došlo k provázání paměti německého národa s ostatními zeměmi Evropy, potažmo i celého světa.

2.4. Historické narativy v průběhu času

Během druhé poloviny dvacátého století až do současnosti v každém státě docházelo a dochází k proměně a vývoji pohledu na historické události, které se udály. To samozřejmě platí také o traumatických událostech, včetně genocidy ž/Židů. Důležité je si uvědomit, jak specificky se jednotlivé země k dané události vztahují, což platí na úrovni jednotlivce, ale i celé společnosti a teprve jejich vzájemný vztah odhaluje celkové uvažování o minulosti a vzpomínání na ni. Především je nutné brát v potaz odlišný kontext a uvažování doby minulé i současné. Proto zde chci, pro celistvost textu a jako zázemí pro analýzu dokumentů, stručně představit možné historické narativy na území České/Československé republiky a vztáhnout je k nahlížení na událost holocaustu.

Na českém (potažmo československém) území můžeme uvažovat o několika typech historických narativů a na nich pozorovat, jak se proměňoval diskurz fenoménu holocaustu. V tomto případě T. Sniegoň (2017) vymezuje čtyři narativy, které se objevovaly v průběhu 20.století a které se často opět navracely na popředí především v devadesátých letech. Jedná se o československý komunistický narativ, český národně-liberální narativ a slovenský národně-katolický narativ, slovenský národně-evropský narativ. I když se soustředím na české prostředí, tak pro kontext věci představím také slovenské narativy, jelikož vynechat je úplně by nebylo na místě vzhledem ke sdílenému historickému a kulturnímu prostředí dnes již rozděleného Československa.

Československý komunistický historický narativ funguje jako ústřední oficiální narativ v období komunistické totality (1948-1989). Soustředí se na vyzdvižení pozitivního obrazu Sovětského bloku jakožto „jediného opravdového spojence“, přičemž se snaží zdiskreditovat Západ a vše s ním související. Středobodem je zde dělnická třída a komunistická strana (Sniegoň, 2017, str. 54). V jistém smyslu jsou výjimečná šedesátá léta, kdy dochází ke krátkému uvolnění dosavadních poměrů a oslabení tohoto narativu. O to silněji pak dochází k jeho nástupu v období normalizace.

Slovenský národně-katolický historický narativ se odkazuje především na období Slovenského štátu (1939-1945), který se tu stává vzorovým státem. Staví na boji proti svým utiskovatelům (Maďarům, posléze i Čechům) a posiluje tímto způsobem autonomní požadavky. Je připuštěna spolupráce s nacistickým režimem, ale zároveň je obhajována jako nezbytná pro přežití. Ústřední osobou je Jozef Tiso, který je heroizován (Sniegoň, 2017, str. 52). Před rokem 1989 byl tento narativ podporován především z exilu a několika složkami katolické církve přímo na území Slovenska. Na vzestupu byl opět v devadesátých letech a byl mimo jiné důležitým faktorem při tzv. pomlčkových válkách a samotném rozdělení Československa.

Slovenský národně-evropský historický narativ je protikladem výše zmíněných narativů. Odkazuje se ke Slovenskému národnímu povstání (1944), ve kterém spatřuje snahu o obnovení demokracie, a proto je pro něj důležitá myšlenka vstupu Slovenska do Evropské unie jakožto výrazu jistého vývoje k demokracii. Objevuje se nově teprve v devadesátých letech (Sniegoň, 2017, str. 56).

Český národně-liberální historický narativ vzniká jako protiváha komunistického narativu. Odkazuje se na období První republiky (1918-1938), které vyzdvihuje a je obdivována postava Tomáše Garrigue Masaryka (jeho smrt je chápána jako konec zlaté éry). Tento narativ posiluje obraz nadřazenosti Československa, která vyplývá z demokratického, kulturního, ekonomického rozkvětu tohoto státního útvaru. Dále se hlásí k jakési „nenásilné tradici“, čili jisté absenci obranného postoje, což je ilustrováno na příkladu Mnichovské dohody. Odsuzuje následný komunistický vývoj, který rozložil zbytky demokracie (Sniegoň, 2017, str. 51). Stává se dominantním narativem na českém území v devadesátých letech minulého století.

Od představených historických narativů je možné vyvodit, jak bylo přistupováno k interpretaci genocidy ž/Židů. Proměna přístupu k této události je ilustrována na dnes již význačném symbolu holocaustu na našem území, a to na Terezíně (Sniegoň, 2017, str. 46-50). Za války Terezín sloužil jako koncentrační tábor, přičemž se pomocí

propagandistických materiálů⁵ prezentoval jako „spokojeně žijící židovská komunita“ (Sniegoň, 2017, str. 47). Po válce byl evakuačním místem a sloužil zároveň jako vězení pro Němce. V padesátých letech fungovala Malá pevnost jako památník a připomínka utrpení za války, ale vzpomínání probíhalo v duchu ryze českém, obětím ž/Židovským, romským a mnohým dalším se nedostávalo pozornosti. Odkazovalo se spíše na věznění politických vězňů a hovoří se výlučně o „obětech fašismu“ (Sniegoň, 2017, str. 47). V liberálnějších šedesátých letech se již otevřelo několik expozic, které jsou rozsáhlejší a nabízí výklad k existenci terezínského ghetta. S nástupem normalizace dochází k ústupu a otevírá se zde muzeum věnované dělnickému hnutí náhradou za plánované muzeum terezínského ghetta, které se vzniku dočkalo až na počátku devadesátých let (Sniegoň, 2017, str. 48). Od devadesátých let dochází k větší otevřenosti a komplexnějšímu přístupu k debatě o holocaustu. Dnes je vcelku připomínána i ž/Židovská role obětí a otevírají se velmi různorodá témata.

Pokud se nyní obecněji a souhrně podívám na český přístup k genocidě ž/Židů, je možné pozorovat několik důležitých znaků, které se promítají do vnímání holocaustu až do současnosti. Nejen vlivem komunistického narativu nebylo na ž/Židovské utrpení upozorňováno, ale také druhem antisemitismu, který je spojován se „špatným svědomím“ (Sniegoň, 2017, str. 66). „Špatné svědomí“ v tomto případě slouží jako forma odporu, nikoli jako forma morální sebereflexe.⁶ S tím souvisí i prezentace ž/Židovské pasivity a v podstatě celkové upozadřování ž/Židovského a romského holocaustu. Vyzdihována je tedy česká hrdinskost, což se zdatně odráží na vybudovaných památnících a pomnících. Tento obraz hrdinství narušuje problém kolaborace a spolupráce s nacistickým režimem, přičemž tato role odpovědnosti nebyla zcela přijata a naopak je vina často popírána. U obětí je tendence ji vyobrazit jako „obyčejného Čecha“ (Sniegoň, 2017, str. 114). V českém prostředí je tedy možné hovořit o „bezžidovské“ roli obětí.⁷

Mimo to se v devadesátých letech neopomenutelnými pojmy stávají evropeizace a amerikanizace holocaustu. Amerikanizace se v českém prostředí projevila především v oblasti filmu a konkrétně souvisela se snímkem *Schindlerův seznam*, který vyvolal

5 Nejznámější z nich je propagační film *Vůdce daroval Židům město* z roku 1944.

6 Především se jedná o nevráživost při otázce navrácení majetku ž/Židovským majitelům, kteří se vrátili z koncentračních táborů. Na Slovensku tato situace dokonce vedla k poválečným ž/Židovským pogromům v Prešově či Topolčanech.

7 Tato situace souvisí i s tím, že na území Československa (potažmo České republiky) nebyla ž/Židovská menšina příliš velká a viditelná.

horlivou diskusi. Tato diskuse se týkala zobrazení Schindlera jako německého hrdiny, což ve zdejším prostoru vyvolalo kontroverze ve světle faktu, že byl v Československu německým agentem (Sniegoň, 2017, str. 223). Amerikanizace také nastolila problematiku *Porajmos* čili romského holocaustu prostřednictvím osoby Paula Polanského. Příčiněním amerického badatele byla otevřena silná debata ohledně koncentračního tábora v Letech u Písku. S touto debatou je také spojena evropeizace holocaustu, která ovlivnila rozhodování, jak s tímto problémem naložit v kontextu snah o vstup České republiky do Evropské unie. „Podmínkou připojení se k EU má být schopnost dané země jednoznačně odmítnout holocaust a tradici netolerance a rasismu, které k němu vedly.“ (Barša, 2011, str. 168). „Bývalé komunistické země se musely před svým vstupem této holocaustizaci evropské paměti přizpůsobit.“ (Barša, 2011, str. 169). Evropeizace je konceptem, se kterým dochází k napětí mezi národními historickými narativy a evropským stmelujícím narativem, střetává se tak evropeizace s nacionalizací (Sniegoň, 2017, str. 217). „Hlavním záměrem toho, proč byl koncept holocaustu použit jako základní kámen při budování nové evropské identity, bylo podle všeho snížit význam národně a etnicky založených historických narativů a vytvořit evropský narativ, který by předváděl holocaust jako varovný příklad nenávisti a netolerance a používal by ho k pěstování respektu, lidskosti a tolerance mezi jednotlivci, etnickými skupinami a národy.“ (Sniegoň, 2017, str. 217). Tento záměr ale nebyl v plné míře uskutečněn. Došlo však k otevření řady odsunutých či kontroverzních témat týkajících se holocaustu a událostí s ním spojených, včetně nastolení debat nejen v jednotlivých zemích, ale i v rámci mezinárodních diskusí.

Všechny z těchto historických narativů jsou nadále využívány a s nimi i rozdílné přístupy k interpretaci holocaustu. Přesto neustále dochází k jejich vývoji, přehodnocování a upravování.

3. Paměť a film

V současnosti můžeme pozorovat, v jak hojně míře jsou produkovány snímky, které tvůrčím způsobem předkládají nejrůznější problémy a témata minulosti, přičemž jejich forma je velmi rozmanitá. Na tomto poli se pohybujeme od celovečerních snímků, přes seriály až po minisérie. Zároveň si můžeme všimnout, že výběr toho, co a jak filmovat je poplatný dnešním politikám paměti. Dnes je více než patrné, že film uvažovaný jako médium paměti je velmi důležitým prvkem. Všichni běžně sledují filmy, seriály, zprávy atd., což v důsledku ovlivňuje i to, jakým způsobem se lidé vztahují ke světu. Filmová produkce s historickou tematikou následně přispívá k tomu, jak jedinec o minulosti přemýšlí, jak se k ní vztahuje, jak je minulost interpretována, což postupuje dále až na úroveň společnosti. Tím se také kinematografická tvorba podílí na utváření kulturní paměti. „Filmy minulost jednak ukazují, dodávají ji konkrétní podobu, zároveň události a situace podle vlastní logiky vyprávějí, řadí je do posloupností, uspořádávají a obdařují je novým smyslem.“ (Řehořová, 2018, str. 52).

Od devadesátých let můžeme sledovat, že se značná pozornost začala koncentrovat na koncept paměti. Zhruba v té době se také na poli sociálních věd pozornost obrací k tématu vizuality, ale nejen filmové tvorby, rovněž se předmětem výzkumu stávají fotografie, výtvarná díla a jiné audiovizuální materiály. Dříve se badatelé spíše zaměřovali na podmínky a kontext produkce než na analýzu samotného díla. „Obrazy byly často považovány za doplněk, sloužící k tomu, aby ilustroval, naznačoval, potvrzoval či přibližoval to, co bylo přesněji a objektivněji popsáno pomocí slov.“ (Řehořová, 2018, str. 49). Je pravdou, že dnes se k vizuálním dokumentům začíná přistupovat jako k plnohodnotným zdrojům. Důležité podle Řehořové (2018) v tomto směru však bylo zkoumání válečné nacistické a stalinistické propagandy, kde se ukázalo a potvrdilo, že pomocí vizuálních prostředků se dá velmi vlivně manipulovat se společností. Postupem času zkoumání přešlo od spíše reportážních snímků k hraným filmům, jelikož rozdíl není mezi pravdivým a fikčním záběrem skutečnosti, ale v obsahu a různých filmových postupech (viz podrobněji v další kapitole).

3.1. Obraz minulosti ve filmu a v kulturní paměti

Podrobněji jsem o obrazu minulosti v kulturní paměti hovořila v první kapitole. Pro připomenutí můžu říci, že kulturní paměť je institucionalizovaná a opírá se o pevné body, nazývané figury paměti, kterými mohou být například obrazy, monumenty, ale i místa paměti, rituály či texty. V tomto případě se jedná o film jakožto jeden z pevných bodů, které se podílejí na utváření kulturní paměti. Zároveň „nabízí jiné podmínky pro zobrazení minulosti, než jaké vytváří interaktivní praxe běžné komunikace“ (Řehořová, 2018, str. 56).

Film umí specifickým tvůrčím způsobem reprezentovat minulost a ukládá ji do budoucna. Proto i film přispívá k formování, uchovávání jistého historického vědomí, a tím pádem i ke stvrzení a upevnování identity společnosti. Šubrt (2010, str. 22-23) tvrdí, že historické vědomí společnosti je výsledkem působení několika činitelů – prožití historické zkušenosti, ideologie, vědění produkované historiografií a kolektivní paměti.

Podle toho, jakým způsobem je komplikované téma ve filmu předloženo divákům, dochází k ovlivňování vnímání dané problematiky a vlastních pozic, rovněž i společné identity. Jak píše Řehořová (2018, str. 57) „zdůrazňovány jsou zpravidla ty prvky, které podporují pozitivní obraz (jedince či společnosti), naopak vše, co tento obraz narušuje nebo zpochybňuje, je odsouváno hluboko do nevědomí.“

„O filmech se dá říci, že zcela přirozeně fungují na rozhraní mezi individuálními vzpomínkami a zkušenostmi a tím, co Halbwachs nazývá ‘kolektivními rámci paměti‘.“ (Řehořová, 2018, str. 61) Přičemž film vychází z „osobních vzpomínek (filmových tvůrců nebo pamětníků) a dostupných historických pramenů (dochovaných fotografií, historických textů a dalších informačních zdrojů), které se stávají veřejně sdílenými reprezentacemi, jejichž prostřednictvím osobní vzpomínky získávají sociální relevanci a legitimitu.“ (Řehořová, 2018, str. 61).

Minulost zobrazená a předložená ve filmovém snímku má tu schopnost, že svádí k tomu, aby byla brána za autentické svědectví dané doby. U historických filmů to má zřetelný přesah, a to i vzhledem k pamětníkům dané události. Jak uvádí Shandler (2017), samotní pamětníci se k filmům často vztahují, což dokládá na několika příkladech. V jeho knize pamětníci holocaustu v průběhu svých vyprávění velmi často dávají přirovnání a příklady z filmů jako *Schindlerův seznam* či *Šoa*. Objevují se poznámky, že je pro ně daleko horší sledování filmu než vzpomínky na prožitou skutečnost. Je rovněž běžné, že se

prolínají jejich vzpomínky a filmové obrazy, což někdy vede k nevědomému upravování vzpomínek.

I Gauthier (2004, str. 6) konkrétně o vztahu dokumentárního filmu a historie říká, že „je zde nezrušitelné spojení dokumentární tvorby a historie, které implicitně nastoluje otázku, zdali může být dokumentární film něčím víc, než určitým typem audiovizuálního archivu, který ilustruje různé aspekty nepřenositelné historické skutečnosti (nejen společenské, ale i biografické či historie každodennosti).“

3.2. Politiky paměti

Ve filmové tvorbě se dají velmi dobře sledovat změny v interpretaci minulosti. Jednoduše se dá říci, že filmy musí vždy odpovídat požadavkům doby. Kromě toho se v průběhu času objevují stále nové informace, které mohou lépe objasňovat určité události či období. Proto je také velmi důležité brát v potaz kontext doby, v jaké film vznikl. „Filmy v tomto ohledu představují cenné svědectví o způsobu, jakým společnost v jisté době vnímala a zobrazovala sebe samu a své relace, jaká vyjádření, hodnoty a postoje pro ni byly přijatelné.“ (Řehořová, 2018, str. 75).

Rozhodování o tom, co zůstane uchováno v rámci kulturní paměti je v kompetenci nejen státních institucí, ale všech, kteří se podílí na tomto zprostředkování. Paměť je však i sama o sobě selektivní, všichni si přece nepamatujeme všechno, co jsme prožili, ale zapomínáme. Na úrovni společnosti může být zapomínání buď řízené nebo přirozené, což u jedince pochopitelně není možné. Každý zapomínáme neuvědomovaně. Assmannová (2010) takto rozděluje zapomínání na pasivní a aktivní. Pasivní označuje jako to, které je plynulé, pozvolné a přirozené. Naopak aktivní je zpodobněno ve formě cenzury, tabu a cíleného vymazávání informací o minulosti. Aktivní zapomínání je typickým znakem všech totalitních režimů.

„Právě selektivnost, nebo můžeme říci určitá mezerovitost paměti otevírá prostor pro manipulaci s historickými fakty.“ (Řehořová, 2018, str. 65). Assmannová (2010) například hovoří o tzv. obydlé paměti. Jedná se o prvky, které prošly selekcí a již mají jistý význam navíc, který daný prvek sám o sobě neobsahoval. Musíme mít však na paměti, že tato selektivnost paměti není ve své podstatě negativním jevem. Pokud by k ní nedocházelo, velmi snadno by mohlo dojít k přehlcení informacemi. Kdyby si každý pamatoval vše, nedošlo by k vyřídění nepotřebných či nezajímavých vzpomínek, čímž by

se vytratil významotvorný prvek paměti. Všechny vzpomínky by pro nás byly stejně hodnotné, žádná by se nevyjímala.

U filmů je zároveň potřeba brát v potaz, že tato politika paměti probíhá na mnoha úrovních. Od jedinců, kteří se na filmové tvorbě podílí, přes jejich sponzory či zadavatele filmových projektů až po instituce mocenského aparátu. Důležitá jsou tu i očekávání a požadavky publika, která do tvorby filmu velmi zasahují. Sám film se tak může stát nástrojem, jak šířit myšlenky či ideje mocných. Příkladem mohou být propagandistické filmy totalitních režimů. Ale naopak i film může podléhat cenzuře. „Moc filmu a jeho ideové působení spočívá především v tom, že výjevům z minulosti i současnosti dodává konkrétní formu, ovlivňuje naši imaginaci a podílí se na formování našich postojů a interpretací událostí.“ (Řehořová, 2018, str. 75). „Je-li dílo navíc prezentováno v rámci instituce, jež disponuje výraznou symbolickou mocí (například jako součást školního vyučování), je mu tím zajištěna autoritativní funkce téměř na úrovni historického důkazu.“ (Řehořová, 2018, str. 60).

4. Dokumentární film a jeho charakteristika

4.1. Definice a její proměny

Definovat dokumentární film je poměrně složité a určit jednotnou definici až nemožné. Dokumentární film je velice specifickým typem média, který má poměrně rozlehlé pole působení a nemá striktně dané hranice. Gauthier (2004, str. 17) velmi trefně říká, že „(se) potýkáme s tímto nevhodným a přesto nepominutelným termínem, přičemž každému je ponechána volnost pro vlastní pojmenování a vymezení jeho obsahu.“ To je možné pozorovat i na samotném proměnu pojmu „dokumentární film“ a taktéž i na jeho vymezení.

K dokumentárnímu filmu se musí přistupovat velice obezřetně. Nejedná se tu o odraz skutečnosti či bezbřehé zobrazování pravdy. Dokument není objektivní. Zároveň nejsou žádná striktně vymezená pravidla toho, co má být obsaženo v každém dokumentu. Definice je velmi flexibilní a každý filmař si ji upravuje, ale musíme mít na paměti, že i tato volnost tvorby může přejít v extrémním případě až k pseudodokumentárnímu filmu. Dokumenty mohou obsahovat nezpochybnitelná fakta, i když pravda je neodhalitelná.

Podle Gauthiera (2004) vždy název označoval pouze část z rozsáhlé tvorby. V počátcích čili ve dvacátých letech dvacátého století byl označován jako tzv. *kinoglaz* (čili kino-oko), jelikož kamera byla považována za dokonalejší formu lidského oka. Dále pak jako *dokument-život*, protože jeho cílem bylo zachycovat život takový, jaký je. Tento název byl ve čtyřicátých letech posunut do pozice *film života*. V šedesátých letech pak následoval přechod k výrazu *living camera* (čili živá kamera). Od něj pak k výrazu *film prožité zkušenosti*, který klade důraz na delší dobu, kterou má štáb strávit s těmi, jež jsou natáčeni. V průběhu šedesátých let bylo velmi diskutováno téma autentičnosti tohoto typu filmu, což se dále odrazilo i na pojmenování. Následující názvy vychází převážně z neorealistickeho hnutí – *cinéma de la réalité* nebo také *cinéma du réel*. Předmětem *cinéma-vérité* (čili film-pravda) bylo zachycení každodennosti bez jakýchkoli úprav či rekonstrukcí. Tento název byl nahrazen výrazem *cinéma direct* (přímý film). Z něj se postupně ustanovuje název *dokumentární film*.

Zároveň je na místě podotknout, že na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se vynořuje a konstituuje televizní dokumentární film. „Dokumentární film byl sice prakticky vyloučen z kinosálů, vyhrazených hranému filmu, ale našel své publikum díky televizi;

Televize dokázala podchytit bohatý odkaz průkopníků dokumentu a sama podpořila produkci v tomto odvětví, které by bez ní bylo pravděpodobně odsouzeno k zániku.“ (Gauthier, 2004, str. 19).

A je také důležité si uvědomit, že „vše mimo dominantní proud filmové tvorby bylo odsunuto na okraj a označeno jako „dokumentární“, takže se na jedné hromadě ocitly i další menšinové žánry, které si také hledaly své místo: experimentální film, filmová esej, filmová poéma, pamflet, reportáž atd.“ (Gauthier, 2004, str. 245). I proto je celkem obšírné zachytit dokumentární film v jisté definici, a z tohoto důvodu je dobré myslet i na to, že předěly mezi jednotlivými žánry jsou tu v náznacích a často se prolétají.

4.2. Co je a není dokument – dokument vs hraný film – fakta vs fikce?

Pokud je nastolena otázka, co je dokumentární film nebo čím je charakteristický, je nasnadě odpovědět, že nám předkládá nejrůznější pravdivá fakta a že není hraným filmem. Takto jednoduché to však není.

Je pravdou, že hraný (fikční) film se často staví do opozice proti dokumentárnímu filmu. Ale hranice mezi dokumentem a hraným filmem jsou celkem nepevné a mohou se prostupovat. Například i dokumentární film může obsahovat hrané sekvence. Díky hercům či prostředí tak divákovi přibližuje onu dobu, kterou se snaží zobrazit. „Začne-li se dokumentární film zabývat minulostí, může pracovat jen se stopami historických událostí.“ (Gauthier, 2004, str. 252). Většina historických dokumentů je ve formě textů. „Autor filmu je může vložit do úst nějakému herci a buď jej nechat pouze mluvit, nebo ho ve filmu ukázat, přičemž je třeba umět vymezit hranice mezi čtením a klasickou režii.“ (Gauthier, 2004, str. 252). Naopak i fikční filmy „jsou propojeny s realitou, jako jsou dokumenty propojeny s fikcí. (postavy a činy mohou být fiktivní, ale geografie a historie poskytují kontext pro vymyšlené prvky)“ (Bordwell & Thompson, 2011, str. 452).

Hlavní rozdíl mezi dokumentárním a hraným filmem není v obsahu nebo ve kvalitě informací, ale v metodě, kterou používá. Kritériem dokumentu se stávají scénář a samotné natáčení. Přičemž je potřeba mít na paměti, že jsou tolerovány různé kompromisy. U dokumentárních filmů může docházet i k rekonstrukci události (nejen historické, ale i ve smyslu opětovného natáčení jistých záběrů). Gauthier (2004, str. 192) rekonstrukci definuje takto: „Rekonstruovat znamená na základě prvků, považovaných za spolehlivé, simulovat skutečnost, která mizí, alespoň po dobu natáčení. Událost sama se znovu

neuskuteční, ale jsou známy přesné podmínky, za nichž proběhla...“ Navíc říká, že pokud je rekonstrukce přiznaná, může posílit vyznění filmu, s čímž souhlasí i Bordwell (2011, str. 193), když hovoří také o inscenaci filmu. Je ale potřeba, aby rekonstrukce byla transparentní. Pokud transparentnost není respektována, vzniká ze snímku reality-show.

Fikční film je především vedený vyprávěním, v jeho centru jsou zpravidla imaginární postavy ztělesněné herci a usazené v prostředí, které může být rovněž imaginárně vytvořeno, nebo je převzato z našeho světa. Naproti tomu dokumentární film má v základu určité poznání, které se snaží předat dále. Cílem dokumentu je tedy co nejvíce se přiblížit skutečnosti a zároveň přesvědčit diváka o autentičnosti postav a prostředí, ve kterém se dokument odehrává. „Dokumentární film ovšem musí přesvědčit diváky, pochopitelně jednak svou formou – proto patří do filmového umění – a jednak silou svého vztahu ke skutečnosti. Tato síla však závisí nejen na formě, ale také na společensko-kulturním a výchovném rámci, jež jsou na dokumentaristovi již nezávislé.“ (Gauthier, 2004, str. 179). Ale i dokumentární film se nechal silně inspirovat fikcí a přebíral její prvky, z čehož vznikly žánry jako románový dokumentární film, dokumentární drama, dokumentární fikce, fiktivní dokumentární film nebo filmový esej.

Kromě fikčního a dokumentárního filmu Gauthier (2004, str. 222) zmiňuje i tzv. fikcializovaný film, v němž prostředí a postavy nejsou fikční, ale zobrazovaný filmový příběh ano. Hovoří například i o tzv. promyšleném dokumentu, který vzniká na základě předběžného kontaktu s natáčenými postavami a jejich prostředím.

4.3. Počátky dokumentu

I když se film konstituuje od konce devatenáctého století, tak opravdové počátky dokumentárního filmu můžeme hledat ve dvacátých letech dvacátého století (Gauthier, 2004). Dokumentární filmy se vyvinuly z dokumentární fotografie a jejich inspirace vycházela z tradice pozitivismu. V té době se dokumentární film konstituuje a za jeho „otce“ je považován Robert Flaherty. Sám začínal fotografií, kdy zaznamenával snímky z expedic na východním pobřeží Hudsonova zálivu. Jeho prvním a také zásadním dílem byl dokument *Nanuk, člověk primitivní* (1922). V tomto filmu sledoval každodenní život Inuitů v kontrastu s živelnou přírodou. Je však na místě říci, že i zde se objevuje filmové vyprávění jako v hraném filmu a je známo, že zobrazení Inuité navázali s Flahertym

důvěrné vztahy. Jeho dalším snímkem byl například film *Moana* (1926), který již měl předem napsaný scénář a je spíše označován za „hraný dokument“ (Gauthier, 2004).

Zde vidíme, že by se dokumentarista dal v podstatě připodobnit antropologovi. V samotné terminologii se také vyskytuje spojení terénní filmaři, které bylo přejato ze slovníku antropologů. Také oni se musí přizpůsobovat podmínkám v terénu, ať už se jedná o aktéry, prostředí nebo dané situace či přírodní podmínky. Zároveň je zde otázka angažovanosti jak výzkumníka, tak dokumentaristy. Koneckonců existují také etnografické dokumenty a svým způsobem by se za něj dal považovat i *Nanuk*. Důležitými schopnostmi jsou umění naslouchat a učit se. Filmař se stává prostředníkem mezi domorodci a diváky. Filmař taktéž musí nějakou dobu žít mezi lidmi, které natáčí, nemůže jen na chvíli vpadnout do terénu. S tím se vynořuje i otázka etiky. Antropolog i filmař si musí dát pozor na to, co nebo koho natáčí (pozoruje) a zda má patřičný souhlas účinkujících (pozorovaných). Tento problém se zřetelně projevuje ve snímcích, z nichž je patrné hledisko či postoj jejich autora.

4.4. Typy dokumentárních filmů

Bordwell (2011, str. 451) rozděluje dokumentární filmy typově na *stříhové*, tzv. *mluvící hlavy*, *direct cinema*, *přírodovědné* a *filmový portrét*. *Stříhový film* (též kompilační) vzniká sestřiháním materiálů archivní povahy. Dokument typu *mluvící hlavy* (čili rozhovor) se soustředí na svědectví lidí, kteří vzpomínají na určitou událost. Snímek typu *direct cinema* zaznamenává aktuálně probíhající situaci. *Přírodovědné dokumenty* se zpravidla soustředí na svět zvířat. A *filmový portrét* zpravidla zachycuje významnou osobnost a její každodenní život. Zároveň tvrdí, že se často tyto typy prolínají nebo se mohou nakombinovat do jednoho díla. To znamená, že můžeme dát dohromady archivní záběry, rozhovory s lidmi a také přímo natočenou probíhající událost. Tento druh dokumentu potom nazývá *syntetickým*.

Specifickým typem filmu je tzv. *mockument*, což je vlastně falešný dokument, který se ale nesnaží přimět publikum, aby věřilo tomu, že je jim předkládán ryzí dokument. Naopak staví na tom, že diváci si jsou vědomi této neautentičnosti (Bordwell & Thompson, 2011, str. 453).

4.5. Kategorická či rétorická forma dokumentu

Dokumentární film může využívat buď kategorickou nebo rétorickou formu. U kategorické formy tvoří kategorie vlastně základ pro uspořádání filmové formy. Film postupuje po různých daných tématech-kategoriích. Jako příklad Bordwell (2011, str. 454) uvádí film *Olympia* (1936), který je záznamem olympiády v Berlíně. Film je zde členěn do několika podkategorií dle typů sportu, které zobrazuje.

Naopak rétorická forma předkládá divákovi přesvědčivou argumentaci, které má ideálně podlehnout a převzít ji. Tato forma je charakteristická čtyřmi prvky – oslovit diváka a vnuknout mu nové přesvědčení; tématem filmu je věc názoru, ke které můžeme zaujmout více postojů; obracení filmaře na citovou stránku diváků; snaha přesvědčit diváka, aby změnil něco v každodenním životě; (Bordwell & Thompson, 2011, str. 462). Přičemž Bordwell (2011, str. 462-463) také vymezuje tři typy rétorických argumentů. Jedná se o *argumenty ze zdroje*, u kterých je cílem dokázat informovanost a důvěryhodnost pomocí přímých zpráv o události. Druhým jsou *argumenty zaměřené na téma*, které se „obracejí k přesvědčením sdíleným v konkrétní době danou kulturou,“ nebo používají různých příkladů podporující dané tvrzení. Posledním typem jsou *argumenty zaměřené na diváka*, které se zaměřují na divákovu emocionální stránku.

4.6. Pohled na dokumentární filmy

K možnému popsání dokumentárních filmů pomůže zamyslet se nad dvojicemi kritérií – natáčení vs střih, přítomnost vs minulost, blízký vs vzdálený pohled.

Natáčení i střih jsou logicky ve filmu vždy přítomné. Je však důležité, který z nich převažuje, zda je kladen důraz na střih nebo na dlouhý plynulý záběr. U dokumentárních filmů je běžnější, že je narativní linka či scénář tvořen střihem, nikoli natáčením samotným. Ale může nastat opačná situace, kdy se dokumentarista drží nepsané linie dané situace. „V oblasti fikce na základě scénáře vzniká vyprávění, v oblasti dokumentu na základě prožitého vyprávění vzniká scénář.“ (Gauthier, 2004, str. 42). Střih je tedy důležitou složkou, kdy se vyrazují nepovedené nebo nezajímavé záběry a posléze se může složit linka filmu. Někteří filmaři chtějí udržet naprostou shodu filmů se skutečností, jiní se obrací k tzv. tvůrčímu střihu – posloupnost je potlačena ve prospěch tvůrčího počínu (Gauthier, 2004, str. 203). Významnou složkou je i zvuk či text, které jsou oddělené nebo se mohou prolínat i v rámci střihu. Druhým bodem je rozlišit, zda je dokument tvořen

v přítomnosti nebo tzv. v paměti čili zda film zachycuje právě prožitou zkušenost nebo se obrací na svědky události. A konečně záleží i na tom, jaká je pozice filmaře, zda je pouhým pozorovatelem nebo se také ve filmu nějak angažuje a zasahuje do něj svou přítomností. Vztah mezi režisérem a postavami je velmi provázaný a vždy záleží na konkrétní osobě režiséra a jeho přístupu k natáčení.

5. Studium vizuálních produktů kultury

V této části chci ve stručnosti představit zkoumání vizuálních reprezentací v antropologii, přičemž se vzhledem k mé práci budu zaměřovat na vývoj zkoumání audiovizuálních produktů kultury. Vycházet budu především z publikace *Vizuální antropologie: Kultura žitá a viděná* (2010), která se specificky zaměřuje na vztah antropologie a filmu s důrazem na etnografický film.

Samotný pojem vizuální antropologie se objevuje a prosazuje až po druhé světové válce. V té době je definován jako „metoda sběru vizuálních dat při výzkumu kultury“ (Soukup, 2010, str. 16).

5.1. Vývoj a ustanovení vizuální antropologie

Antropologie je s vizuálními produkty kultury spjatá v podstatě od samotného počátku vzniku fotografického aparátu a také i kinematografu vynalezeného bratry Lumièrovými na konci devatenáctého století. „*Přechod k audiovizuálnímu* přesahuje takovou konstrukci a vytvoření filmového prostoru jako prostoru k ukotvení sociálního pohybu a sociálního času.“ (Piault, 2010, str. 59).

Již v raných počátcích této nové technologie zaznamenávání obrazu se kamera používá jako pomocník antropologie. Například Alfred Cort Haddon při expedici do Torresovy úžiny (1898) využíval možnosti fotografování, natáčel a používal i fonograf (Piault, 2010). Mohla tak vzniknout rozsáhlá sbírka, která kromě materiálních artefaktů, obsahovala i audiovizuální dokumenty. V té době se například na fotografování severoamerických indiánských obyvatel zaměřuje Edward Sherriff Curtis.

Prvotní nadšení z nových technologií opadlo a na počátku dvacátého století byla kritizována objektivita filmu, což vedlo k tomu, že film a fotografie se staly jakýmsi doplňkem psaných textů. Problém objektivity spočíval primárně v předkládání kulturních a osobních zájmů ve filmu. Klíčovou osobou dvacátých let byl již zmiňovaný Robert Flaherty, který natočil *Nanuka, člověka primitivního*. I zde je diskutována problematika objektivity. Snímek sám obsahuje inscenované scény a drží se filmového vyprávění, přičemž vytváří kulturní stereotypy o natočených Inuitech (Piault, 2010).

V letech třicátých až čtyřicátých se o rozvoj etnografického filmu a jeho používání zasazovala Margaret Meadová, která spolu s Gregorym Batesonem prováděla terénní výzkumy, během nichž vytvořila sérii fotografií a několik etnografických snímků.

Koncem padesátých let se vizuální antropologie začíná ustanovovat jako subdisciplína, která zkoumá vizuální produkty kultury. Zásadním se z tohoto období a celých šedesátých let stává práce Jeana Rouché. Ten velmi experimentoval a snímky se často pohybovaly mezi fikcí a realitou. Mimo jiné se soustředil také na vytváření obsahu samotnými aktéry filmu (Piault, 2010).

V průběhu sedmdesátých a osmdesátých let se nejvýznamnějšími autory stávají Robert Gardner, John Marshall a Timothy Asch. V této době dochází k prosazení vizuální antropologie jako samostatné svébytné disciplíny. K tomu přispěl sborník *Principles of Visual Anthropology* z roku 1975. Nastává kritika etnocentrické pozice a proměnil se přístup k natáčení „druhých“.

Důležitý je sborník *Rethinking Visual Anthropology* z roku 1997. Vizuální antropologie už není brána pouze jako etnografická fotografie a film, ale rozšiřuje svou oblast o všechny možné vizuální produkty kultury. Je také reflektována pozice výzkumníka, který svými volbami do jisté míry určuje podobu snímku.

V dnešní době si vizuální reprezentace může sám vytvářet a obrazy předávat dále v podstatě každý jedinec. Přestává tedy platit „definice etnografického filmu jakožto obrazů „druhých“ označených jako „b“, pořízených lidmi „a“ a předkládaných opět lidem „a“ (Čeněk & Porybná, 2010, str. 14).

5.2. Studium vizuální kultury nebo vizuální studium kultury?

Vizuální antropologie se zabývá vizuálními reprezentacemi dané kultury. Současně lze k tomuto bádání přistupovat odlišně, a proto jsou vymezeny dva přístupy – *studium vizuální kultury* a *vizuální studium kultury* (Čeněk & Porybná, 2010).

Vizuální studium kultury se týká studování kultury prostřednictvím aktivního fotografování nebo natáčení „druhých“ výzkumníkem a následné analýzy a interpretace vytvořených dat. Data nemusí nutně vytvářet výzkumník, je možné, aby k dokumentaci přistoupil i jiný příslušník dané kultury.

Naopak *Studium vizuální kultury* se zaměřuje na vizuální produkty kultury a zkoumá jejich prostřednictvím kulturu. „Vizuální materiál je v tomto případě médiem, v němž se

specifickým způsobem zrcadlí kultura.“ (Soukup, 2010, str. 20). Jsou tedy sbírána, nahlížena a interpretována vizuální data. Zkoumanými vizuálními produkty mohou být kromě fotografií a filmů také nejrůznější umělecké výtvořy, obrazy, výstavy, ale i móda, tetování a jiné úpravy těla a mnoho dalšího.

V následujících kapitolách se právě *studiem vizuální kultury* budu zabývat na příkladu dokumentárních filmů, jejichž tématem je fenomén holocaustu.

6. Metodologická část

6.1. Výzkumný problém a výzkumné otázky

Na tomto místě bych ráda představila výzkumný problém a od něho se odvíjející výzkumné otázky.

Hodlám se zaměřit na problematiku holocaustu a mým cílem bude zjistit, jakými způsoby je tento fenomén vykládán a prezentován v dokumentárních filmech čili pokusím se o interpretaci narativních rámců a konstruktivních vzorců, které jsou ve vybraných dokumentech přítomné. Dokumentární filmy uvažuji jako specifická média kulturní paměti, která se podílejí na utváření sociálních rámců a obecněji na ukotvení jedince ve společnosti díky své schopnosti zprostředkovat blízkou či vzdálenou minulost. Je potřeba mít na paměti, že toto zprostředkování náhledu na minulost je vždy nějakým způsobem utvářeno (ať už se jedná o dobu, ve které byl film vytvářen, postoje tvůrců k tématu (vycházející z jejich zázemí), finančními faktory ve smyslu požadavků sponzorů či zadavatelů filmu, očekávání publika a také politiky paměti apod.).

Výzkumný problém jsem tedy formulovala takto: *Prostřednictvím jakých témat, aktérů, konstruktivních vzorců a narativů je ve vybraných českých dokumentárních filmech holocaust vykládán a prezentován?*

Tématem mé práce je tedy kulturní paměť holocaustu v českém prostředí po roce 2000 do současnosti. Terénem je pak česká filmová či televizní tvorba. Vzorek bude tvořit sedm vybraných dokumentárních filmů.

Výzkumné otázky zní:

Jaké narativy a interpretativní rámce můžeme v dokumentu nalézt?

Jaká témata, aktéři a události jsou vyzdvihovány? Jaké to má důsledky pro prezentaci holocaustu?

Jakým způsobem je nahlížena otázka ž/Židovství?

Jak se v průběhu více než dvaceti let měnilo vzpomínání na holocaust?

6.2. Výzkumná strategie a postup výzkumu

V rámci svého projektu v empirické části postupuji od deskripce prvků dokumentárního filmu, následně přecházím k analýze daného díla, rovněž analýze vzniklých dat, kde reflektuji vazby a propojení vztahů mezi prvky díla a konečně docházím k interpretaci, kdy propojím popisované a analyzované složky a objasněním jejich význam.

Konkrétně jsem si z možných kvalitativních technik analýzy dokumentů zvolila sémioticko-strukturální analýzu. Podrobněji tuto strategii výzkumu rozebírá R. Sedláková (2014) v knize *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky* (str. 328-385), která byla i mně inspirací. Při analýze si celek rozložím na jednodušší části, které si rozdělím na daná témata podle rozdílnosti či podobnosti a následně prozkoumám jejich vzájemné vztahy. Mezi jednotlivými díly je použita také technika komparace daných jevů. Je zde tedy jak sémiotická část, která zkoumá konkrétní prvky celku, tak i strukturální, která se zaměřuje na složení prvků, jejich postavení ve strukturovaném celku, a jak onu strukturu utváří. Předmětem je tedy vnitřní struktura dokumentů a nikoli pouze jejich obsah.

Důležité bude také konečné zobecnění v mezích induktivního přístupu, které je vždy neúplné, a tudíž nemůže vést k možným prognózám.

K vybraným filmům v podstatě přistupuji jako ke svébytným „textům“, které ovšem mohou mít proměnlivé významy. Zaměřuji se nejen na významy, které mají být podle tvůrce záměrně odhaleny, ale i na ty skryté. Tedy sleduji několik významových rovin filmu, které podle inspirace filmovou analýzou mohu označit jako referenční, explicitní, implicitní a symbolickou (Bordwell, 1989). Chci taktéž na okraj zapojit i filmovou analýzu dokumentu, která se zaměřuje z větší části na vizuální stránku díla (kamera, střih, prostředí, světlo apod.).

Při „pozorování“ všech filmů vytvářím „terénní“ poznámky, čímž tvořím data, která následně analyzuji. Následně přecházím k interpretaci děl a posléze je i komparuji mezi sebou. Mým cílem je tedy ukázat, jak a pomocí jakých prostředků byl v průběhu posledních dvou desetiletí prezentován fenomén holocaustu za pomoci specifického typu média, které je dostupné široké veřejnosti.

6.3. Výběr vzorku dokumentárních filmů

Po pečlivé úvaze jsem se tedy rozhodla analyzovat dokumentární filmy, jejichž ústředním tématem je holocaust. Vybrala jsem filmy dokumentární a nikoli fikční historické, jelikož mě zajímá právě toto specifické médium, které se pohybuje na hranice fikce a autentičnosti a které se prezentuje jako svého druhu dokument minulé doby a rovněž jako možný pramen pro získávání nových poznatků, tedy s informativní až vzdělávací funkcí pro širokou veřejnost.

Jelikož dokumentárních filmů o holocaustu je opravdu mnoho, tak mým dalším krokem bylo zúžit výběr na filmy vzniklé v české produkci. Chtěla jsem se pohybovat výlučně v „domácím“ prostředí, protože mě zajímá, jak je právě obraz holocaustu uchopován a předáván v české společnosti a kultuře. Mé postavení bude spočívat v roli tzv. insidera, takže bude nezbytné svou badatelskou pozici reflektovat, naopak výhodou bude dobrá znalost daného prostředí.

Následně jsem se rozhodla výběr filmů vymežit hranicí roku produkce na 2000 až do současnosti, tj. roku 2021. Důvodem bylo, že se chci zaměřit výlučně na současný pohled tvorby dokumentů o holocaustu. Také jsem reflektovala problém toho, že v průběhu druhé poloviny dvacátého století dokumentárních filmů týkajících se holocaustu vzniklo poskrovnu a česká tvorba v období komunistického režimu byla umožněna převážně v mezích hraného filmu.⁸ V takto vymezeném období jsem tedy výběr zúžila, aby mi průběžně pokrýval celých víc jak dvacet let. Filmy mají mezi sebou odstup v průměru zhruba šesti let, aby bylo možné pozorovat změnu uvažování při natáčení těchto dokumentů. Zároveň jsem výběr uzpůsobila i tomu, jak jsou filmy natočené, čím jsou specifické anebo čím se odlišují. Proto jsou u jednoho šestiletého období někdy vybráni i dva filmoví zástupci.

Jestliže otevřu problematiku kritiky zdrojů dat, je důležité podotknout, že každý film má trochu jiné zázemí tvorby a natáčení, jak vzhledem k době výroby, tak i vzhledem k okolnostem, které filmové natáčení doprovázejí (postoje a požadavky tvůrců a finančních podporovatelů či politika doby). Důležité je i to, z jakých historických pramenů vycházejí a jak je následně prezentují. I některé z rozhovorů s přeživšími, které se v dokumentárních filmech vyskytují, byly natočené v rámci jiných projektů (typu *Survivors of Shoah*, *Visual*

⁸ *Daleká cesta* (1948) byl prvním filmem týkající se holocaustu. Mnoho dalších hraných filmů pak vzniklo především v uvolněnějších šedesátých letech, např. *Transport z ráje*, *Démanty noci*, oscarový *Obchod na korze* či *Ostře sledované vlaky*.

History Foundation; Paměť národa). Z toho vyplývá, že pamětníky zpovídají různí tazatelé a přistupují k nim za odlišným účelem. Takže tato svědectví musí být poskládaná do jistého formátu, který má odpovídat autorskému pojetí dokumentárního filmu.

Pokud vezmu v úvahu etiku v rámci výzkumu, myslím si, že etické nároky projektu jsou minimální. Všechny dokumentární filmy jsou volně dostupné ke shlédnutí v Archivu pořadů České televize na iVysílání. V této práci jsem snímky řádně citovala, přičemž také cituji ze svých („terénních“) poznámek. Jsou nazvané *TP_krácený název filmu* a je k nim přidaná i stopáž, ze které jsem čerpala ve filmu.

7. Empirická část

V této části se detailně budu zabývat dokumentárními filmy, které představím a pokusím se o jejich interpretaci. Rozhodla jsem se zde nepostupovat po jednotlivých filmech, které bych odděleně interpretovala, ale spíše uvedu jednotlivé otázky či témata, která se od nich odvíjejí. Soustředím se tedy na jejich vzájemné propojení, vazby, odlišnosti. Závěrem bych chtěla shrnout proměny zobrazování holocaustu v dokumentárních filmech v průběhu více než dvaceti let.

7.1. Představení vybraných dokumentárních filmů

Nejprve bych ráda stručně představila konkrétní dokumentární filmy, které se staly předmětem mé analýzy. Kromě samotného obsahu zde uvedu také základní údaje a kontext vzniku dokumentu. Pro větší přehlednost jsem dokumenty seřadila chronologicky podle data vzniku, tj. od roku 2000 až do současnosti. Všechny uvedené dokumentární filmy jsou v průběhu psaní této práce volně dostupné v Archivu pořadů ČT na iVysílání.⁹

Peklo na zemi (2001) (56 min.)

Prvním z nich je dokument *Peklo na zemi* z roku 2001. Tento film byl vytvořen na základě svědeckých přeživších natočených v rámci projektu Survivors of Shoah Visual History Foundation.¹⁰ Jedná se o snímek z cyklu pěti dokumentárních filmů s názvem *Broken Silence*. Každý film reprezentuje skupinu pamětníků z jednotlivých zemí (Maďarsko, Sovětský svaz, Polsko, Československo a nynější obyvatelé Argentiny). Český dokument režíroval Vojtěch Jasný. Film chronologicky sleduje příběhy pražských ž/Židů a jejich osudy od mládí, okupaci Československa, cestu do Terezína, následně i Osvětimi, osvobození a jejich návrat domů. Jejich povídání se prolíná i s dobovými záběry.

⁹ Viz <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/>

¹⁰ Projekt byl iniciován Stevenem Spielbergem roku 1994. Jeho cílem bylo shromáždit co nejvíce svědeckých výpovědí na holocaust, který byl vedený pocitem naléhavosti, jelikož pamětníků je málo a ubývají. Prvotní plán byl nashromáždit za tři roky padesát tisíc rozhovorů, což se nakonec podařilo až za šest let. Tento projekt nebyl první snahou o natáčení a shromažďování svědeckých výpovědí, ale rozhodně byl nejrozsáhlejší (rozhovory byly provedeny mezi lety 1994-2000 v 56 zemích světa v 32 jazycích) (Shandler, 2017).

Nyní je archiv rozšířen i o vzpomínky pamětníků ostatních genocid 20. století, ale zahrnuje například i svědecké výpovědi k současnému antisemitismu. (viz <https://vhaonline.usc.edu/>)

Paměť 20.století: Nesdělitelné (2007) (55 min.)

Jedná se o snímek z cyklu *Paměť 20. století*. Tuto sérii dokumentárních filmů, které se zabývají svědectvími různých osobností o událostech dvacátého století, režírovala Helena Třeštíková. Hlavním tématem dokumentu je fungování a vyhlazení rodinného tábora v Osvětimi, jakožto největší masové vraždy československých obyvatel. O internaci, fungování tábora, a nakonec i jeho likvidaci podrobně hovoří pamětníci. Jejich vyprávění je v kontrastu s dobovými *Aktualitami*, jež je silně protkáno tehdejší ideologií a nacistickou propagandou.

Sedm světél (2008) (57 min.)

V tomto dokumentárním filmu je pozornost namířena na šest žen, které vyprávějí své životní osudy, přičemž nejvíce vzpomínek je zaměřeno na období války. Tato skupina pamětnic je rozmanitá v tom smyslu, že jsou zde předkládány vzpomínky o transpotech a internaci ve vyhlazovacím táboře, též o pochodech smrti, pomoci partyzánům, ukrývání se, či o emigraci do zahraničí. Líčí také poválečné období a návrat do společnosti, popisují situaci po komunistickém převratu v padesátých letech a závěrem je rovněž okomentována dobová situace antisemitismu a neonacistického hnutí v České republice. Film *Sedm světél* byl vytvořen režisérkou Olgou Sommerovou.

Mauthausen – tajné popravky Čechů (2012) (52 min.)

Film sleduje dění v táboře Mauthausen po atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha a následné popravky Čechů prostřednictvím svědectví několika pamětníků. Kromě pamětníků zde také vystupují historici a badatelé například z Ústavu pro studium totalitních režimů, Archivu hl. města Prahy a Moravského zemského muzea v Brně, kteří doplňují vzpomínky pamětníků faktografickými údaji a historickým výkladem události. V tomto snímku se na místa traumat po letech vrací samotní pamětníci. Snímek natočil režisér Zdeněk Všelicha.

Vyvoleni k utrpení: Osudy židovského obyvatelstva na Šumavě od roku 1938 (2014) (52 min.)

Film režírovaný Zdeňkem Flídrem patří do cyklu *Vyvoleni k utrpení*, který mapuje život židovského obyvatelstva od počátku 10. století až do současnosti na území Šumavy a Bavorského lesa. Příběhy obyvatel jsou konkretizovány na příkladu rodiny Getreuerových ve formě čtení z osobní korespondence a deníků členů rodiny z období let 1938-1945. Ty

jsou také v některých částech filmu znázorněny hranými záběry. Informace jsou zde doplněny archiváři, pracovníky památníku a muzea. Jedním z nosných témat se tu stávají ženské pochody na konci války, na které vzpomínají pamětnice.

Terezínští hrobaři (2019) (52 min.)

Jedná se o dokument, jehož ústředním tématem je vykopání hrobu terezínskými vězni pro zastřelené muže v Lidicích. Film chronologicky a podrobně popisuje dění hodinu po hodině. Děje se tak na základě svědectví pamětníků-hrobařů a lidických žen a dětí, přičemž někteří z nich se vyskytují po letech na místech traumat. Mimo to jsou používány hrané, a dokonce animované scény. V hraných pasážích vystupuje postava F. R. Krause, jednoho z hrobařů, který vzpomínky na tuto událost sepsal do podoby povídky pod názvem *Dvořákovo Rekviem*, jež se stala inspirací filmového příběhu, který režírovala Olga Strusková.

Příběhy 20. století: Ghetto Theresienstadt a transporty na východ (2021) (26 min.)

Film je součástí třetí řady série *Příběhy 20.století*, která se výslovně zaměřuje na holocaust. Režirovali ji Viktor Portel a Adam Drda. Jedná se o spolupráci České televize a organizace Post bellum, která přinesla nahraná svědectví pamětníků ze svého projektu Paměť národa.¹¹ Tento díl popisuje fungování tábora Terezín a následné transporty z koncentračního tábora dále do vyhlazovacích táborů na Východě.

Zde je také na místě reflektovat, že všechny filmy (až na snímek *Peklo na zemi*) vznikly v produkci České televize. Znamená to tedy, že na jejich tvorbě a financování se podílí veřejnoprávní instituce, jejímž hlavním úkolem je předávat informace nejružnějšího druhu široké veřejnosti. Což ve výsledku znamená, že se zde objevuje snaha předat obraz minulosti v jistých narativích, které mají odpovídat požadavkům doby a jsou poplatné současným politikám paměti. Dokumentární filmy tedy slouží jako tvůrčí figury paměti a díky nim je konstruována a upevňována pozice kulturní paměti.

¹¹ Jedná se o veřejnosti přístupnou online databázi svědectví pamětníků z období 20. století, která byla založena roku 2008. Na jejím fungování se podílí kromě Post bellum, také Český rozhlas a Ústav pro studium totalitních režimů. Kromě sbírek svědectví byl tento projekt rozšířen o řadu dalších počinů, například vyhlášení Ceny Paměti národa, aplikaci Místa Paměti národa, charitativní Běh pro Paměti národa, online Magazín Paměti národa, projekt Divadlo Paměti národa či založení gymnázia Paměti národa a také tvoří vzdělávací programy pro základní a střední školy. (viz <https://www.pametnaroda.cz/> a <https://www.postbellum.cz/>)

7.2. Významové roviny filmu

V představených dokumentárních filmech je možné vyznačit několik významových rovin, které utváří komplexní filmové dílo. U jejich interpretace vycházím od Davida Bordwella (1989, str. 8-18), který ve své knize předkládá čtyři interpretační procesy při analýze filmového díla. Jedná se o referenční, explicitní, implicitní a symptomatický význam.

Referenční význam filmu se opírá o tzv. referenty, které jsou domněle reálné (extratextuální) i fikční (intratextuální). Pozorovatel konstruuje komplexní filmový svět a vytváří tak diegezi, tj. prostorovo-časové univerzum, ve kterém se film odehrává a z části ho i přesahuje (Bordwell, 1989). V tomto případě se jedná o propojení událostí holocaustu, které jsou předkládány v dokumentu a zároveň nutné jakési domýšlení kontextu a historických souvislostí, které jsou určující pro plné pochopení a následnou interpretaci filmu a jež v dokumentárním snímku nejsou zobrazovány. V kontextu teorií paměti je možné říci, že i ve vybraných filmech dochází k selekci toho, na co je vzpomínáno a co je zapomenuto. Přičemž selekce zde tvoří významotvorný element paměti, který zabraňuje přehlčení informacemi. V uvedených dokumentech se setkáváme výlučně s extratextuálními referenty, kdy pro nás jsou prvky z prostředí známé a můžeme se s nimi běžně setkat. Důležité je i rozlišení diegetických a nediegetických prvků filmového snímku. Diegetický zvuk, hudba, ruchy, mluvené slovo pocházejí z předkládaného příběhu a slyší je i uvedené postavy (zde pamětníci, historici...). Naopak nediegetická složka je přidávána v postprodukcii a slouží především k podkreslení scén. V těchto dokumentech je to zřetelné při záběrech na dokumenty osobní povahy či při dobových záběrech, které jsou umocněny dramatickou hudbou. Ve všech snímcích se jedná o vážnou hudbu, zpravidla je to smyčcová nebo klavírní hudba. Opětovně jsou používány skladby především od Smetany, Janáčka či Beethovena. Také se zde typicky objevují synagogální písně při záběrech na pietní místa.

U **explicitního významu** se jedná o propojení diegeze a příběhu filmu. Jde tedy o hlavní téma filmu, jeho smysl či zřejmé poselství, které může pozorovatel shledat díky jeho schopnosti abstraktního myšlení (Bordwell, 1989). U dokumentárních filmů je možné shledat, že jejich hlavním úkolem je představit danou historickou epochu, respektive událost holocaustu, prostřednictvím individuálních vzpomínek přeživších. Jejich

poselstvím je předávat informace dále a podílet se na konstrukci kulturní paměti. Je vyjádřeno jisté přání pamětníků vytvořit poučení pro budoucí generace a zajistit, aby se tyto hrůzné události nemohly opakovat. Pamětnice Sommerová z filmu *Sedm světél* říká, že je důležité „uvědomit si krásu života“ (Sedm světél, 2008). Naopak pamětnice snímku *Nesdělitelné* jako poučení vyzdvihuje, že „člověk je schopen nesmírného zla a nikdy neví, kdy (ho) to uhodí“ (Paměť 20. století: Nesdělitelné, 2007). A pamětníci dokumentu *Peklo na zemi* (2001) se shodují na tom, že člověk má žít slušně a nechtěli by dopustit, aby si následující generace musely prožít takové utrpení, kterým si prošli oni.

Implicitní význam je ten, který je sdělován nepřímou a spíše symbolicky. Může být i protichůdný vůči tomu, jak se dílo jeví na první pohled (Bordwell, 1989). Zde je možné říci, že se objevuje snaha vyzvednout zbytečnost války na obrazu utrpení civilistů. Taktéž vzniká prostor pro posílení židovského narativu a vyzdvihování jedinečnosti, nepochopitelnosti, neuchopitelnosti holocaustu. „*To, co jsme prožili, to se nedá reprodukovat. To žádný film, žádné svědectví nemůže nikomu přiblížit. To se musí prožít a zažít. To není možné nějakým způsobem přenést.*“ (Peklo na Zemi, 2001). Tento narativ jedinečnosti a neuchopitelnosti holocaustu je utvrzován i prostřednictvím samotných pamětníků, kteří hovoří o tom, že je nemožné si představit události, které oni zažili. Jedinečnost holocaustu souvisí také s tím, že určitá skupina se snaží vybojovat uznání a potvrzení své pozice mezi ostatními. Na českém území se dá hovořit o tom, že ž/Židovská menšina projevuje snahu o uznání holocaustu jakožto utrpení židovského a oprostí jej od tendence zobrazovat ho jako válečné utrpení českého národa, popř. obecněji slovanských národů.

Symptomatický význam je nezáměrný, nedobrovolný, přičemž vychází z dobového způsobu myšlení, ideologie. Jedná se o neuvědomované tendence, obavy, problémy, které vychází z konkrétní doby natáčení filmu (Bordwell, 1989). „*Velmi zarážející pro Z. Krejsu bylo, že pamětnice Dindová chtěla až do roku 2007 zůstat v anonymitě. Údajně to mělo souvislost s nacionálněsocialistickými skupinami, které působily v Písku a jelikož byla židovka pocítovala obavy o svou bezpečnost.*“ (TP_Vyvolení k utrpení, stopáž 47:59–49:02). Ve vybraných dokumentech se objevuje tendence nastínit obavy z tehdejší vlny antisemitismu a nástupu neonacistických a neofašistických hnutí a snaha přimět pozorovatele, aby se vůči nim vymanil a pomocí sdíleného historického vědomí si uvědomil možné budoucí dopady podobných událostí. Avšak pouze v dokumentu *Sedm*

světel je tato obava přiznaná otevřeně. Pamětnice sleduje v televizi záběry ze střetu antifašistů a fašistické skupiny, přičemž to komentuje slovy: „*Já jsem z toho úplně zoufalá, já z toho nespím. Já jsem si nikdy nemyslela, že se za svého života ještě dožiju nějakého vzkříšení téhle zvrhlé ideologie. Je to znesvěcení, obludné znesvěcení toho, na co tady všichni vzpomínáme.*“ (Sedm světél, 2008).

7.3. Aktéři dokumentárních filmů

„Dospělý syn F. R. Krause hovoří o svém otci. Říká o něm, že „při těchto tragických událostech, on byl vlastně v takovém tom středním produktivním věku.“ Líčí jeho profesní život před válkou, od psaní do novin až k období, kdy se stává redaktorem Československého rozhlasu a ČTK. Podle syna se jeho otec „jakožto zkušený novinář vlastně dostal se zpátky na ta místa, kde byl před válkou“, a navíc zakládá i cizojazyčné vysílání.“ (TP_Terezínští hrobaři, stopáž 2:52-3:52).

V analyzovaných dokumentárních filmech je široké spektrum **pamětníků**. Jak jsem mohla pozorovat, patří mezi ně samotní přeživší holocaustu, jejich příbuzní, rodinní příslušníci, známí a další svědkové událostí. Cílem je rozšířit základnu pamětníků-přeživších o jejich sociální síť, která je obklopuje a dodat líčení událostí rozvinutější rozměr (dochází ke tvorbě kolektivní paměti) a posílit také pozici individuální paměti a rovněž rodinné paměti, jež je předávána členy rodin. Pamětníci zde fungují jako prostředníci mezi komunikativní a kulturní paměti. Obraz komunikativní paměti, která je předávána mezi osobami na plátně, tvoří můstek ke konstruování kulturní paměti, jež je tímto komunikačním médiem posilována ve společnosti. Různorodost pamětníků může v očích diváků také posilovat jakousi platnost jejich individuálních výpovědí a následnou ověřitelnost.

„Kamera se pohybuje souběžně s pamětnicí, která udělá pár kroků ke stolu v pracovně a otevírá tmavě hnědé kožené desky. Po otevření pozorují žluté Davidovy hvězdy v průhledném pytlíčku spolu s hromádkou nejrůznějších dokumentů, papírů a sešitem. Pamětnice říká, že si tuto sbírku začala tvořit v Terezíně a sbírala dokumenty, které si pak nalepila do sešitu.“ (TP_Nesdělitelné, stopáž 04:14-04:31).

Ve snímku *Paměť 20. století: Nesdělitelné* jedna z pamětnic ukazuje svoji knihu, kterou si vytvořila a do které začala sbírat nejrůznější artefakty minulosti spojené s jejím osobním příběhem. Někteří pamětníci ve filmech aktivně ukazují své osobní dokumenty a můžeme vidět jejich nejrůznější ucelené sbírky (složené například z předvolání k transportu do Terezína, lístku na vlak, dopisů a fotografií), které přeživším posloužily k lepšímu ukotvení vzpomínek. Důležitým prvkem ve filmech je tedy zobrazování **dokumentů a předmětů osobní povahy**. Hlavním objektem jsou fotografie, kresby či písemné dokumenty. Jejich účelem je připomínání, stvrzování minulosti jedince, který vypráví své vzpomínky. Samozřejmě zde slouží také jako kotvy nejen pro pamětníka, ale i pro diváka, který je lépe vtahován do děje a utváří si představu o dobové kultuře a společnosti. Kreslené malby fungují k ilustraci událostí, o kterých je řeč. Zobrazování osobních dokumentů se děje prostřednictvím projekce snímku daného materiálu, nebo jsou aktivně ukazovány pamětníkem, popřípadě i badatelem. Aktivní představení dokumentu a jeho popsání pamětníkem zde funguje velmi osobitě. V těchto pasážích je možné pozorovat konstrukci komunikativní paměti prostřednictvím tazatele a pamětníka. Jeho individuální paměť je předkládána v kontrastu s „oficiální verzí dějin“. Zároveň zde pozorují charakteristiky „paměti uchvácené historií“, které zde mají za následek archivaci dokumentů a nejrůznějších artefaktů minulosti konkrétní skupiny. Tato archivace minulosti souvisí se „zrychlením dějin“ (Nora, 1998), jež v tomto případě spočívá v tom uchovat si něco, co v budoucnosti může být použito jako důkaz a samo o sobě bude moci svědčit. Paměť se tu tak jeví jako povinnost.

„V této místnosti, připomínající učitelství kabinet, stojí před kamerou archivář obce Klatovy, který je oblečen do světle modré kostkaté košile, na které má límečku má usazený klopový mikrofon. Stojí mezi dvěma stoly se židlemi, přičemž na tom, který se nachází před ním, má položenou dokumentaci. Jedná se o fotografie (roztrošené po stole), papíry s údaji, rozevřenou knihu a také zde můžu vidět stolní kalendáře. Archivář zde hovoří o dvou transportech, které odjízděly z Klatov a jeho pohled se střídavě stáčí od kamery směrem za ni, pravděpodobně na tvůrce. V rukách drží papíry, o kterých se posléze dozvídám, že jsou to seznamy lidí. Tyto papíry jsou ukazovány na kameru v okamžiku, kdy je hovořeno o počtu lidí, kteří transportem odjeli a o počtu přeživších a je mezi nimi listováno. Celá tato scéna je natáčena jedním záběrem, tedy bez střihu a kamera je stabilní. Pouze záběr na papír, kde jsou zapsaní přeživší je detailní a je možné si přečíst

jejich konkrétní jména, datum a místo narození.“ (TP_Vyvoleni k utrpení, stopáž 16:30-18:09).

Vyjma pamětníků se v dokumentech vyskytují i postavy, které mají za cíl představovat, doplňovat a objasňovat historický kontext vymezeného období. Pamětníci jsou doplněni **experty**, jenž jsou důležitými figurami a vystupují jako prostředníci kulturní paměti, díky kterým dochází k jejímu upevnování ve společnosti. Oba druhy aktérství jsou pro kulturní paměť nezbytné a doplňují se. Aktéry jsou v tomto případě historici, archiváři, pracovníci muzeí, památníků nebo jiných míst paměti. Někdy jsou tito odborníci nahrazeni či doplněni vypravěčem-komentátorem, který se ovšem v dokumentu objevuje pouze v audio formě. V této souvislosti se vyskytuje otázka, zda jde o pouhé doplnění faktografických informací pro komplexní obraz historické události, a tím pádem také i konstrukci a posílení kulturní paměti prostřednictvím těchto aktérů, nebo jde o jakousi legitimizaci výpovědi dobového svědka. Vzhledem k typu filmu je možné říci, že je vidět snaha o vytvoření uceleného systému informací, který v rámci jistého narativu bude předáván širšímu publiku. Současně může jít i o stvrzení oficiálního současného pohledu na události v kontextu jiných tendencí a postojů k holocaustu.

Jak je vidět z úryvku textu výše, badatelé si rovněž vypomáhají dokumenty ke svému výkladu. Jsou záchytnými body pro ně samotné, ale i pro posluchače a tato evidence je také podkladem pro to, co říkají. V této souvislosti je možné hovořit o *paměti věcí*, kterou definuje Assmann (2001). Ve snímcích je zřetelně vidět, jak předkládané artefakty minulosti paměť vyvolávají, a to nejen u pamětníků či badatelů, kteří je v reálném čase využívali, ale také podobným způsobem působí na diváka.

Do dokumentů jsou též vkládány **dobové záběry** audiovizuálních materiálů, fotografií, ale i snímky písemných dokumentů typu vyhlášek a nařízení. Jako audiovizuální materiály jsou využívány také filmy pořízené jako typ dokumentace pro vedení SS či tzv. dobové *Aktuality* silně protkané dobovou ideologií nebo propagandistický film *Vůdce daroval židům město*. Všechny zmíněné historické materiály tvoří pramennou základnu filmů, ze kterých vycházejí, popřípadě se k nim vymezují. Například s dobovými *Aktualitami* je nakládáno svébytným způsobem, kdy jsou předkládány v kontrastu se vzpomínkami a ve výsledku vyznívají velmi cynicky nebo ironicky. Je patrná snaha dávat individuální paměť do souvislosti s tou kolektivní či v mezích kulturní paměti. Prolínají se

mezi sebou a utvrzují v tom, že mezi nimi není pevná či ostře vymezená hranice. Pomocí archivních předmětů a dokumentů je znovunaleznána minulost a je k ní konstruován vztah.

Dalším důležitým bodem, který rovněž souvisí s aktéry, je celkové **prostředí**, ve kterém se ono vzpomínání a vyprávění odehrává. Sociální rámce paměti, které zde figurují, napomáhají fixaci vzpomínky a způsobují možnost jejího vyvolání. Pokud hovoří samotný přeživší holocaustu je zpravidla umístěn do domácího prostředí. Je natáčen buď uvnitř domu (často je to obývací pokoj či pracovna a pamětník sedí před knihovnou) nebo venku (na zahradě). Ve vybraných snímcích (*Sedm světél, Mauthausen – tajné popravky Čechů a Terezínští hrobaři*) se někteří z pamětníků vracejí na místa traumat jakými jsou Terezín, Osvětim, Lidice. Prostředí je důležitým faktorem pro vytváření narativní struktury. Přičemž v tomto případě se jedná o vzpomínky traumatické, u kterých dochází k jinému typu vyprávění nežli u vzpomínek narativních. Vynořují se něj pocity studu a viny a nemusí být dodržena klasická lineární linka.

Naopak když hovoří badatel, historik, pracovník muzea či jiné podobné instituce, jsou záběry natáčeny přímo v budově takového zařízení (v jeho kanceláři, archivu) nebo před ní či na daném místě, o kterém právě hovoří. To můžeme vidět především ve snímku *Mauthausen – tajné popravky Čechů*, kde se střídá několik takových osob po areálu tábora i ve vlastních kabinetech. I ve filmu *Vyvolení k utrpení: Osudy židovského obyvatelstva na Šumavě od roku 1938* se střídají pracovníci muzea či památníku, kteří se nacházejí před danou budovou.

Hlavním důvodem pro tuto diferenciaci je jakési odlišení „dvou světů“. A to světu pamětníka, který má být poklidný, v domácím prostředí a tím pádem vyvolávat pocit důvěrně známého aktu vyprávění a předávání informací v mezích komunikativní paměti. Naopak svět badatele má působit objektivním, faktografickým, vážným dojmem a má potvrzovat platnost historických událostí, které jsou zde zmiňovány. Figuruje zde jako prostředník kulturní paměti, jehož úkolem je předávat minulost dále v rámci určitého narativu. Tato myšlenka o „dvou světech“ je narušena v případě, kdy je samotný pamětník na místě traumatu.

7.4. Stěžejní témata dokumentárních filmů

Mezi prvními tématy, které se v dokumentech vyskytují, je určující otázka **rodiny**. Je řešen vztah k rodičům, odloučení při nástupu do koncentračních táborů nebo také shledání či scházení rodinných příslušníků v samotném táboře. Rodina je předkládána jako určitý prvek jistoty a prakticky ve všech dokumentech je vysvětlováno fungování rodiny a rodinných vztahů před válkou a následné rozdělení transportem nebo násilné odtržení jedinců od sebe při vstupu do tábora. Jistí pamětníci si toto odloučení vyčítají, obzvláště pokud k němu došlo až později při selekci v táboře. *„Žena vypráví o tom, jak měla velké dilema, zda jít dále nebo zůstat v koncentračním táboře s rodiči, přičemž si ono rozhodnutí po celý život vyčítá. Vyprávění zakončuje: „Já jsem mohla s maminkou umřít, ale nemohla jsem jí pomoci (dostat se dále přes selekci).“ (TP_Nesdělitelné, stopáž 40:11–40:53).*

V mezích rodinné paměti je (jako důležitý faktor pro život, ale i pro přežití táborového způsobu života) vyzdvihována také výchova a hodnoty, které byly předávány v rodině či nejrůznějšími dobovými spolky typu Skaut či Sokol. P. Eckstein vypráví: *„Já jsem byl vychován stejným způsobem – německy i česky – oba jazyky se u nás bez ladu a skladu střídaly.“ (Peklo na Zemi, 2001).* Většina zobrazených pamětníků byla v období holocaustu v dětském věku či období dospívání, což se odráží i na jejich vidění, prožitku a postoji k událostem a způsobu vyprávění svých vzpomínek. Jedna z pamětnic snímku *Paměť 20. století: Nesdělitelné (2007)* říká: *„Já jsem se skoro do toho Terezína těšila...já jsem to brala skoro jako skautskou výpravu...a hlavně tam tu hvězdu nosili všichni...tam jsem byla rovnej mezi rovným, stejnej mezi stejnými.“*

„Pamětnice R. Tosková, která byla v emigraci ve Velké Británii, vypráví svou vzpomínku na to, jak se opět shledala se svou matkou. Její vyprávění začíná prostříhy na současný Londýn, který se prolíná s dobovými záběry, jak z klubu Československého národního domu v Londýně, tak záběry z tábora po osvobození. Žena je snímána v polodetailu v domácím prostředí před velkou skříní, přičemž se záběr na její obličej detailněji přibližuje. Pamětnice se vrátila zpět a jela přímo do Bergen-Belsenu hledat svou matku, ačkoliv se to z pohledu okolí zdálo nemožné. Popisuje pro ni šokující cestu táborem, kdy se poprvé setkala s přeživšími holocaustu. A když došlo na setkání se svou

matkou po více než šesti letech, tak ji v onom zuboženém stavu ani nepoznala.“ (TP_Sedm světél, stopáž 42:34–45:07).

Vyvstávají tedy též vzpomínky na shledání po válce či na hledání příbuzných. Jsou zde uváděny a interpretovány vzpomínky rodičů dětmi anebo dětí rodiči, takže je vidět fungování rodinné paměti a její předávání a konstruování mezi jedinci.

Ve snímku *Peklo na zemi* (2001) přeživší D. Grazdanovičová hovoří o tom, že „*U nás se žilo velice ateisticky...slavily se jenom velké svátky, ale vůbec si nepamatuju, že bychom někdy něco dodržovali.*“ Kdežto pamětník P. Eckstein říká: „*Byli jsme uvědoměli židé, to znamená, svátky byly svaté. (...) já jsem musel říkat Maništane*¹².“ Tento způsob života potvrzuje i pamětník K. Bernath: „*Měli jsme košer domácnost a všechno se to dodržovalo, chodili jsme pravidelně každý týden do kostela.*“

V dokumentu *Paměť 20.století: Nesdělitelné* (2007) pamětník T. Brod situaci popisuje takto: „*Já musím upřímně říci, že my jsme nebyli typická židovská rodina...no možná, že byli. Protože většina židů, nebo značná část židů, byla asimilována a my jsme se cítili Čechy.*“ A pokračuje: „*Slavili jsme dokonce křesťanské svátky...já jsem vůbec nevěděl, že jsem něco jiného a slovo žid nebo antisemitské nějaké poznámky, to vůbec do devětatřicátého roku neexistovalo.*“

Velmi důležitou se ukázala být otázka a vztah k **ž/Židovství** a vůbec jeho celkové pojetí. Ve filmech není prezentován narativ, který by jednotně definoval a vymezoval identitu ž/Židů. Vyzdvihována je různorodost a nejednoznačnost přístupu k ž/Židovství, kdy každá ž/Židovská domácnost k němu přistupovala s respektem a svými rodinnými zvyky a tradicemi. Ve vícero dokumentárních filmech je patrná snaha vykreslit ž/Židovskou identitu jako velmi fluidní a neortodoxní. Takový přístup může přejít v narativ, kdy za oběti jsou označováni ti, jejichž identita se nezakládala na ž/Židovství. Tento způsob chápání a upřednostňování konceptu skoro až „bezžidovské“ role obětí není na českém území ojedinělý. Jak bylo poznamenáno v jedné z minulých kapitol, souvisí s komunistickým narativem genocidy ž/Židů v průběhu minulého století.

12 Maništane neboli Ma ništana je fráze („co odlišuje“), kterou začíná Hagada. Na ni následují čtyři otázky přednesené nejmladším účastníkem Sederu, tedy Sederové večere, která probíhá první večer svátku Pesach (Nová pražská Pesachová Hagada, 2007, str. 21).

„P. Kováčová dokonce hovoří o tom, že „Židi jsou hrozně bojovní, to lidi nevědí, kdyby to věděli, to by koukali.“ Sama působila v ilegilitě a říká že, co mohla, dělala proti a nikdy se nebála.“ (TP_Sedm světél, stopáž 31:36).

Ve filmu *Sedm světél* je židovská identita definována jako velmi bojovná. Jsou předkládány vzpomínky pamětnic, které se podílely na odboji či pomáhaly v zahraničí. Dochází k narušení tragického narativu a je potvrzována hrdinskost odbojářů a emigrantů podílejících se na ukončení války. Vystávají zde tedy progresivní prvky.

Mimo to přeživší ve filmu *Paměť 20.století: Nesdělitelné* (2007) popisuje ž/Židovství takto: „Nebylo to nikdy pohodlný nebo příjemný být žid...i bych řekla někdy břemeno, ale zase je to něco takovýho silnýho, že jsem to nikdy nezapřela a prostě nesu to tak.“ Na základě pozorování, mohu říci, že prezentace vztahu pamětníků k ž/Židovství je velmi různorodá, ale je předkládáno jako celoživotní pevná součást identity jedince. I když se někteří z pamětníků například rozhodli odjet do USA nebo Izraele, kde je židovská diaspora odlišná než evropská, na koncept ž/Židovství nezanevřeli (ani ti, jež zůstali na českém území a byli následně přehlíženi a utiskováni komunistickým režimem).

Vyjma popisu předválečného období je řešena otázka zlomu a změny perspektivy uvažování vzhledem k ž/Židovské menšině. Jedna z pamětnic filmu *Peklo na zemi* (2001) určuje jako hlavní bod zlomu poměrů již karlovarský sjezd SdP v dubnu 1938, kdy byly spáleny židovské obchody a zničena synagoga v pohraniční oblasti. Ostatní vymezují jako hlavní událost příchod Němců v roce 1939, po kterém dochází k diskriminaci a zavádění Norimberských zákonů. Přičemž pro pamětníky bylo v té době nejhorším prvkem povinné nošení **Davidovy hvězdy** na oblečení. Tento symbol se ve filmech stává určujícím pro židovský narativ a často je zobrazován nejen na oblečení, ale i jako historický předmět ve sbírce. Jeho hlavní funkcí je zdůraznit diskriminaci příslušníků skupiny a zařadit ho jako význačný a jedinečný artefakt do paměti holocaustu. Ostatně šesticípá hvězda se vyskytuje na většině míst paměti, která jsou zde prezentována.

Viktor Laš říká: „*Moje oficiální seznámení že jsem židem, bylo tím, že jsem dostal židovskou hvězdu a byl jsem diskriminován, co se týče vzdělání a všechno to, co kolem toho existovalo.*“ (Peklo na Zemi, 2001). T. Brod jde se svou výpovědí ještě o kus dále a říká: „*Pro mě psychicky nejhorší bylo zavedení těch žlutých hvězd. No tak to teď poprvé*

jsem se cítil jako odstrčen na okraj společnosti. To bylo pro mě strašně deprimující, strašně ponižující.“ (Paměť 20. století: Nesdělitelné, 2007). Pamětník H. Münz si vzpomíná, že se nechtěl podvolit Němcům a hvězdu nenosil. A pamětník J. Steiner vyprávěl příhodu o tom, že „si dali odvážný dárek“, kdy s ostatními chlapci sundali z oblečení hvězdy a šli do kina před odjezdem do Terezína (Peklo na Zemi, 2001).

„Na otázku Třeštkové, čím si vysvětluje, že se o holocaustu tak málo ví, přeživší T. Brod odpovídá, že je to vina komunistického režimu, který „slovo žid vytěsnil ze svého slovníku“ a za oběti genocidy označoval výlučně československé občany, kteří měli padnout za svobodu své země. Konkrétně říká: „Tito lidé, ať je hodnotíme z té či oné stránky, tak nepadli, nýbrž byli zavražděni a ne proto, že bojovali za svobodu Československa, ale protože byli židé.“ (TP_Nesdělitelné, stopáž 50:18–51:07).

Poválečná situace ž/Židů a otázka vzpomínání na genocidu většinou není ve filmech reflektována. Výjimku tvoří předložené výpovědi pamětníků z filmu *Paměť 20. století: Nesdělitelné* a *Sedm světél*. Dochází ke kritice interpretace genocidy ž/Židů komunistickým režimem, který požadoval, aby se k obětem přistupovalo jako k dříve vězněným a umučeným československým občanům a aspekt ž/Židovství se snažil naprosto vylučovat ze svého narativu. Identita ž/Židovských obětí se v rámci míst paměti připomínala velice poskrovnu. Jak již bylo zmíněno, i samotný Terezín v podstatě až do devadesátých let minulého století fungoval především jako muzeum politických vězňů.

Ve snímku *Sedm světél* jsou kromě výpovědí pamětnic, použity i dobové záběry z období komunistického převratu a následujícího období padesátých let. „Z. Růžičková vypráví, jak po válce „přišla taková dost nešťastná doba“ a po komunistickém převratu byl její matce odebrán obchod, který opětovně vybudovala. Její matka byla nadto vystěhována do pohraničí jakožto „bývalá kapitalistka“. V této části se prolínají detailní záběry na pamětníci a na dobové záběry ze shromáždění na Staroměstském náměstí, jež jsou podkreslovány smyčcovou hudbou.“ (TP_Sedm světél, stopáž 49:39-50:01). V témže snímku hovoří o dopadech režimu i R. Tosková, jež byla roku 1951 vyhozena z rozhlasu, kvůli tomu, že za války byla na Západě a rovněž kvůli svému židovskému původu. Své vzpomínky na poválečné období předává dále také E. Bezdíčková: „Mě antisemitismus dohonil v padesátých letech, kdy můj muž byl zaměstnancem Ministerstva národní obrany u Čepičky a měl volbu, buď kariéra anebo žena židovka,“ říká. Pokračuje ve vyprávění a

dozvídám se, že manžel se se ženou raději rozvedl, přičemž neplatil alimenty na jejich děti a vyhrožoval, že pokud si jeho bývalá manželka bude stěžovat, oznámí, že je žena v kontaktu se sionistickým hnutím. Nakonec ji odebral z péče prvorozeného syna, načež to pamětnice komentuje slovy: „Vzít matce první dítě, vymodlené po Osvětimi, kdy jsem strachy umírala, jestli to vůbec zvládnou...tehdy já jsem měla pocit, že to nepřežiju.“ (TP_Sedm světél, stopáž 50:29–51:49).

Jak vyplývá z předložených citací, v těchto dvou dokumentech dochází k prezentaci utrpení ž/Židů v tom smyslu, že nekončí válkou, ale pokračuje v jiných perspektivách i za komunistického období. Antisemitismus rozhodně nebyl po válce zapuzen, pouze pokračoval v jiné formě a za jiných podmínek. Tento postoj k minulosti souvisí také s novým náhledem na ni, který byl umožněn po listopadovém převratu, kdy se otevřely nové možnosti vzpomínání a proměnil se vztah k paměti.

„Vypráví, jak je vybavili miskou a lžící. Když stáli v řadě a čekali na příděl jídla, tak vězeň, který rozléval polévku, neustále pokřikoval Los! Schnell! a bušil do hrnce sběračkou. Když se dostal na řadu pamětník, tak mu vězeň řekl, ať se nebojí, že to má v popisu práce. A podle pamětníka „to bylo takový první pohlazení...“ kterému se mu v táboře dostalo.“ (TP_Mauthausen, stopáž 7:41-8:35).

V dokumentárních filmech vyvstává rovněž otázka přátelství nebo naopak nevráživosti vůči ostatním **spoluvěznům**. Dochází k reflexi toho, do jaké míry fungovala mezi vězni soudržnost, a jak velký byl problém násilí či udavačství mezi vězni.

J. Klat říká, že „Každej ten národ držel dohromady a Češi taky.“ Zpívaly se večer písničky a dozorcí to tolerovali. Byl mezi nimi i jeden muž, který opravoval rádia a nosil ostatním nejnovější zprávy. „Já myslím, že jsem snad ani neznal nikoho, kdo by nebyl pomohl druhému.“ (TP_Mauthausen, stopáž 38:53–39:40).

Především ve snímku *Mauthausen – tajné popravky Čechů* je posilována představa soudržnosti a pospolitosti českého národa i v nelidských táborových podmínkách. Takový vyzdvihovaný patriotismus není ojedinělým případem a tento motiv se objevuje opakovaně. Archivář hl. města Prahy Šustek vypráví, jak úředníci gestapa nemohli pochopit, že „čeští odbojáři raději volí smrt na popravišti nebo sebevraždu“ namísto

nabízené spolupráce a nedopustí se zrady vlastního národa (Mauthausen - tajné popravky Čechů, 2012). To rovněž potvrzuje, že je vyzdvižováno hrdinství či morální příklady nikoli ž/Židovských vězňů, ale právě českých, přestože beru v potaz, že tento tábor sloužil především k věznění politických vězňů. Tímto způsobem je posilován český narativ a onen židovský ustupuje do pozadí. Ostatně již samotný název tohoto dokumentu odkazuje k „českému“ přístupu vůči problematice vyhlazovacího tábora.

„Záběr se přesouvá opět na pracovníci památníku Flossenbürg, jež stojí za slunečného dne venku u cesty před budovou. Vypráví o tom, jak vězni podléhali samosprávě, kdy rozkazy SS vykonávali kápoři z řad vězňů. Do toho jsou vkládány záběry na dobové fotografie. Říká, že násilí prostupovalo mezi vězni navzájem. Byl to záměr příslušníků SS, kteří tak část viny přenášeli dále na samotné vězně.“ (TP_Vyvolení k utrpení, stopáž 19:56-20:31).

Pamětník Klat vzpomíná: *„Tam byl nějaký Unek, to byl blokáč na sedmičce. To byl Vídeňák, opičák, hroznej chlap, hroznej vrah. Ten dokázal...ráno mu dali na starost komando do kamenolomu, aby ho zlikvidoval a on večer přišel a hlásil komando zlikvidovaný.“ (Mauthausen - tajné popravky Čechů, 2012).*

Je zmiňováno, že v táborech byli v jistých ohledech horší kápoři než dozorcí, a to především proto, že se jednalo o bývalé kriminálníky, kteří zacházeli s ostatními velice krutě. Jde tu o snahu komplexně ukázat možnosti a podmínky života v táborech, a že i spoluvězňové byli rovněž pouze lidmi vykonávající příkazy za jistých okolností. V žádném případě se nejedná o to, aby byla pomocí takového narativu z dozorců a příslušníků SS setřesena vina, spíše jde o to vytvořit celistvý obraz se všemi jeho prvky. Zároveň jsou vztahy mezi vězni prezentovány jako krátkodobé, i když pro ně důležité, což potvrzují rozsáhlé vzpomínky na ně.

Důležitá je tematika **sakrálnosti**, která má ve snímcích několik rovin. Typicky jsou zobrazována místa paměti a místa traumat – tábory, památníky, hřbitovy, synagogy, pomníky. Místa tvoří figury vzpomínání, které jsou pevnými body pro konstrukci kulturní paměti. S těmito pietními místy mohou být spojeny i návštěvy pamětníků-přeživších, pro které jsou nyní místem k zamyšlení a prostředí, ve kterém dochází ke vzpomínání a vyprávění svých životních příběhů či událostí z daného období. Takové scény posilují

celkový dojem a historické povědomí o místě. Nebo se o místa paměti, jako svého druhu evidenci, opírají badatelé, kteří v těchto prostorech vykládají ustálenou formu výkladu minulosti. Tato místa slouží jako podpůrné prostředky kulturní paměti.

„V prvních scénách filmu pamětnice postupně zapaluje sedmiramenný svícen, který se zapaluje ve dne Jom ha-šo'a.¹³ Každá ze svíček je symbolicky zapálena za určitou kategorií obětí války a genocidy (za děvčata, chlapce, matky, otce, prarodiče, všechny ženy a muže bojující na frontách, jako památka na všechny oběti jakéhokoliv vyznání a národnosti). Záběry na pamětnici se v těchto scénách prolínají se záběry na fotografie či dobovými záběry na osoby dané kategorie.“ (TP_Sedm světel, stopáž 0:35-1:43).

Další rovinou je zobrazování tradičních židovských předmětů jako Menora, která je hlavním symbolem filmu *Sedm světel*. Předměty slouží jako prostředek k upevnování skupinové ž/Židovské identity a také k posilování židovského narativu. Opakujícím se motivem je zpěv synagogálních písní a modliteb v synagoze. V synagogách jsou v abecedním pořadí čtena jména obětí holocaustu, což je jeden z hlavních pilířů snímku *Paměť 20. století: Nesdělitelné*, kdy je čtení jmen protkáno celým filmem a vykresluje tak ponurou atmosféru pro poslech svědectví přeživších. Také slouží k uvědomění si, jak rozsáhlou událostí byla genocida ž/Židů, jelikož i po skončení filmu jsou v závěrečných titulkách stále čtena jména obětí (jejich neúplný výčet končí písmenem S).

„Ten nasládlý puch se šířil táborem a já jsem si najednou řekl, jestli jsou židé vyvoleným národem Boha, tak Bůh neexistuje.“ (Peklo na Zemi, 2001).

„Říká, že na každém místě je něco. Přišel večer k mauthausenským schodům a sedl si. Pod nimi dole na louce byli cvrčci a začali najednou „plakat“. „Já nejsem tedy nějak pověřčivej (...), ale já jsem najednou říkal, to jsou duše těch lidí, co tam takhle kvílí,“ zakončuje vzpomínku pamětník. (TP_Mauthausen, stopáž 50:22-51:33).

„Pamětnice Šupíková sedí na lavičce při kamenné úzké cestičce procházející lidickým areálem. V pozadí vidím místo, kde se nachází hromadný hrob lidických mužů,

13 Za Jom ha-šo'a se označuje den, kdy se připomíná památka obětí holocaustu. Tento den zpravidla vychází na začátek jara a posouvá se tak, aby nepřipadl na šabat. S tímto dnem souvisí i vzpomínkové akce, kdy jsou čtena jména obětí holocaustu ve veřejném prostoru.

nad nímž vyčnívá vysoký kříž s ostnatým kruhem. Vypráví příhodu, která se tradovala. V těchto místech bylo dříve pole a koně, kteří zde byli využíváni na práci, údajně odmítli jít přes hrob lidických mužů, jelikož měli cítit krev.“ (TP_ Terezínští hrobaři, stopáž 47:41–48:12).

Obecně je ve všech snímcích načrtnuta otázka Boha nebo transcendentálních zkušeností. Jsou předkládána vyprávění přeživších, kteří hovoří o pocitové přítomnosti mrtvých a vypráví nejrůznější příhody. Slouží tu jako můstek k propojení s oběťmi, kdy je na ně takto nepřímou odkazováno a je připomínána jejich každodenní přítomnost na pietních místech. Kulturní paměť souvisí s takovýmto vzpomínáním na mrtvé.

Je zdůrazňováno jakési až nadpřirozené pouto mezi přeživšími jakožto skupinou lidí, která byla vystavena podobným traumatickým zážitkům. Je řeč o tom, že si rozumí i když na sebe ani nepromluví. Ž/Židovská skupina posiluje židovský narativ, prostřednictvím kterého od něj odvozuje svoji jednotu. Hlavním cílem je snaha evokovat soudržnost, kdy trauma jedince spojuje a skrze něj je posléze utvářena kolektivní paměť. Trauma je tedy sociálním konstruktem, který se podílí na přepisování kolektivních identit. Prostřednictvím příslušnosti ke skupině a rekonstrukce minulosti je utvářen sociální rámec pro vzpomínání. Dochází k odkazu na kulturní trauma dané skupiny lidí. Jejich společným symbolickým vizuálním prvkem může být i tetování, které mají přeživší z období života v táboře. Někteří si ho nechali po válce odstranit, jiní naopak nechápou proč, by mělo být odstraněno, jelikož je součástí jejich osobní minulosti.

7.5. Vizualita snímků

„Na záběru je vidět pamětník Viktor Laš, který sedí lehce v předklonu a je oblečen do nevýrazné zelené košile. Jeho zkroušený výraz v obličejí a chvilkové koukání se do země vypovídá o tom, že hovoří o nepříjemných vzpomínkách. Konkrétně vypráví příhodu, kdy byly prohledávány ubikace a následně byl odveden na výslech, kde byl dozorcí mučen. Pozadí této scény tvoří knihovnička či skříň a místnost je lehce nasvícena žlutým světlem. Kamera snímá pamětníka v polodetailu a je naprosto nehybná. Změna nastává až se střihem a záběrem na kamennou zem z prostoru v Terezíně, jež je snímána roztřeseně, když pamětník hovoří o tom, že „(byl) rámus po schodech a vltli k nám“ a tuto scénu doplňuje dramatická klavírní hudba.“ (TP_ Peklo na zemi, stopáž 15:29-15:43).

Mezi první důležité prvky filmu patří práce **kamery**. Jelikož se jedná o vyprávění vzpomínek klíčových okamžiků života přeživších holocaustu, dochází k tomu, že kamera je stabilní a nejsou zde využívány prudké pohyby a větší dynamičnost. Hlavním účelem je navození poklidné atmosféry, aby bylo možné soustředit se na výpověď přeživšího. K rychlejším pohybům kamery tedy dochází, pokud je ilustrována dramatická situace nebo je autenticky zaznamenáváno aktuální prostředí. Takové záběry je možné vidět i ve filmu *Mauthausen – tajné popravky Čechů*, když je hovořeno o tzv. české zdi (což byla zeď, u které byli popravováni vězni, především prý Češi), kde jsou rovněž používány prudké pohyby kamerou. Celkově se však dá říci, že vybrané filmy se skládají především z plynulejších a pomalých záběrů, které jsou nakombinovány i střihem.

„Následuje scéna, při níž se kamera plynule pohybuje od stínu stromů až k západu slunce, který tvoří pozadí pro záběr na památník. Záběr je snímán z výšky a ukazuje rozsáhlou krajinu a okolí tábora. Scéna je doplněna vážnou hudbou a vyprávěním pamětníka o nadpřirozené síle místa.“ (TP_Mauthausen, stopáž 50:22-50:46).

Pozoruji, že v několika filmech je také předkládán záběr z dálky, kdy je využívána ptačí perspektiva k uvedení celého táborového komplexu, který je popisován. Tyto záběry tak dodávají širší rozměr oblasti, o které je hovořeno a zároveň umocňují dojem nemožnosti úniku z těchto prostor.

S prací kamery bezprostředně souvisí i **prostředí**, ve kterém jsou scény natáčeny. Jak jsem již zmiňovala v části textu, kde se zabývám aktéry, jsou k zaznamenávání výpovědí pamětníků nebo expertů využívány různorodé prostory. Jedná se o domácí prostředí pamětníků, konkrétně jejich knihovny, pracovny či obývací pokoje, ale i venkovní okolí jejich domů. V několika snímcích jsou pamětníci natáčeni při běžných každodenních aktivitách. Například ve snímku *Sedm světů* jsou pamětnice zobrazovány i se svými přáteli, na procházce či při oblíbené hře na klavír. Také je používáno prostředí dané instituce, ve které badatelé působí, tedy jejich kabinety, pracovny či místnosti v této budově. Specifickými místy, která jsou prezentována, jsou místa paměti či místa traumat. Jsou předkládána sama o sobě nebo jsou použita jako pozadí pro vyprávění pamětníků, kdy podporují vyvolávání vzpomínek a rovněž tato místa napomáhají tvrzení badatelů, a to až na úrovni důkazu. Ve vybraných dokumentech je předkládáno prostředí, které je viditelným a silným způsobem inscenováno a záměrně organizováno. Takový prostor je

využíván pouze při pasážích, které jsou hrané herci a slouží k vytváření prostředí minulosti a vzpomínek.

„Vidím ženu-pamětnici, která sedí v tmavé místnosti. Veškeré pozadí je zastřeno temným plátnem, jediným světlým prvkem je ona osoba, která je nasvícena z pravé strany. Pamětnice sedí před kamerou ve vínovém kostýmku s výraznou korálkovou broží motýla a dívá se směrem za kameru (pravděpodobně na tazatele).“ (TP_Příběhy 20.st., stopáž 0:36-0:39).

Snímkem, který se okolním prostředím výrazně odlišuje je *Příběhy 20.století: Ghetto Theresienstadt a transporty na východ*. U tohoto dokumentu jsou pamětníci každý shodně ve stejné místnosti určené pro natáčení a pozadí je tvořeno temným plátnem, takže divák neruší žádné jiné prvky. Působí to tak, že se právě vynořené vzpomínky mohou v tomto nerušeném prostředí předávat dále. Také tento druh pozadí umocňuje dojem temnějšího či ponurého motivu vzhledem k vyprávění, které následuje a navozuje institucionální rozměr a vážnost.

„Vypravěč hovoří o pochodu žen z Helmbrechtsu do Volar, což je znázorněno na promítnutém snímku mapy, kde se pohybuje červený bod a tvoří popisovanou trasu. Následně navazují záběry na statek a plot, který se před ním nachází. A posléze se záběr přesouvá na louku, která je z části pokryta sněhovou pokrývkou a můžu na ní spatřit lehce vyjetou cestu. Záběry se mění a kývavé pohyby kamery evokují napodobení pochodu žen. Celá tato pasáž je upravena černobílým filtrem, i když jde poznat, že snímky jsou z období natáčení, nikoli dobové.“ (TP_Vyvolení k utrpení, stopáž 22:17-22:58).

Co se týče **nasvícení** a barevného naladění scén, jedná se o denní, přírodní světlo a jen v jistých případech je místnost nasvícena do teplejších barev. Kromě toho, jsou jisté scény záměrně natáčeny pod černobílým filtrem, aby navodily atmosféru dobového záběru, jako například ve výše zmíněném snímku *Vyvolení k utrpení: Osudy židovského obyvatelstva na Šumavě mezi roky 1938–1945*. Také při scénách, které jsou hrané herečkou, je vidět jakási vybledlost a absence sytých barev, aby působily mlhavě a jako právě vynořené vzpomínky. Světlý filtr je použit rovněž u snímku *Terezínští hrobaři* v pasážích, které hraje herec ztělesňující osobu pamětníka. Tento postup vychází ze snahy vytvořit si jakousi „dokumentaci“, která chybí a ilustrovat divákovi dané okamžiky

z minulosti pro lepší pochopení či vytváření si struktury historických událostí v mezích kolektivní paměti.

V dokumentárních filmech se rovněž objevují jisté prvky, které zde označuji jako **netypické**. Mám na mysli především ty, které jsou přidány v postprodukcí a nejsou až tolik běžné pro dokumentární film. Ve snímku *Terezínští hrobaři* jsou to animace, jež jsou vloženy do dobových i současných záběrů míst. Symbolicky ilustrují vězně při práci, ale také násilné jednání a slouží k dokreslení předmětů a osob, které se již na daném snímaném místě nenachází. Jejich funkce je velmi interaktivní a napomáhají k propojení místa paměti, jež je snímáno nebo promítáno, s danými vzpomínkami pamětníka. Jistým tvůrčím způsobem podporují upevňování kulturní paměti. Obecně lze říci, že film nabízí odlišné zobrazování minulosti prostřednictvím tvůrčích či kinematografických postupů a prostředků než předávání vzpomínek v průběhu běžné komunikace mezi lidmi. Ve filmech se také objevují nejrůznější popisky, které prezentují jména a bližší informace o aktérech nebo uvádí faktografické informace (názvy míst, historický kontext, citáty apod.).

„Střih a snímek zobrazuje místnost v rozhlasu, kde postava F. R. Krause reprezentovaná hercem namlouvá své vzpomínky širokému publiku. Místnost je rozpůlena zdí, ve které je okno, přes které je vidět pracovníka rozhlasu, který muži dává pokyn k akci.“ (TP_Terezínští hrobaři, stopáž 5:26-5:54).

Dalším prvkem jsou sekvence, které jsou hrané herci. Ty se objevují ve filmu *Terezínští hrobaři*, kde je postava pamětníka F. R. Krause znázorněna hercem (a několik vedlejších rolí jako doktor či pracovník rozhlasu). Zde se však jedná o scénky z jeho života při psaní, a hlavně namlouvání, svých vzpomínek do rozhlasu. Také ve snímku *Vyvolení k utrpení: Osudy židovského obyvatelstva na Šumavě mezi roky 1938–1945* herečka ztvárňuje pamětnici, jejíž vzpomínky jsou při těchto scénách čteny z deníků či dopisů. Hrané pasáže zde v obou případech slouží k lepší ilustraci a „oživení“ vzpomínek, které jsou čteny vypravěčem a snaží se o jistější vtáhnutí diváka do děje a filmového příběhu a předávají mu poznatky individuální paměti jedince. Cílem všech dokumentárních filmů je vytvořit kolektivní paměť, která je seskupována individuálními vzpomínkami, jež jsou v nejrůznějších podobách prezentovány.

„Úvodní scéna tohoto dokumentu začíná bílým světelným pruhem, který se neustále oddaluje, až je možné rozeznat, že se jedná o světelný sloupek. V průběhu jeho oddalování jsou v něm promítány obličejové a postavy lidí, které označuji jako oběti holocaustu. Jeho okolní prostředí se v pohybu mění a vidím tak místa traumat události holocaustu.“ (TP_Příběhy 20.st., stopáž 00:02 – 00:25).

Posledním výrazným netypickým prvkem je světelný bod či světelný sloupek vyskytující se v dokumentu *Příběhy 20. století: Ghetto Theresienstadt a transporty na východ*. Tento sloupek se kromě úvodní scény objevuje i v průběhu filmu na místech paměti, která jsou spojena s holocaustem (Terezín, Osvětim, Treblinka, Lidice, nádraží Praha-Bubny) a je o nich hovořeno pamětníky. Je symbolickým výrazem pro přítomnost všech obětí. Umocňuje motiv kulturní paměti a vzpomínek obecně. Jedná se o výraz sakrality či piety a slouží k zdůraznění kulturního traumatu holocaustu.

7.6. Vnitřní struktura dokumentárních filmů

Filmy zpracovávají minulost tvůrčím způsobem a pomocí vlastní logiky utvářejí nový výklad historických událostí. Jejich vnitřní struktura je klíčovou pro pochopení prezentovaných událostí, formování historického vědomí a jejich podílení se na utváření kulturní paměti. Filmy zde fungují na pomezí individuální a kolektivní paměti. Představují individuální vzpomínky pamětníků a zároveň se odkazují na vybrané historické prameny, které uvádí badatel či komentátor.

Vybraný vzorek typově představuje kombinaci *stříhového filmu* a dokumentu typu *mluvící hlavy*. Ve snímcích se prolínají jak sestříhané historické archivní materiály (dobové snímky, fotodokumentace), tak natočená svědectví pamětníků. Výpovědi přeživších jsou zaznamenávána přímo během natáčení nebo jsou použita svědectví vytvořená již v rámci jiného projektu. Dochází k tomu, že jsou používána opakovaně, ale v jiném kontextu dokumentu.

Dokumentární filmy využívají *kategorickou formu*. Kategorie jsou důležitými pro uspořádání filmu. Každý film postupuje po vybraných tématech, jež představují jeho základní kameny, na které navazují další podtémata. Jedná se o komplexní propletenou síť

prvků, mezi nimiž jsou vzájemné vazby. I nepřímo na sebe navzájem odkazují prostřednictvím aktérů. Přičemž všechny z filmů mají určené jedno hlavní téma či motiv, kterého se drží a zaštiťuje celou strukturu. Ten může být patrný většinou už z názvu daného díla, které má tímto způsobem odhalit podstatu filmu.

Narativní linka filmu je tvořena střihem, nikoli pouhým natáčením. To znamená, že příběh filmu se utváří na základě uspořádání natočených scén s pamětníky, badateli, popřípadě herci a záběrů, které jsou dodané v postprodukcii. Pomocí střihu je také korigována „rychlost“ filmu s jakou postupuje. Z pozorování vyplývá, že filmy, které jsou natočeny spíše na počátku století, mají střih a střídání záběrů pomalejší než ty nejnověji vytvořené. Střih tedy uspíší ráz, se kterým je film předkládán. Vidět je to zřetelně na vyprávění pamětníků, kterým je zpočátku nechávána plynulá dlouhá scéna, kdežto posléze je z části nahrazována vloženými snímky. Je také důležité říci, že prostor vzpomínání není přímo intervenován tvůrci. Jejich přítomnost sledují pouze nepřímo. Jediný snímek, který se odlišuje je *Paměť 20.století: Nesdělitelné*, v němž režisérka H. Třeštíková klade otázky pamětníkům a je slyšet zpoza kamery. Významotvorným činitelem se stává i zvuk. Konkrétní úlohou zvuku je podkreslovat a ilustrovat dané situace (dramatické nebo poklidné). Může tvořit i „leitmotiv“, který prostupuje celým filmem. Příkladem je opět snímek *Paměť 20.století: Nesdělitelné*, v němž jsou v průběhu celého filmu, někdy až nepostřehnutelně, čtena jména obětí holocaustu

Z výchozího pozorování mohu určit obecně platnou strukturu filmů. V dokumentech je postupováno chronologicky. Film začíná prvotní scénou, která má symbolický charakter a odkazuje na paměť holocaustu. Ve snímku *Peklo na zemi* je recitována básnička chlapce umučeného v Osvětimi, ve filmu *Sedm světél* se jedná o zapalování svíček Menory a ve filmu *Příběhy 20. století: Ghetto Theresienstadt a transporty na východ* je pozornost dána světelnému sloupku plnému obrazů obětí. Následují pasáže, které předkládají předválečnou situaci ž/Židů nebo je rovnou uvedena cesta či příjezd do tábora. Dále je prezentován život v táboře se všemi jeho aspekty (stravovací, hygienické, sociální podmínky tábora). Posléze je podáván obraz konec války ve formě osvobození táborů, pochodů smrti, útěků. Někdy je zprostředkovaně pamětníky reflektována otázka poválečné pomsty či smíru. Ve vybraných filmech je prezentováno i poválečné období a je kritizován nástup komunismu a jeho forma režimu. V závěru filmu je prostřednictvím pamětníků předkládáno jakési poselství, poučení či hlavní myšlenka vztahující se k paměti holocaustu. Většina filmů je opět

zakončena pomocí míst paměti a symboliky (pokud film nezakončuje hlavní myšlenka pamětníka). Snímek *Terezínští hrobaři* je zakončen záběry na areál památníku Lidice v podvečer za svitu světélek na někdejších místech domů. Ve snímku *Vyvolení k utrpení: Osudy židovského obyvatelstva na Šumavě mezi roky 1938–1945* se jedná o záběr na šumavskou krajinu, kudy vedly trasy pochodů žen na konci války.

Toto je však obecná logika filmů vypořádaná na základě jistých vzorců, které jsou konstruovány výše odhalenou propojenou sítí témat a aktérů. Je však nutné si uvědomit, že každý film je jedinečný ve svém uchopování témat minulosti a jejich prezentací. Každopádně lze říci, že jsou si ve své struktuře podobné a odlišují se vybranými kategoriemi, které byly pro film zvolené jako stěžejní. Celá tato struktura se snaží zakládat se na paměti a traumatu jakožto určujících prvcích, které se podílí na konstrukci kulturní paměti. Struktura je tedy utvářena prostřednictvím témat, ale i zmiňovaných aktérů, což tvoří jednotný celek. Tvoří jakýsi vzorec pro možné vzpomínání a předávání kulturní paměti.

Témata a motivy nemusí všechny nutně v průběhu filmu postupovat chronologicky a některá se vyskytují i opakovaně. Mezi ně patří například stále se navracející motiv návratů traumat v různých podobách (zlé sny, náhlý příliv vzpomínek). Samotný akt vzpomínání je prezentován jako povinnost, kdy jsou vzpomínky silnější, než snaha je zapomenout či mlčet.

Všechny kategorie dané struktury se mohou prolínat a odvíjejí se i od toho, jak jsou do nich vložena vyprávění pamětníků. Jejich vyprávění postupuje rovněž chronologicky, ale nikoli plynule. Výpovědi pamětníků jsou vzájemně prolínána podle témat, o kterých hovoří. Tímto způsobem je demonstrována síla kolektivní paměti. Vždy se proplétá rovina individuálních vzpomínek a oficiální verze dějin prostřednictvím jejich aktérů. U filmů je důraz spíše na prožitky jednotlivců než na techniky zla.

7.7. Narativní rámce holocaustu v dokumentárních filmech

V průběhu minulých dvaadvaceti let je možné vidět, jak bylo s traumatickou minulostí holocaustu zacházeno na příkladu dokumentárních filmů. Jejich nosným rámcem

je *vzpomínání jako vyrovnání se s minulostí*. Hlavním elementem jsou individuální vzpomínky obětí holocaustu. Přeživší jsou vyzdvihováni jako morální příklady, což se odráží i zde. Je vidět snaha o vyrovnání se s traumatickou událostí holocaustu. K nadcházejícímu typu *dialogického vzpomínání* v těchto dokumentárních filmech úplně nedochází. Nesleduji zde úsilí o prostupování německé a české paměti. Dialog se děje pouze prostřednictvím předávání jednotlivých informací mezi představenými muzejními institucemi. Pouze film *Vyvolení k utrpení: Osudy židovského obyvatelstva na Šumavě mezi roky 1938–1945* vznikl za přispění Česko – německého fondu budoucnosti¹⁴, který má za úkol podporovat spolupráci mezi Čechy a Němci a podílí se na financování nejrůznějších česko-německých projektů. Naopak mohu říci, že v několika filmech jsou patrné stopy a interpretace aktérů potvrzující fungování poválečného *dialogického zapomínání*.

Ve analyzovaných dokumentárních filmech se vyskytuje několik narativů, kterými je událost holocaustu prezentována. Často se doplňují, někdy jsou i zčásti protichůdné. Obecně mohu říci, že převažuje *tragický narativ*. Je kladen důraz na prožitky a vzpomínky přeživších, které jsou z počátku okrajově doplňovány faktografickými údaji prostřednictvím různých prostředků a aktérů. Ale čím je snímek nověji natočen, tím více je v něm „oficiální linie výkladu dějin“ obsažena. *Progresivní narativ*, kdy je vyzdvihováno hrdinství, je možné pozorovat, když je hovořeno o ž/Židech jako o bojovném národě a příslušníků odboje a když je opakovaně předkládána jakási nezlomná vůle přeživších žít dále, i přes podmínky koncentračních či vyhlazovacích táborů.

S touto poznámkou souvisí i *židovský narativ*, kdy je možné pozorovat různé motivy ž/Židovství a snaha vyložit je progresivně. Je předkládáno židovské utrpení za války a na něj je kladen důraz. Obraz jedinečnosti a neuchopitelnosti holocaustu je posilován a zároveň je vyzdvihována obava možného opakování takové události modernity. Dochází také ke kritice českého přístupu k holocaustu (jako výlučně utrpení českých občanů za války). Židovský narativ zde také upevňují synagogální písně a modlitby.

Romský narativ či problematika *Porajmos* není předmětem filmů. Je velkou otázkou, zda byl a či nadále je vytěšňován z české paměti. Není zde vůbec komentován ani pamětníky a ani tazateli, popřípadě tyto otázky směrem k pamětníkům a jejich postřehy

14 Podrobněji viz <https://www.fondbudoucnosti.cz/>.

mohly být vystříženy. Touto problematikou se zabývá i M. A. Asavei (2020), která ve svém příspěvku do časopisu *Memory Studies* hovoří o tom, že tato taktika zamlčování není ojedinělá. Často je argumentováno tím, že samotní přeživší a pamětníci romského holocaustu své vzpomínky reprodukovat nechtěli a nechtějí, ve výsledku je zaznamenaných svědectví velmi málo a rovněž jsou označováni jako „lidé bez paměti a bez historie“ (Asavei, 2020, str. 107). Podle ní je ale takový postoj problematický a má kořeny v „byrokratické struktuře a strategické politice zapomínání“. A kromě toho romské etnikum přistupuje ke konceptu paměti odlišným způsobem – pracuje více s abstraktními koncepty a své vzpomínky demonstruje prostřednictvím umění (hudba, tanec, malování...). K romské paměti je tedy nutné přistupovat s jinými koncepty a přístupy a oprostít se od předsudečných postojů. Orální historie je zde nedostačující a je nutné ji nahradit „praktikami umění“ ve snaze „materializovat tato ‘živoucí svědectví‘ a přetvořit je v kulturní paměť“ (Asavei, 2020, str. 119).

V rámci *českého narativu*, jehož stopy jsou nejvíce viditelné ve snímku *Mauthausen – tajné popravy Čechů*, jsou vyzdvihováni a popisováni hrdinsky Češi a je posilováno jejich zvláštní postavení mezi ostatními vězni, obzvláště po atentátu na zastupujícího říšského protektora Heydricha, kdy se Češi měli stát největší obětí. Zároveň není reflektována problematika kolaborace s nacistickým režimem, ani není řešena otázka odpovědnosti svého dílu viny. Jistým způsobem je prezentována židovská pasivita, která je v kontrastu se židovským narativem. Ve snímku *Příběhy 20. století: Ghetto Theresienstadt a transporty na východ* je výslovně řečeno, že: „Šoa je především „paměť mrtvých“, šesti miliónů zavražděných. Ti, kteří zůstali naživu a mohli vydat svědectví, představují výjimku.“ (Příběhy 20. století: Ghetto Theresienstadt a transporty na východ, 2021), přičemž není upřesněna identita zavražděných. Po českém komunistickém narativu v současných filmech nejsou patrné žádné jeho dozvuky. Ve vybraných snímcích již nastává otevřená kritika komunistické totality a jejího přístupu k památce holocaustu a obecně ž/Židovství.

Vzhledem k vymezenému období výběru dokumentárních filmů je na místě reflektovat i otázku *evropeizace* a popřípadě i *amerikanizace* holocaustu. V dokumentech se tyto tendence neodráží. Nevidím zde střet evropeizace s nacionalizací, v dokumentech převažují historické národní či skupinové narativy, nikoli stmelující evropský. Může to souviset s tím, že dokumenty jsou brány, a byly tak i natáčeny, jako výlučně české, tj.

nedochází k poměřování a sjednocování témat v kontextu Evropy či vlivů z USA, a to ani nevědomě. Jediným prvkem, kterému můžu dát evropeizační přívlastek, je snaha vykreslit holocaust jako varovnou událost evropských dějin a jeho prostřednictvím tak vzbudit v člověku pocit tolerance a respektu k lidem. Jako snahu o jistou formu evropeizace můžu identifikovat pozadí tvorby snímku *Vyvoleni k utrpení: Osudy židovského obyvatelstva na Šumavě mezi roky 1938–1945*, který byl financován EU, konkrétně z Evropského fondu pro regionální rozvoj.

7.8. Proměny prezentace holocaustu ve filmové tvorbě

Pokud mezi sebou dokumentární filmy komparuji, vidím, jak se v průběhu více než dvaceti let měnil přístup k tvorbě a k prezentaci holocaustu. V rámci mého výběru filmů vymezují navzájem se prostupující dva typy zobrazování holocaustu.

Prvním z nich jsou filmy, které využívají méně střihu, hlavně při výpovědích pamětníků. Jejich vzpomínky se až tak hojně neprolínají s archivními materiály. Své osobní dokumenty ukazují aktivně, takže artefakty nejsou pouze promítány na obrazovku. Je zde především kladen důraz na individuální vzpomínky a prožitky jednotlivců. A naopak rovina oficiálního výkladu historie a prezentování faktografických údajů není až tolik pevná. Holocaust je interpretován jako „jedinečná hrůzná událost“ a snahou je osvětlit každodenní traumatické prožitky a fungování jedince v nelidských podmínkách prostřednictvím přeživších, nikoli historických důkazních materiálů. Tyto dokumenty více připomínají „klasický“ dokumentární film, který má formu „etnografického natáčení“, tedy sledování aktérů v určitém prostředí a čase. Toto prostředí zde můžeme označit jako terén paměti a aktéry jsou pamětníci a popřípadě badatelé. V dokumentech je více patrný židovský narativ a také tragický narativ. Do této kategorie zařazuji filmy *Peklo na zemi*, *Nesdělitelné* a *Sedm světél*.

Postupem času je ve filmech více používán střih, který napomáhá utvářet celý filmový příběh. S ním souvisí hojnost vyskytování vložených archivních a osobních dokumentů, které se nyní na záběrech prolínají s vyprávěním přeživších. Popřípadě jsou samotná svědectví brána z jiných projektů. Má to spojitost mimo jiné i s úbytkem pamětníků holocaustu, kterému bylo nutné čelit. Nová svědectví je možné natáčet, ale nyní

již ve velmi omezené míře. Pozorují také, že se čím dál více ve filmech objevují nové prvky jako hrané pasáže, animace. Vytvářejí dohromady rozmanitý celek a utváří interaktivnější nazírání na problematiku paměti holocaustu. Důležitá je, stále větší měrou se projevující, snaha podpořit svědectví pamětníka institucionálními prvky a aktéry. Kontext událostí a kulturního života doplňují historici, archiváři, pracovníci muzeí či vypravěč-komentátor. Snaží se napomoci utváření a předávání kulturní paměti. U těchto dokumentů se prolínají jak židovský narativ, tak i český, který u jistých filmů převažuje. Do této kategorie spadají filmy *Terezínští hrobaři* a *Příběhy 20. století: Ghetto Theresienstadt a transporty na východ*.

Přičemž zbylé snímky *Mauthausen – tajné popravky Čechů* a *Vyvolení k utrpení: Osudy židovského obyvatelstva na Šumavě mezi roky 1938–1945* se podle mě vyskytují na pomezí vymezených skupin jako jakási přechodová „fáze“, ale dá se říci, že mají tendence spíše k tomu, aby spadaly do mnou vymezené druhé kategorie filmů.

Každý z dokumentárních filmů má své hlavní téma, kterým se zabývá a často je ilustrované již v názvu filmu. Témata, jež pod něj spadají, jsou víceméně podobná, odlišná je forma jejich zpracování, a tak se nepatrně liší i struktura jednotlivých filmů. Témata se nepodílejí pouze na struktuře filmů, ale slouží také jako kotvy pro utváření kulturní paměti. Na nich je předkládána paměť přeživších, která ve výsledku konstruuje kulturní paměť. Obsah filmů je informačně hutný a je snaha, co nejvíce ho naplnit vybranými vzpomínkami a informacemi.

Společným úkolem filmů je předávat dále paměť přeživších a uchovávat ji do budoucna. Je zřejmé, že zobrazování a prezentování holocaustu se v průběhu let měnilo, ale hlavní myšlenka a prostředky nadále zůstávají stejné. Lze tedy říci, že dokumentární film působí jako médium kulturní paměti. Reprezentovaná skupina předkládá minulost v rámci jistých narativů a od něj odvozuje svoji jednotu. Kulturní paměť má pevné body a jedním z nich je i zde reprezentovaná událost holocaustu, jež je udržována figurami vzpomínání, mezi které patří dokumentární film. Ten zobrazuje a prezentuje materiální i symbolická místa paměti a artefakty minulosti, jejichž prostřednictvím je kulturní paměť upevňována. Takže se dá říci, že i sám dokumentární film se stává místem paměti, do kterého se jistým způsobem formuje „paměť uchvácená historií“ a slouží tedy jako kotva k paměti holocaustu.

8. Závěr

V této bakalářské práci jsem se snažila zjistit, jaké narativy holocaustu se vyskytují v dokumentárních filmech po roce 2000. Za posledních více než dvacet let se prezentace a interpretace události holocaustu proměňovaly. Prostředky – témata a aktéři – zůstávaly stejné, pouze byly různými způsoby a v různé míře využívány.

Důležitými tématy, které utvářejí strukturu filmů, se mimo jiné ukázaly být rodina, pojetí ž/Židovství, sakrálnost, artefakty minulosti a místa paměti. Hlavními aktéry filmů jsou bezpochyby pamětníci, přeživší holocaustu a badatelé. Můžeme sem v jistém smyslu zařadit i herce znázorňující pamětníky. Stále více se projevuje snaha podpořit svědectví pamětníka institucionálními prvky a aktéry.

Témata i aktéři se vzájemně doplňují a tvoří komplexní celek, čímž se konstruuje celý filmový příběh, jenž si klade za cíl prezentovat období holocaustu prostřednictvím individuální a kolektivní paměti. Důležitým úkolem dokumentárních filmů je vytvořit systém historických poznatků, jež jsou předávány dále pod jistým narativem a podílet se přímo na konstrukci kulturní paměti. Symbolicky se tvůrci snaží vytvořit poučení do budoucna a prosadit myšlenku míru a lidskosti, aby nemohlo dojít k žádnému „druhému holocaustu“. Je také předkládána obava z nových vln antisemitismu a působení neonacistických a neofašistických skupin.

Obecná struktura filmů se odvíjí od konstitutivní sítě témat a aktérů, přičemž je nutné brát v potaz, že každý dokument přistupuje k prezentování holocaustu svébytným způsobem. Vytváření struktury je podloženo kategorií témat, která konstruuji celistvou interpretaci události holocaustu. Kategorie se ve filmech prolínají a jsou do nich vkládána svědectví pamětníků, o kterých je možné uvažovat jako o vlastní kategorii. Tato rovina individuální paměti se proplétá s rovinou oficiální verze výkladu dějin. Klíčové jsou přitom koncepty typu trauma, genocidy a paměti, jejichž prostřednictvím dochází k posilování kulturní paměti.

V dokumentárních filmech je stěžejní tragický narativ, který je v několika filmech narušen progresivními prvky. Souhrnně je ve snímcích možné pozorovat prolínání židovského a českého narativu, které spolu vytvářejí koherentní výklad minulosti. Přičemž židovský a český výklad událostí nemusí být spolu vždy v protikladu, ale doplňují se a mají mezi sebou jistý vztah. Nemohu tedy říci, že by se ve filmech vyskytoval jediný převažující narativ. Vždy se jedná o kombinaci narativů a tendencí, která má vztah a je ovlivněna dobou a politikami paměti, ve které byl daný dokument natáčen.

Snažila jsem se přiblížit i vizuální stránku snímků, jež je jejich nedílnou součástí. Za určující prvek zde považuji práci kamery, která produkuje převážně plynulé záběry a rychlost a ráz snímků jsou dány střihem. Dalšími významnými elementy jsou prostředí záběrů a s ním související nasvícení a barevnost scén, které mají zásadní dopad na povahu filmu, ale také na možnosti vyvolání vzpomínek a narativní strukturu vyprávění pamětníků. Netypické prvky, jako animace či hrané záběry, jsou interaktivními významotvornými činiteli, které doplňují vyprávění pamětníků a v průběhu času se objevují čím dál více. Všechny tyto složky dohromady utváří svět filmu a dovolují divákovi tímto tvůrčím způsobem rekonstruovat minulost a nahlédnout minulé vzpomínky. Dochází k přímé konstrukci kolektivní, potažmo kulturní paměti.

Nakonec je na místě vyzdvihnout přístup médií k zobrazování holocaustu. Jak bylo již zmíněno, samotní pamětníci upevňují motiv jedinečnosti a neuchopitelnosti holocaustu, jelikož hovoří o tom, že jejich prožitky a vzpomínky nejsou žádným způsobem přenositelné, a to ani na filmové plátno. Jiní naopak hovoří o tom, že je pro ně často horší sledovat filmy než čelit vlastním traumatickým vzpomínkám. Někteří z nich zmiňují, že mají pocit jako by vlastní zážitky a vzpomínky měly „zastřené mlhou“ či byli jaksi v reálném čase prožitků „citově otupělí“ a k plnému prožití událostí u nich došlo teprve prostřednictvím média. Takové nahlížení na událost holocaustu vypovídá o tom, že film může působit jako médium paměti a upevňovat kulturní paměť. Tím je možné stvrdit, že film je též schopen detailního vykreslení traumatické minulosti a vzpomínek, i když v upravené formě pro filmový příběh. Nesmíme však zapomínat na to, že i ve filmové tvorbě dochází k selekci vzpomínek a výběru toho, co bude pomocí dokumentu vyzdvihováno a připomínáno. Film tedy nabízí odlišné svébytné zobrazení minulých událostí, jehož prostřednictvím dochází k uchovávání minulosti a vzpomínek, a tímto způsobem i ke stvrzování a konstrukci společné identity.

Seznam odborné literatury

- ALEXANDER, J. (2004). On the Social Construction of Moral Universals: The "Holocaust" from War Crime to Trauma Drama. V J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser, & P. Sztompka, *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, str. 196-263.
- ALEXANDER, J. C. (2003). *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*. Oxford: Oxford University Press.
- ARENDT, H. (1995). *Eichmann v Jeruzalémě: Zpráva o banalitě zla*. Praha: Mladá fronta.
- ASAVEI, M. A. (2020). "Call the witness": Romani Holocaust related art in Austria and Marika Schmiedt's will to memory. *Memory Studies*, 13(1), str. 107–123.
- ASSMANN, J. (2001). *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor.
- ASSMANN, A. (2007). Europe: A Community of Memory? *Bulletin of the German Historical Institute*(40), str. 11-25.
- ASSMANN, A. (2010). Canon and Archive. V A. Erll, & A. Nünning, *A Companion to Cultural Memory Studies*. Berlin: De Gruyter, str. 98-107.
- BARŠA, P. (2011). *Paměť a genocida: Úvahy o politice holocaustu*. Praha: Argo.
- BAUMAN, Z. (2003). *Modernita a holocaust*. Praha: Sociologické nakladatelství.
- BORDWELL, D. (1989). *Making a Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- BORDWELL, D., & THOMPSON, K. (2011). *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění.
- ČENĚK, D., & PORYBNÁ, T. (2010). Kultura žitá a viděná – proměny vizuálních reprezentací v antropologii. V Čeněk, D. & Porybná, T., *Vizuální antropologie: Kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, str. 9-14.
- GAUTHIER, G. (2004). *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění.

- HALBWACHS, M. (2009). *Kolektivní paměť*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON).
- KRATOCHVIL, A. (Ed.) (2015). *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Praha: Akropolis.
- MASLOWSKI, N., LEHMANN, Š. & ŠUBRT, J. (2014). Soudobé teorie sociální paměti. V N. Maslowski & J. Šubrt a kol., *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, str. 31-45.
- MILTOVÁ, A. Heslo: paměť sociální. *Sociologická encyklopedie* [online]. 21. 9. 2020 [cit. 13. 5. 2022]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Pam%C4%9B%C5%A5_soci%C3%A1ln%C3%AD/>.
- NORA, P. (1998). Mezi paměti a historií. Problematika míst. V *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, str. 7-31.
- Nová pražská Pesachová Hagada*. (2007). Přeložil: K. E. Sidon. Praha: Sefer.
- PIAULT, M. H. (2010). Audiovizuální vyrovnání aneb za mimotextovou antropologii. V Čeněk, D. & Porybná, T., *Vizuální antropologie: Kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, str. 25-68.
- ŘEHOŘOVÁ, I. (2018). *Kulturní paměť a film: Jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON).
- SEDLÁKOVÁ, R. (2014). *Výzkum médií: nejužívanější metody a techniky*. Praha: Grada Publishing.
- SHANDLER, J. (2017). *Holocaust Memory in the Digital Age: Survivors' Stories and New Media Practices*. Stanford: Stanford University Press.
- SNIEGOŇ, T. (2017). *Zmizelá historie: holocaust v české a slovenské historické kultuře*. Praha: Argo.
- SOUKUP, M. (2010). Vizuální antropologie: Vznik, vývoj a milníky. V Čeněk, D. & Porybná, T., *Vizuální antropologie: Kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, str. 15-24.
- ŠUBRT, J., & PFEIFEROVÁ, Š. (2010). Nástin teoreticko-sociologického přístupu k otázce historického vědomí. V J. Šubrt, *Historické vědomí: jako předmět*

badatelského zájmu: teorie a výzkum. Kolín: Nezávislé centrum pro studium politiky, str. 21-30.

TOMÁŠEK, M. (2014). Různá nahlížení na kolektivní paměť; koncept sociálního traumatu jako jeden z aktuálních přístupů. V N. Maslowski & J. Šubrt a kol., *Kolektivní paměť: K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, str. 179-194.

VANSINA, J. (1985). *Oral Tradition as History*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Prameny

Mauthausen - tajné popravy Čechů [film]. Scénář: Všelicha, Z., Kamera: Okrouhlík, F., Režie: VŠELICHA, Z. ČR: Česká televize, 2012.

Paměť 20. století: Nesdělitelné [film]. Scénář: Třeštíková, H., Kamera: Souček, M., Režie: TŘEŠTÍKOVÁ, H. ČR: Česká televize, 2007.

Peklo na Zemi [film]. Scénář: Jasný, V., Kamera: Kubáč, L., Novák, Z., Sanders, E., Šácha, M., Štinglová, V., Režie: JASNÝ, V. ČR, USA: Survivors of the Shoah Visual History Foundation, 2001.

Příběhy 20. století: Ghetto Theresienstadt a transporty na východ [film]. Scénář: Drda, A., Kamera: Dvořáček, Š., Režie: DRDA, A., & PORTEL, V. ČR: Česká televize, 2021.

Sedm světél [film]. Scénář: Sommerová, O., Kamera: Špátová, O., Režie: SOMMEROVÁ, O. ČR: Česká televize, 2008.

Terezínští hrobaři [film]. Scénář: Strusková, O., Kamera: Hurt, M., Krivda, R., Režie: STRUSKOVÁ, O. ČR: Česká televize, 2019.

Vyvolení k utrpení: Osudy židovského obyvatelstva na Šumavě mezi roky 1938 - 1945 [film]. Scénář: Flídr, Z., Kamera: Barla, A., Režie: FLÍDR, Z. ČR: ZF FILM a Česká televize, 2014.