

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Paradox ve snímku *Evropa, Evropa*
Agnieszky Holland**

Kristýna Kapinusová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Veronika Klusáková Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Paradox ve snímku Evropa, Evropa Agnieszky Holland* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 24. 6. 2021

.....

Podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Veronice Klusákové, Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

OBSAH

Úvod.....	6
Teoreticko-metodologická část.....	8
1. Vyhodnocení pramenů a literatury	8
2. Metodologická východiska	14
2.1. Základní nástroje analýzy.....	15
2.1.1. Ozvláštnění a dominanta	15
2.1.2. Komplikovaná forma, odkládání a stupňovitá konstrukce	16
2.1.3. Motivace	17
2.1.4. Fabule a syžet.....	18
Analytická část.....	20
3. Umělecký a produkční kontext vzniku snímku	20
3.1. Holland a židovská témata.....	20
3.2. Dobová recepce snímku.....	21
4. Neoformalistická analýza.....	23
4.1. Dominanta	23
4.2. Segmentace syžetu	24
4.3. Umístění paradoxních scén v narativu.....	28
5. Narativní analýza	31
5.1. Rozsah informací.....	31
5.2. Hloubka informací.....	31
5.3. Komplikovaná forma, odkládání a stupňovitá konstrukce	32
5.4. Postavy.....	33
5.5. Role diváka	33
5.6. Shrnutí.....	34
6. Paradoxní prvky	35
6.1. Zobrazení sexuality a fetišizace obřizky	35
6.2. Prvky humoru v <i>Evropě, Evropě</i>	37
6.3. Pojem maškaráda	39
7. Stylová analýza	42
7.1. Mizanscéna	42
7.2. Kamera	45

8. Analýza vybraných scén.....	49
8.1. Cesta do Říše.....	49
8.2. Pokus o přišití předkožky	50
8.3. Křišťálová noc.....	50
Závěr.....	52
Obrazová příloha.....	55
Seznam použitých pramenů a literatury	68

Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá neoformalistickou analýzou snímku *Evropa*, *Evropa* polské režisérky Agnieszky Holland. Film měl premiéru v listopadu 1990 pod hlavičkou francouzské produkční společnosti *Les Films du Losange*¹. Ve filmografii Holland předchází *Evropě*, *Evropě* snímek *Hořká sklizeň (Bittere Ernte*, 1985), oba filmy sdílí motiv holocaustu a druhé světové války. K těmto tématům se Holland opět vrátila po několika letech s dramatickým filmem *V temnotě (W ciemności*, 2011).

Evropa, *Evropa* je snímek natočen na motivy autobiografické knihy *Přežil jsem Hitlerjugend*² od Salomona Perela. Jedná se o příběh židovského mladíka, který nám vypráví o útěku před nacisty za druhé světové války. S protagonistou prožíváme jeho dospívání, příběh se odehrává zhruba od jeho čtrnácti do devatenácti let. Salomonův příběh je plný nejistoty, skrývání, ztracení a hledání vlastní identity.

Perel se svým bratrem Izákem utekli před válkou a zkázou svého národa, jejich cesty se rozdělily velmi záhy a Salomon byl vzat do sirotčince v Grodnu, kde se z něj stal sovětský komsomolec, tedy člen sovětské mládežnické organizace. Po vybombardování sirotčince je zajat nacistickými vojáky, ovšem díky své perfektní němčině se mu je podaří přesvědčit o německé národnosti. Tehdy byl Salomon donucen si vytvořit novou identitu pravého Němce a Árijce, Josepha Peterse, jedině tak mohl jeho židovský původ zůstat utajen. Perel byl přiřazen na frontu a musel bojovat na straně Třetí říše. Za údajné zásluhy, které však doopravdy byly pokusem o dezerci bylo rozhodnuto o Salomonově adopci jeho kapitánem a byl poslán do Říše se vzdělávat a stát se členem další mládežnické organizace, Hitlerjugend. Z mladíka se stal oblíbený student i spolužák, dokonce se do něj zamilovala nedosažitelná Leni, která však Salomona náhle opustila po jeho odmítnutí pohlavního styku za účelem početí dítěte pro dobro Říše. Perel se proto pokusil si zpátky přišít předkožku, aby se zbavil jediného důkazu své židovské identity, jeho pokus byl však neúspěšný. Před koncem války byl už tlak na Salomona tak neúnosný, že svůj původ prozradil matce

¹ *Evropa*, *Evropa*. *Films du Losange* [online]. [cit. 2020-06-01]. Dostupné z: <https://filmsdulosange.com/en/film/europa-europa-2/>.

² PEREL, Sally. *Přežil jsem v Hitlerjugend*. Praha: Primus, 2001.

Leni, která jeho tajemství nevyzradila. Při dobývání Německa se Perel vzdal a nechtěl dále bojovat, byl zajat sovětskými osvoboditeli a odvečen do koncentračního tábora. Pár vteřin před Perelovým zastřelením se náhle objevil jeho ztracený bratr Izák, který dosvědčil Salomonovo židovství, a zachránil ho tak před jistou smrtí.

Cílem práce je snímek zanalyzovat pomocí neoformalistické analýzy Kristin Thompson a Davida Bordwella. Jakožto výzkumnou otázku jsem stanovila, zda jsou paradoxy dominantní řídicí složkou filmu *Evropa, Evropa*. Za paradoxní, tedy neočekávané a překvapující, jsem označila scény zobrazující sexuální a humorné prvky. Paradox jsem označila za dominantní prvek mé analýzy. Významně se zaměřím i na narativ, dle mého názoru jeden z nejsilnějších prvků filmu, který mě upoutal hned při prvním zhlédnutí, a to hlavně kvůli biografičnosti příběhu. Z hlediska stylu se budu věnovat mizanscéně a kameře, protože tyto dva stylové prvky nejvíce rozvíjejí dominantu, kterou jsem si stanovila.

Teoreticko-metodologická část

1. Vyhodnocení pramenů a literatury

Ve své bakalářské práci jsem vycházela primárně z angloamerické jazykové oblasti.³ Zejména ve Spojených státech vyšlo několik zcela pochvalných recenzí v důležitých celonárodních tiskovinách jako je Washington Post nebo The New York Times. Dále uvádím několik odborných textů, které byly k danému snímku napsány.

V roce 2013 vyšla kniha polské historičky Małgorzaty Pakier *The Construction of European Holocaust Memory: German and Polish Cinema after 1989*⁴. Autorka se v pěti kapitolách zabývá několika málo vybranými snímky, které rozebírá v souladu s dominantními prvky v daném filmu. V případě *Evropy, Evropy* se Pakier soustředí na příběh samotný a jeho rozdělení do určitých kapitol a na protagonistu snímku – Sallyho Perela. V úvodu kapitoly o *Evropě, Evropě* Pakier rekonstruuje příběh samotný, jeho rozdělení do kapitol a také nahlíží na snímek z perspektivy židovského chlapce. Fokus v citované studii je však dán na polskou historii, která figuruje ve snímku, a na způsob, jakým Holland vykresluje Němce. Pakier velmi důkladně rozebírá polskou a německou reakci kritiky, vysvětluje, proč bylo na film v těchto státech negativně nazíráno, přičemž v jiných zemích se snímek setkal s pozitivními ohlasy. Z kapitoly o reflexi médií a kritiky budu vycházet v další části mé práce, a to při zhodnocování divácké a kritické recepce v 90. letech. Autorka také zmapovala reakci polského tisku na snímek prakticky hned po jeho premiéře v Polsku roku 1992.

Pakier uvádí několik příkladů pozitivní i negativní kritiky tištěných médií. Autorka říká, že valná většina recenzí zaznamenala důležitost absurdních a ironických prvků⁵, přičemž názory autorů recenzí na tyto prvky byly ambivalentní.

³ Z důvodu jazykového hendikepu jsem se nemohla zabývat polskými a německými texty, které tvoří nemalou část existujících zdrojů. (ZAWISLINSKI, Stanislaw. *Rezyseria: Agnieszka Holland. Varšava: Skorpion, 1995*, MICHALSKI, MAJMUREK: *EUROPA, EUROPA* [online]. Varšava: krytyka pol.tyczna, 2013 [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/michalski-majmurek-europa-europa/>).

⁴ PAKIER, Małgorzata. *The construction of European Holocaust memory: German and Polish cinema after 1989*. New York: PL Academic Research, 2013.

⁵ Tamtéž, s. 50.

Pozitivně laděných statí se vyskytovalo o dost méně v porovnání s těmi negativními. *Evropě, Evropě* média dávala kladná přizvíska: „filozofický příběh“, „pikareskní román“ nebo „komedie o holocaustu“ (*Obserwator* 7-8 Mar. 1992)⁶. Na druhou stranu někteří novináři neoznačili za hlavní postavu Sallyho Perela nýbrž tragicky ironickou historii Evropy, což Pakier potvrzuje dalšími názvy novinových titulků: „Zákeřnost historie“ (*Gazeta Lubuska* 11-12 Apr. 1992) nebo „Rozmarnost historie“ (*Gazeta Poznańska* 4 Jan. 1991)⁷. Nejčastěji byl snímek negativně hodnocen za chování Salomona, jeho neaktivitu, kolaborantství a skrývání vlastní identity. Holland dostala zápornou reflexi zejména za nedůstojné zobrazení polských postav, tím je například myšlen polský spolužák z Grodna, Zenek, který prozradil Perelovu identitu nacistickým vojákům nebo zdravotně hendikepovaná polská uvaděčka v kině⁸.

Na rozdíl od polské a německé kritiky se ve Spojených státech dostává *Evropě, Evropě* hned po premiéře výhradně chvály. V *The New York Times* Janet Maslin vyzdvihuje Holland jako režisérku, která zvládla natočit film s motivem Holocaustu, který nepodléhá klišé a zachovává si jednoduchost a takt. Maslin zmiňuje obřízku hlavního hrdiny a pokládá ji za zdroj veškerých jeho problémů⁹.

Druhou recenzí z vydavatelství *The New York Times* je dílo Stephana Engelberga s názvem „A Life Stranger Than the Movie 'Europa, Europa', Based on it“. Autor popisuje film jako bizarní příběh mladého Žida lapeného německými nacisty a provází čtenáře celým narativem. Recenze je doplněna o citace samotného Salomona Perela, který doplňuje text vlastními poznatky, tím nepřímou stvrzuje pravdivost příběhu snímku *Evropa, Evropa*¹⁰.

V roce 1992 vyšel v *Los Angeles Times* článek, který zaujímá jasné stanovisko a staví se na stranu Agnieszky Holland ve věci nenominování *Evropy, Evropy* na

⁶ PAKIER, Malgorzata. The construction of European Holocaust memory: German and Polish cinema after 1989. New York: PL Academic Research, 2013, s. 50.

⁷ Tamtéž, s. 51.

⁸ Tamtéž, s. 51.

⁹ MASLIN, Janet. A Boy Confronts His Jewish Heritage as a Hero of Hitler Youth. *The New York Times* [online]. 1991, 28.7. 1991 [cit. 2020-04-30]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1991/06/28/movies/reviews-film-a-boy-confronts-his-jewish-heritage-as-a-hero-of-hitler-youth.html>.

¹⁰ ENGELBERG, Stephan. A Life Stranger Than the Movie, 'Europa, Europa,' Based on It. *The New York Times* [online]. 1992 [cit. 2020-4-30]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1992/02/19/movies/a-life-stranger-than-the-movie-europa-europa-based-on-it.html>.

Cenu Akademie. Michael Wilmington říká, že German Export Film Union odmítla snímek klasifikovat jako německý a považovala obsah za kontroverzní kvůli přítomnosti židovského chlapce v Hitlerjugend. Zároveň kritiku sklídí i samotná Akademie a je zpochybněna validita jejího výběru snímků zejména v kategorii zahraničních filmů¹¹.

K nejrozebíranějším prvkům v amerických recenzích rozhodně patří obřízka, ve které je spatřováno jádro problémů hlavního hrdiny. Americká média nekritizují zobrazení německých nacistů, polských občanů ani chování Salomona. Naopak se staví na stranu Holland a obhajují její právo na nominaci na Cenu Akademie.

Vzhledem k paradoxu, který jsem si zvolila jako dominantu své práce, se budu věnovat zejména dvěma tématům, které považuji za hlavní paradoxy ve filmu. Prvním tématem je sexuální podtext a určitý typ fetišismu obsažený ve snímku.

V roce 1998 vychází studie s názvem „Foreskin Fetishism: Jewish Male Difference in *Europa, Europa*.“¹² Autorka Janet Lungstrum se v úvodu věnuje zejména kauze stažení nominace filmu na Cenu Akademie. Lungstrum říká, že *Evropa, Evropa* odvážně přepisuje dějiny filmů o holocaustu, a to především dialektikou, která je ve filmu obsažená, a úzkým vztahem k mužskému židovskému tělu¹³. Dominantním tématem je však typ fetišismu, který erotizuje tělo židovského muže s fokusem na rituální obřízku. Divákovi je ukázáno mladé dospívající tělo, po kterém touží nejedna žena či muž, přičemž přirozená reakce publika je, že odmítá vizuální potěšení, protože cítí určitou lítost vzhledem ke kontextu příběhu protagonisty¹⁴.

Lungstrum ve své studii říká, že v případě nacismu existují zejména antisemitské struktury, které jsou téměř výhradně směřovány na muže¹⁵. Z toho vyplývá problém, a to je údajná nevhodnost zobrazení sexuality mladého Žida vzhledem k událostem druhé světové války¹⁶. Salomon se pokouší přišít si zpátky svou předkožku, proto aby byl stejný jako ostatní muži, aby mohl mít sex se svou

¹¹ WILMINGTON, Michael. 'Europa' at Center of Oscar Storm. Los Angeles Times [online]. 18.2.1992 [cit. 2020-05-02]. Dostupné z: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-02-18-ca-2490-story.html>.

¹² LUNGSTRUM, Janet. Foreskin Fetishism: Jewish male difference in *Europa, Europa*. *Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39).

¹³ Tamtéž, s. 57.

¹⁴ Tamtéž, s. 58.

¹⁵ Tamtéž, s. 60.

¹⁶ Tamtéž, s. 53–66.

nacistickou přítelkyní Leni, tímto činem se však pouze zraní a dokazuje tím sílu nacistického fetišismu předkožky. Lungstrum pracuje s pojmem *maškaráda*, který označuje ono skrývání a hraní rolí, které Salomon přijímá¹⁷. Tato studie je přínosná svým psychoanalytickým rozbohem fetišismu židovské rituální obřízky, podává vysvětlení jak ze strany nacistického antisemitismu, tak její úskalí a dopad ze strany obřezaného židovského muže. Poznatky Janet Lungstrum využiji při analyzování dominanty, kterou jsem si zvolila pro tuto práci, tedy paradoxu a konkrétně při rozebírání sexuálního motivu ve filmu.

Intenzivnějšímu rozboru a srovnání sexuality různých nacistických postav se věnuje článek „The Perplexing, Hypersexualized Nazi”¹⁸. Ben Mercer vychází ze studie Janet Lungstrum a využívá její tezi o erotizaci mužských těl a aplikuje ji na *Evropu, Evropu* a *Schindlerův seznam*. Mercer se tolik nezabývá fetišismem židovské obřízky, ale zaměřuje svou studii spíš na sexuální chování. V závěru vyvozuje, že propojení nacismu a sexu je přirozené a bylo zde už od druhé světové války¹⁹. V případě *Evropy, Evropu* je sexuální linka použita k zesměšnění nacistické ideologie, také Holland podle Mercera dokazuje, že židovské tělo se kromě obřízky nijak neliší od árijského.

Druhým paradoxem je využití prvků komedie a humoru, proto je důležitým zdrojem, který budu hojně využívat, stala esej „Deconstructive Humor in a Holocaust Film”²⁰. Susan Linville představuje a pracuje s teorií humoru Andrewa Hortona, která přiřazuje *Evropu, Evropu* k typu humoru, jež je propojením vtipů a gagů, jež mají za úkol umístit narativ příběhu do popředí, tudíž narativ umocňují a pomáhají mu se přirozeně rozvíjet vpřed. Hortonova teorie říká, že typ humoru, který platí pro *Evropu, Evropu* se nazývá dekonstrukce. Projevuje se v nezvyklých situacích, čímž je podvrací a ukazuje je pro diváka z nečekaného úhlu pohledu a tím se stává humornou. V tomto snímku působí dekonstrukce jako způsob vyrovnání se s traumatem, v tomto případě tedy s holocaustem²¹. Horton také uvádí, že na rozdíl

¹⁷ LUNGSTRUM, Janet. Foreskin Fetishism: Jewish male difference in *Europa, Europa*. Screen. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39), s. 66.

¹⁸ MERCER, Ben. The Perplexing, Hypersexualized Nazi. Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies. 2010, (Vol. 1).

¹⁹ Tamtéž, s. 3.

²⁰ LINVILLE, Susan. Agnieszka Holland's *Europa, Europa*: Deconstructive Humor in a Holocaust Film. Film Criticism. Meadville: Allegheny College, 1995, (Vol. 19, No. 3), s. 44-53.

²¹ Tamtéž, s. 46.

od tragédie, která nese osudovou perspektivu, tak komedie vytváří určitý potenciál otevřenosti a možnosti improvizovat²².

Narativ *Evropy, Evropy* je provázán určitou posloupností ironie, vtipů, které vyvracejí, přemísťují a parodují falocentrické prvky, které určují moc. Linville se mimo jiné zabývá úvahou nad utajovanou židovskou identitou hlavního hrdiny, která se od té nacistické liší pouze nepřítomností předkožky. Sally Perel se snaží skrývat svou židovskou identitu, aby nebyl odhalen nacisty a zabit, k tomu mu pomáhá změna své vlastní identity v Juppa, německého mladíka.

The Jewish Closet in *Europa, Europa*²³ je studie Ruth Johnson, která vyšla v roce 2003 v *Camera Obscura*. Autorka nejdříve představuje biblický příběh dívky Ester, která se zasloužila o záchranu několika tisíc Židů, zároveň svými činy odsoudila k smrti jejich nepřátele. Ester byla židovského původu, ale pro záchranu svého národa maskovala identitu před svým královským manželem. Johnson přirovnává Salomonův příběh k výkladu příběhu Ester, ve studii se pracuje s obecným přirovnáním židovské ke gay identitě, tedy Salomonova skrývání obřízky se skrýváním gay identity, možným coming outem. Proto podle Johnston dojde k blízkému přátelství mezi Sallym a homosexuálem Robertem, oba se snaží zatajit fakt, který by je při odhalení mohl stát život. Johnston pracuje s pojmem *masquarades* (maškaráda), kterým označuje Salomonovo skrývání národnosti, víry, rasy, sociální třídy, sexuality, ale především obřízky. Studie je přínosnou zejména proto, že nabízí interpretaci pojmu maškaráda, která je jedním z nejdůležitějších znaků celého snímku a s tímto termínem budu pracovat v analýze při rozebírání dominanty paradoxu.

Snímek *Evropa, Evropa* měl premiéru ve Francii v roce 1990, v Polsku proběhla až o dva roky později. Holland natočila podle kritiků velmi rozporuplný film. Tehdejší média zaujala při reflexi filmu ambivalentní postoj. Zejména polská a německá média se postavila na stranu, která zhodnotila film i režiséru negativně. Polští a němečtí konzervativci Holland vyčítali apatický přístup ke svému polsko-židovskému původu, zesměšňování nacistických vojáků a polských obyvatel²⁴.

²² LINVILLE, Susan. Agnieszka Holland's *Europa, Europa*: Deconstructive Humor in a Holocaust Film. *Film Criticism*. Meadville: Allegheny College, 1995, (Vol. 19, No. 3), s. 45.

²³ JOHNSTON, Ruth. The Jewish Closet in *Europa, Europa*. *Camera Obscura*. 2003, 52(1 (Volume 18)), s. 1-33.

²⁴ PAKIER, Malgorzata. The construction of European Holocaust memory: German and Polish cinema after 1989. New York: PL Academic Research, 2013, s. 52.

Naopak ve Francii a Spojených Státech Amerických se Holland díky filmu proslavila²⁵.

²⁵ PAKIER, Malgorzata. The construction of European Holocaust memory: German and Polish cinema after 1989. New York: PL Academic Research, 2013, s. 53.

2. Metodologická východiska

Samotný neoformalismus vychází z ruského formalismu, který se rozvíjel zejména v první polovině dvacátého století²⁶. Na výzkumu a ustanovení neoformalistické analýzy se kromě Kristin Thompson podílel také velmi důležitý historik a teoretik – David Bordwell. Podle něj není neoformalismus zařaditelný mezi tzv. velké teorie, protože zkoumá převážně samotný text místo zkoumání přístupu. Je to soubor předpokladů, úhel heuristického přístupu a pohledu kladení otázek.²⁷

K analýze snímku *Evropa, Evropa* využiji zejména právě onu zmíněnou metodu neoformalistické analýzy, se kterou přichází Kristin Thompson ve své knize *Breaking the Glass Armor*²⁸, ve které uvádí metodu do praxe a aplikuje prvky neoformalistické analýzy na vybrané snímky.

Za nejdůležitější část knihy můžeme považovat první kapitolu s názvem „Jeden přístup mnoho metod,“ která je teoretickým úvodem do problematiky tohoto typu analýzy²⁹. V této kapitole Thompson představuje cíle filmové analýzy a uvádí vysvětlení pojmů přístup a metoda. Autorka zároveň říká, že neoformalistická analýza není metodou, ale je spíš přístupem, který nabízí řadu předpokladů, jak by měla umělecká díla vypadat, a jak na ně reaguje publikum. Podle Thompson je přístup souborem předpokladů, které se vztahují k různým uměleckým dílům³⁰. Neoformalistická analýza přichází s různými teoretickými otázkami a zvolený přístup musí být dostatečně flexibilní, aby byl schopen vyvozovat otázky, které se neopakují stále dokola³¹. Přístup je tedy to, co nám pomáhá se rozhodnout, jak správně zvolit otázky. Z toho vyplývá, že metoda je nástrojem, který nám pomáhá na otázky správně odpovídat³².

²⁶ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, 10(1 (29)), 3.

²⁷ BORDWELL, David. *Historical Poetics of Cinema. The Cinematic Text: Methods and Approaches*, ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press 1989, 2.

²⁸ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. Princeton: Princeton University Press, 1988.

²⁹ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, 10(1 (29)), 1.

³⁰ Tamtéž, s. 4.

³¹ Tamtéž, s. 3.

³² Tamtéž, s. 5.

Podkapitola s názvem „Povaha uměleckého díla“ vypovídá o přístupu k umění. Neoformalismus nesouhlasí s klasickým komunikačním modelem umění, které spočívá v komunikaci vysílajícího s příjemcem skrze médium. Nejdůležitější aktivitou je kvalitní přenos, což znamená, pokud tuto premisu aplikujeme na kinematografii, že když daný film nemá vysokou výpovědní hodnotu, nezabývá se například filosofií, tak není uměním³³. Nesouhlas neoformalistů s tímto postojem vedl k vytvoření alternativního přístupu ke komunikaci umění.

Umění je pro ně oddělenou sférou od jiných kulturních artefaktů, protože předpokládá jedinečný soubor percepčních požadavků. Umění není součástí praktické percepce, je to kulturní artefakt, který nás jako jediný dokáže vytrhnout z reality a vrhnout nás do situace, ve které se nemusíme zabývat vlastním praktickým rozhodováním³⁴. Divák je brán jako aktivní součást analýzy. Je mu přiřazena řada aktivit, které mohou být fyziologické, podvědomé, vědomé nebo nevědomé.³⁵ Důležitou tezí, kterou Thompson v této kapitole formuluje je neexistence rozdílu mezi vysokým a nízkým uměním a souhlas s pojetím umění pro umění.

Nezbytnou součástí neoformalistické analýzy je dobová recepce snímku, kontext jiných děl o holocaust a jejich srovnání. Zároveň se budu věnovat dobové debatě o kontroverznosti snímku, zmapuji diváckou a kritickou recepci, která nebyla příliš pozitivní hlavně ze strany německých a polských konzervativců³⁶,

Neoformalistickou analýzu zaměřím zejména na narativ. *Evropa, Evropa* je autobiografický snímek natočený podle předlohy samotného

2.1. Základní nástroje analýzy

2.1.1. Ozvláštnění a dominanta

Neoformalistická analýza přejímá od ruských formalistů pojem *ozvláštnění*. Tento pojem definuje základní účel umění v běžném životě. Naše vnímání nám umožňuje některé situace zautomatizovat, tím je vytvořen návyk a už mu lidský mozek nevěnuje velkou pozornost, situace nám zevšední. Pokud má dílo fungovat

³³ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. 1998, 10(1 (29)), 1., s. 4-5.

³⁴ Tamtéž, s. 5.

³⁵ Tamtéž, s. 14-17.

³⁶ LINVILLE, Susan. Agnieszka Holland's *Europa, Europa*: Deconstructive Humor in a Holocaust Film. *Film Criticism*. Allegheny College, 1995, (Vol. 19, No. 3), s. 45.

jako umění, tak ozvláštňení musí být přítomno v jakékoliv míře. Proto je možné, aby i filmy horší umělecké kvality byly považovány za umění, protože obsahují ozvláštňující prvek, který ještě nebyl použit. Cílem umění je právě snaha ozvláštňit každodenní všední život, a to za použití komplikované formy³⁷, což vede k prodloužení divácké percepce.³⁸ S ozvláštňením je úzce spjat pojem *dominanta*.

Koncept dominanty je pro neoformalistickou analýzu hlavním organizačním principem. Dominanta určuje, které prostředky a funkce jsou více či méně důležité, zároveň ovládá a prostupuje celým dílem, spojuje menší podřadné prvky do větších nadřazených celků.³⁹

Ve své analýze chci prověřit hypotézu, že dominantou *Evropy, Evropy* je paradox. Budu se věnovat použití humoru a prvků komedie v *Evropě, Evropě*, za což byla Holland velmi kritizována. Svou pozornost také zaměřím na sexualitu hlavního hrdiny, která je výrazným prvkem, což do té doby nebyvalo zvykem ve filmech odehrávající se na pozadí druhé světové války. Fetišizace obřezaného penisu, dokonce prožití prvního sexuálního styku mladého Žida s německou ženou pokročilého věku, považuji také za paradoxní.

2.1.2. Komplikovaná forma, odkládání a stupňovitá konstrukce

Právě z pojmu ozvláštňení vychází *komplikovaná forma*, která se snaží nejrůznějšími typy prostředků a vztahy mezi nimi komplikovat diváckou percepci, což má za následek zvýšenou pozornost u diváka⁴⁰. Nejběžnějším typem komplikované formy je *odkládání*, které má za úkol co nejdéle pozdržet závěr či rozzuzlení zápletky, opět proto, aby divák udržel pozornost po celou dobu⁴¹.

Vzorec těchto odkládání nazývá Thompson stupňovitou konstrukcí. Jedná se princip, který využívá strategické odbočování od děje, právě za účelem pozdržení odhalení zápletky či závěru pomocí závazných či volných motivů⁴².

³⁷ Komplikovaná forma je prostředkem, který ztěžuje divákovi percepci, což ho nutí zvýšit svou pozornost, aby dostatečně porozuměl ději.

³⁸ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Illuminace. 1998, 10(1 (29), s. 7.

³⁹ THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. 1. vyd. Princeton University Press. 1988. s. 89.

⁴⁰ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Illuminace. 1998, 10(1 (29), s. 26.

⁴¹ Tamtéž, s. 26.

⁴² Tamtéž, s. 26.

Ty motivy, bez kterých bychom se neobešli, a zároveň nás vedou k závěru jsou považovány za závazné. Pravým opakem jsou odbočky, volné motivy, které nejsou nijak významově důležité a mohli bychom je oddělit od filmu aniž by byla narušena kontinuita děje.⁴³

2.1.3. Motivace

Neoformalismus pracuje s pojmem prostředek, což označuje jakýkoliv jednoduchý či signifikantní prvek ve filmu, může se jednat o kamerový švenk, typický kostým nebo specifický typ postavy. Prostředky mají určité funkce, ale dalším důležitým aspektem je i funkční umístění do díla, proto neoformalisté přicházejí s pojmem motivace⁴⁴.

Existují čtyři typy motivací, první z nich nazýváme *kompoziční*. Je nejobecnějším typem motivace, má dopomoci konstrukci narativu a jeho rozvíjení. V rámci kompoziční motivace jsme schopni odpustit nedokonalé prostředky a nedůvěryhodnost, aby mohl být narativ dál rozvíjen⁴⁵.

Hodnověrnost je záležitostí druhého typu motivace – realistického. Zde jsou prostředky podloženy realitou. Narativní prvek dává divákovi smysl i mimo filmový svět⁴⁶.

Transtextuální motivace se zakládá na odkazování na konvence jiných uměleckých děl. Proto se některé prostředky mohou zdát neadekvátně zvolenými, nevidíme jejich smysl, může se jednat pouze o naši neznalost a neschopnost si propojit daný prostředek s určitou konvencí⁴⁷.

Posledním typem je *umělecká motivace*, která je velmi těžko definovatelná a je přítomna de facto pokaždé, jedná se o samotnou uměleckou část filmu⁴⁸.

Přirozeně však dochází k míchaní několika motivací dohromady. V případě *Evropy, Evropy* jsou prvky motivovány převážně realisticky díky autobiografické

⁴³ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace. 1998, 10(1 (29), s. 27.

⁴⁴ Tamtéž, s. 10.

⁴⁵ Tamtéž, s. 11.

⁴⁶ Tamtéž, s. 11.

⁴⁷ Tamtéž, s. 11.

⁴⁸ Tamtéž, s. 11.

knížní předloze, zároveň se Holland nevyhýbá motivaci umělecké, kterou využívá zejména ve snových pasážích hlavního hrdiny.

2.1.4. Fabule a syžet

Neoformalistická analýza přejímá od ruských formalistů koncept, který se týká vyprávění a jedná se o rozlišování syžetu a fabule. V knize *Umění filmu* od Davida Bordwella a Kristin Thompson je vyprávění definováno takto: „Vyprávění můžeme chápat jako příčině propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru.“⁴⁹ Nejdůležitější částí vyprávění, které slouží ke správnému rozklíčování jsou čas a kauzalita⁵⁰. Potřebujeme znát jednotlivé události a jejich časovou posloupnost, nahodilou posloupnost události nemůžeme nikdy chápat jako celistvý příběh⁵¹.

Podle Bordwella a Thompson je fabule souborem všech událostí ve vyprávění, ať už jsou zobrazeny explicitně či nikoliv⁵². *Diegeze* neboli svět, ve kterém se příběh odehrává zahrnuje vše zobrazené v mizanscéně, ale i další implicitní objekty, které zrovna nejsou vidět.

Příkladem může být scéna Salomonovy obřizky, je nám ukázán pouze samotný akt, je však jasné, že se jedná o rituál, který čeká každého židovské chlapce, zároveň může divák tušit, že to chlapci může během druhé světové války způsobit velké problémy.

Syžet je právě to, co nám tvůrci snímku dovolují vidět, obsahuje všechny události fabule, které jsou ve filmu jednoznačně uvedeny⁵³. Zároveň dochází ke vzniku mezer, protože syžet neprezentuje všechny události fabule, mezery musí být rozluštěny divákem.⁵⁴ V případě *Evropy*, *Evropy* dochází k použití mezery hned v druhé scéně. První scénou je rituální obřizka hlavního hrdiny jako novorozence

⁴⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 111-112.

⁵⁰ Tamtéž, s. 112.

⁵¹ Tamtéž, s. 112.

⁵² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 113.

⁵³ Tamtéž, s. 114.

⁵⁴ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985, s. 54 – 55.

a následuje mezera, která nás posouvá v ději dopředu o zhruba o 15 let, tedy do puberty protagonisty.

David Bordwell uvádí tři principy ovlivňování fabule syžetem. Jedná se *narativní logiku*, jejíž základním předpokladem je kauzalita, tedy návaznost jedné akce na druhou. Druhým principem je *čas*, syžet udává posloupnost scén, jejich délku a frekvenci, tím ovlivňuje divákovu tvorbu fabule. Posledním principem je *prostor*. Pokud syžet neudává dostatečné informace o prostředí, kde se scéna odehrává, dochází opět k ovlivnění diváka, který může mít problém zkonstruovat fabuli kvůli nedostatku informací.⁵⁵

Nediegetické prvky snímku jako jsou titulky nebo podkresová hudba pro zvýšení napětí, jsou součástí syžetu, ale zároveň nepochází z diegetického světa.⁵⁶

Nutno zmínit dvojici pojmů, které nám pomáhají analyzovat a správně pochopit syžet. Proairetický aspekt vyprávění je řetězec kauzality, který nám umožňuje chápat, jak je jedna akce logicky propojená s dalšími. Hermeneutický aspekt vytváří určité hádanky, které způsobuje nedůvěryhodné nebo neinformované vyprávění.⁵⁷

Výše jsem uvedla několik základních pojmů a nástrojů, které budu využívat v samotné analýze. Za dominantní část rozboru jsem ustanovila narativ, ve kterém budu rozebírat, jakým způsobem režisérka pracuje s kauzalitou událostí, které protagonista zažívá, zároveň se budu věnovat paradoxu jakožto dominantně filmu. Dále stanovím hloubku a rozsah informací, které jsou divákovi zprostředkovány. Uvedu také stať věnující se hlavní postavě a roli diváka v *Evropě, Evropě*. V rámci analýzy narativu stanovím, do jaké míry se scénář snaží divákovi znesnadnit rozklíčování závěru a jakých prvků při tom využívá. *Evropa, Evropa* je snímek natočený podle skutečného příběhu Salomona Perela, je však těžko uvěřitelný vzhledem ke všem událostem a náhodám, které hlavní postava prožije.

⁵⁵ BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985, s. 51.

⁵⁶ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 114.

⁵⁷ THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. 1998, 10(1 (29)), s. 29.

Analytická část

3. Umělecký a produkční kontext vzniku snímku

Evropa, Evropa měla premiéru ve francouzské Paříži 14. prosince 1990 v distribuci MGM Home Entertainment. Zhruba o půl roku později proběhla festivalová premiéra na Human Rights Watch Film Festival v New Yorku a 28. 6. 1991 proběhla oficiální premiéra snímku v USA. Za první víkend v kinech utržila *Evropa, Evropa* něco málo přes 31 tisíc dolarů. Celkově pak snímek vydělal 5 a půl milionu dolarů.⁵⁸ Holland uvedla v rozhovoru pro Austin Film Society, že rozpočet činil zhruba 1 milion dolarů.

Evropa, Evropa se natáčela převážně v Polsku, což byla velká výhoda, protože tehdejší polská produkce⁵⁹ byla velmi levná a bylo možné vybavit snímek bezchybnou výpravou a nebylo třeba šetřit.⁶⁰ Jednou ze dvou hlavních produkcí, která se podílela na výrobě *Evropy, Evropy*, je polská firma Perspektywa. Byla založena již na konci 70. let a produkovala několik polských významných snímků, jako třeba filmy Andrzej Wajdy – *Korczak* a *Pierścionek z orlem w koronie*.⁶¹

3.1. Holland a židovská témata

Prvním snímkem, který v sobě nese židovskou tematiku ve filmografii Holland, je *Bittere Ernte* z roku 1985. Scénář k tomuto snímku získala od známého producenta Artura Braunera, který produkoval například pozdní filmy Fritze Langa. *Bittere Ernte* se natáčelo v německé produkci a tehdejší společnost nebyla připravena přijmout film, který v sobě nese tolik sexuální a nahoty, proto byl německou televizí zakázán a nikdy se významně neproslavil⁶². Podobná vlna kritiky se o pět let později snesla i na *Evropu, Evropu*, s tím rozdílem, že byl kritizován sexuální motiv ve spojitosti s židovským mladíkem.

⁵⁸ IMDb [online]. [cit. 2020-11-20]. Dostupné z:

https://www.imdb.com/title/tt0099776/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt.

⁵⁹ Hlavní polská produkce se jmenovala Zespół Filmowy "Perspektywa".

⁶⁰ HOLLAND, Agnieszka. 2019, Interview. In: screening Austin Film Society, 2019. Dostupné také z: https://www.youtube.com/watch?v=XOXMeQGwgs&feature=emb_logo&ab_channel=AustinFilmSociety.

⁶¹ <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-dawniej-zespol-filmowy-perspektywa/6>.

⁶² Tamtéž.

Brauner nabídl Holland novou spolupráci a dohodli se na natočení *Evropy*, *Evropy*. Natáčení začalo v březnu 1989 a skončilo zhruba po měsíci. Kromě ateliéru se převážně natáčelo ve Varšavě či Lódzi, konkrétně na židovském hřbitově nebo na Koscielném náměstí. Holland se ve své tvorbě vrátila k motivu druhé světové války s židovským protagonistou ještě jednou v roce 2011 snímkem *V temnotě*.

Obecně se zdá z tvorby Holland usuzovat, že má blízký a osobní vztah k tomuto tématu. Sama je totiž židovkou narozenou v roce 1948 vyrůstající v poválečném Polsku. Matka režisérky se ihned po válce rozhodla, že nepočne dítě s nikým jiným než se Židem, aby pomohla znovu obnovit jejich národ⁶³.

3.2. Dobová recepce snímku

Snímek měl německou premiéru v roce 1991, tedy necelé dva roky po pádu komunismu v Evropě a Berlínské zdi v Německu. *Evropa*, *Evropa* je skutečným příběhem Salomona Perela, jež maskuje své židovství během Třetí říše. Ve filmu jsou obsaženy prvky fetišismu židovské obřízky a sexuality hlavního hrdiny. Tato vizualizace narušila filmový německý poválečný diskurz národnosti a rasy⁶⁴, protože v popředí snímku stojí sexuálně aktivní mladý Žid, a nikoliv explicitní zobrazení utrpení Židů během Holocaustu. Dle tehdejší kritiky je tato vizualizace urážlivá a zkreslující pro Německo. Holland tímto způsobem údajně zesměšňuje nacismus a rasismus⁶⁵, a proto byla zamítnuta její nominace na Cenu Akademie. Kauzu okolo *Evropy*, *Evropy* posílil i fakt, že jeden ze scénáristů nechal odstranit své jméno z titulků. Tyto okolnosti zapříčinily slabé výsledky v německé kino distribuci a film nevidělo mnoho diváků.⁶⁶

Na rozdíl od negativního německého přijetí se dostalo Holland velkého úspěchu ve Spojených státech amerických, tiskem byla *Evropa*, *Evropa* dokonce označena za jeden z nejlepších německých filmů hned po *Ponorce* (Wolfgang Petersen, 1981) a *Plechovém bubínku* (Volker Schlöndorff, 1979) Američtí filmoví recenzenti se postavili na stranu režisérky a producenta Braunera, německý negativní

⁶³ <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/studia-filmowe/studio-filmowe-dawniej-zespol-filmowy-perspektywa/6>.

⁶⁴ LUNGSTRUM, Janet. Foreskin Fetishism: Jewish male difference in *Europa*, *Europa*. *Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39), s. 54-55.

⁶⁵ Tamtéž, s. 54.

⁶⁶ Tamtéž, s. 54.

ohlas shledali jako ironický vzhledem k tomu, že Holland je poloviční Židovka a producent Žid. Agnieszka Holland také obdržela několik otevřených dopisů na podporu od amerických filmařů.⁶⁷ Roku 1992 byla *Evropa, Evropa* oceněna Zlatým Glóblem a byla označena jako nejlepší snímek roku Národní radou amerických filmových kritiků.⁶⁸

⁶⁷ Dopis obdržela například od Wenera Herzoga, Michaela Verhoevena nebo Hanny Schygulla.

⁶⁸ Tamtéž, s. 54-55.

4. Neoformalistická analýza

Za hlavní část neoformalistické analýzy jsem ustanovila analýzu narativu. Tuto složku jsem zvolila, protože je, dle mého názoru, nejvýraznějším prvkem *Evropy, Evropy*. Sílu narativu shledávám hlavně v neuvěřitelnosti příběhu, který je však založen na biografické novele Salomona Perela. Podle Bordwella a Thompson v *Umění filmu* je vyprávění příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru⁶⁹. Je také neoddělitelnou složkou jakéhokoliv narativního filmu. V případě *Evropy, Evropy* je Salomon Perel v centru kauzálního řetězce syžetu, a jsou to právě jeho cíle, touhy a konflikty, které ženou děj snímku kupředu a jsou zdrojem příčin a následků. Salomon je přítomen téměř v každé scéně a rozsah divákova vědění (nerozumím asi a nevím, čím to nahradit – možná „vhledu“, ale jen navrhuju) je omezen pouze na Salomona.⁷⁰

Děj *Evropy, Evropy* je chronologický, Holland nevyužívá flashbacků ani flashforwardů, fabuli skládá pomocí diegetického vypravěče Salomona a dvou snových zážitků. Nutno podotknout, že v předloze napsané Perelem se množství flashbacků vyskytuje. Během nich Perel sentimentálně vzpomíná na rodné město Peine, dále na Lodž a zejména prahne po opětovném setkání se svou rodinou⁷¹. Nepřítomnost flashbacků ve filmu si vysvětlují jako záměr režisérky, která klade důraz na aktuální prožívání Salomona. Jeho minulost jde v tomto případě stranou, jedinou připomínkou jeho původu je rituálně obřezaný penis – scénu obřizky nedávno narozeného Salomona vidíme hned v úvodu filmu.

4.1. Dominanta

Dominanta je funkční složkou, která prostupuje celou neoformalistickou analýzu a určuje, které prvky jsou více či méně důležité.⁷² Pro svou analýzu jsem zvolila jako dominantu *paradox*, který lze vyložit jako zdánlivě protismyslné tvrzení odporující vžitým představám.⁷³ Ustanovila jsem si dva základní prvky, které

⁶⁹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 111-112.

⁷⁰ Tamtéž, s. 136.

⁷¹ PEREL, Sally. *Přežil jsem v Hitlerjugend*. Praha: Primus, 2001.

⁷² THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. 1. vyd. Princeton University Press. 1988. s. 89.

⁷³ Masarykova univerzita Pedagogická fakulta [online]. Brno [cit. 2020-06-01]. Dostupné z: http://www.ped.muni.cz/weng/literatura/_items/items_all.html#p.

označuji za paradoxní. Zaprvé se jedná o scény obsahující humor. Druhým, kontroverznějším prvkem je zobrazení sexuality mladého Žida. V narativní analýze se pokusím dokázat, že mnou označené paradoxní prvky jsou dominantou narativu a ovlivňují fungování celého snímku.

Agnieszka Holland vnesla do svého filmu několik neočekávaných, paradoxních prvků: jedná se o sexuální a humorný leitmotiv. Co se týče sexuálního paradoxu, Holland natočila snímek o židovském chlapci, který se během druhé světové války stal členem Hitlerjugend, hlavního hrdinu však nezobrazila jako oběť, ale jako samostatně smýšlejícího a „svobodného“ mladíka, který zažívá romantický vztah s antisemitskou dívkou, a má dokonce sex s říšskou úřednicí. Takovéto vyobrazení svobodného Žida na pozadí událostí holocaustu bylo do té doby nezvyklé. To samé platí pro paradox humoru, který se ve snímku objevuje. Holland jako první porušila zvyklosti a natočila snímek, v němž je z hlavního hrdiny vytvořen homoerotický vojenský maskot oddílu⁷⁴.

Ačkoliv je snímek natočen na motivy skutečného příběhu, v knize Salomona Perela se paradoxní scény vyskytují v daleko menším měřítku nebo se nevyskytují vůbec. Příkladem může být scéna Salomonova prvního sexu s úřednicí ve vlakovém kup. Perel ve své knize tvrdí, že spolu s úřednicí flirtovali, políbili se, ale o sexu se nezmiňuje⁷⁵.

4.2. Segmentace syžetu

Níže uvádím segmentaci syžetu, která je nápomocná hlavně k určení, kolik paradoxních scén jakého typu se ve snímku nachází a kde jsou v rámci syžetu umístěny. **Červeně** jsou označeny scény, které obsahují paradox sexuality nebo fetišizaci židovské obřizky. **Modře** jsou vyznačeny scény, které v sobě nesou prvky humoru nebo ironie. **Fialovou** barvou jsou odlišeny scény, které obsahují oba výše zmíněné paradoxy, tedy humor i sexuálně. **Zelenou** jsem zvolila jako barvu pro označení scén, v nichž probíhá tzv. maškaráda Salomona Perela, která úzce souvisí s paradoxem sexuality.⁷⁶

⁷⁴ LUNGSTRUM, Janet. *Foreskin Fetishism: Jewish male difference in Europa, Europa. Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39), s. 56.

⁷⁵ PEREL, Sally. *Přežil jsem v Hitlerjugend*. Praha: Primus, 2001, s. 53.

⁷⁶ Tento pojem je dále rozveden v analytické kapitole.

1. Úvodní titulky

2. Pein, Německo

- a) Salomon je jako novorozeně obřezán za přítomnosti své rodiny a židovské obce.

3. Pein, Německo

- a) Zhruba o 14 let později je v rámci Křišťálové noci proveden útok na rodinu Perelových a umírá Salomonova sestra Bertha.
- b) Na základě tohoto útoku rozhodne otec o přesunu rodiny do Polska. Domnívá se, že tam budou v bezpečí.

4. Lodž, Polsko

- a) Salomon se sbližuje s pokladní kina – Basiou.
- b) Na Lodži je proveden letecký útok, zároveň se vrací Salomonův starší bratr David z fronty s informacemi ohledně postupu nacistů.
- c) Odchod bratrů Salomona a Izáka na východ. Zbytek rodiny zůstává v Lodži.

5. cesta na východ

- a) Rozdělení bratrů při pokusu o překročení řeky. Salomon čeká marně na Izáka na druhém břehu.
- b) Salomon se uchyluje do sovětského sirotčince v Grodnu.

6. sirotčinec v Grodnu

- a) Salomon popírá veškerou víru a stává se z něj komsomolec.
- b) Hitler poruší dohodu a zaútočí na sovětský sirotčinec.
- c) Salomon a zbytek dětí ze sirotčince odchází z Grodna. Během cesty následuje další letecký útok, který odděluje Salomona od zbytku skupiny.
- d) Perel se ocitá opět sám a je zajat nacistickým vojskem.

7. vojenská fronta

- a) Salomon poprvé popírá svoji totožnost a vytváří pro sebe novou identitu Josepha Peterse.
- b) Mezi dalšími zajatci se objevuje Salomonův spolužák, který se snaží prozradit židovskou identitu Perela. Nakonec je ale zabit. Salomon omdlévá a zdá se mu sen, v němž Hitler tančí se Stalinem.
- c) Robert, Salomonův kamarád, se pokouší o sexuální sblížení. Během něj dochází k odhalení Salomonovy obřízky. Jedná se o první odhalení původní identity v nepřátelském prostředí.
- d) Konverzace mezi Salomonem a Robertem o herectví a tom, že je lehčí hrát někoho jiného než sebe.
- e) Probíhá útok v zákopech – Robert umírá v náruči svého kamaráda Salomona. Ten už je natolik unaven ztrátou blízkých a svojí pravé totožností, že se pokouší o útěk.
- f) Salomon se napojuje na radiostanici sovětů a pokouší se dostat na jejich stanou boje – omylem se z něj stává hrdina nacistické jednotky a sovětsí vojáci umírají.
- g) Salomon, jakožto hrdina své jednotky, se setkává s velitelem a je informován, že bude kapitánovým adoptivním synem a po válce se stane členem jeho domácnosti.

8. cesta do Říše

- a) Salomona do Německa doprovází říšská úřednice, starší korpulentní dáma, která si sexu se Salomonem představuje Adolfa Hitlera.

9. Hitlerjugend

- a) Salomon po přijetí do Hitlerjugend přísahá před bohem absolutní oddanost Hitlerovi.
- b) Ve vzduchu visí Salomonova obava o jeho prozrazení. Proto je šťastný, když zjišťuje, že i ostatní chlapci se sprchují ve spodním prádle.

- c) Následuje učení se hajlování před zrcadlem, ale vzniká z toho situační gag, kdy Salomon místo hajlování začne tančit.
- d) Salomon se stává hrdinou svého oddílu, vyhrává plavecké závody a tím si získává sympatie Leni, své budoucí přítelkyně.
- e) V rámci vyučování je Salomon vyzván k podstoupení kontroly čistoty rasy. Ačkoliv není dokonale čistý, stále je považován za árijce.
- f) Salomon navazuje vztah s antisemitskou Leni, která ho přivede na nápad úpravy jeho penisu.
- g) Pokus o přišití předkožky nití zpět – Salomon se chce zbavit svého židovství, aby mohl žít jako „oni“.
- h) Leni na židovském hřbitově vyjadřuje svoje antisemitské názory. Salomon ji poté udeří.
- i) Po traumatickém zážitku s Leni se Salomonovi zdá noční můra – vidí ožvlou sestru u nich doma, ale rodina ho již nepoznává a Salomon se schovává v šatní skříni společně s Hitlerem, protože jsou oba obřezaní Židé. (mi nejde do hlavy ta kauzalita, ale možná to dává smysl?)

10. cesta za rodinou do ghetta

- a) Salomon poprvé spatřuje realitu židovského ghetta, když skrze něj projíždí tramvají. Není mu dovoleno do ghetta vstoupit.
- b) Perelova domněnka o spatření vlastní matky v ghettu.

11. návštěva matky Leni

- a) Leni otěhotní s Gerdem, aby zajistila čistotu rasy. Dítě však půjde do programu Lebensborn.
- b) Během návštěvy Leniny matky se Salomon sám přiznává, že je Žid. Matka přísahá, že ho neprozradí.

12. vyšetřovna policie

- a) Říšský úředník se zaměřuje na Salomonův případ. Chce prošetřit jeho původ a doklady.

- b) Probíhá letecký útok na úřad. Úředník umírá, všechna dokumentace je zničena a Salomon je zachráněn.
- c) Během tohoto útoku umírá také Salomonův kamarád Gerd.

13. konec války

- a) Na konci války dochází k boji s Rusy. Salomon na ně nestřílí, ale odchází se jim vzdát a přesvědčuje vojáky, že je na jejich straně, protože je člen Komsomolu.
- b) Salomon je převezen k osvobozenému koncentračnímu táboru. Nikdo nevěří tomu, že je Žid.
- c) Osud Salomona Perela je vložen do rukou zachráněného Žida, který se právě chystá Salomona zastřelit. V ten moment se však objevuje Perelův bratr Izák, a tím je hrdina zachráněn.
- d) Salomon přiznává, že navždy bude Židem, a tvrzení stvrzuje veřejným močením se svým bratrem.

14. Salomon Perel

- a) Záběr na skutečného Salomona zpívajícího píseň o židovských bratrech.

15. Závěrečné titulky

4.3. Umístění paradoxních scén v narativu

V kapitole o metodologii jsem uvedla neoformalistickou teorii Kristin Thompson, která mimo jiné hovoří o motivech volných či závazných. Volné motivy se vyznačují tím, že se bez nich narativ dokáže obejít, nemají vliv na kontinuitu děje, zatímco motivy závazné tvoří základ narativu a jsou nezbytně nutné k tomu, aby nás dovedly až do samého závěru filmu.

Celkem se v *Evropě, Evropě* nachází 14 paradoxních scén, z toho nejvíce je zastoupen paradox sexuality a fetišizace obřizky – těchto je zhruba polovina z celkového počtu. Konkrétně se jedná o 6 scén, které obsahují výhradně

tento paradox (II. a, IV. a, VII. c, IX. g, i, XIII. d). K nim lze přiřadit scénu VIII. a, která je označena fialově a spadá do kategorie kombinující paradox sexuality a humoru. Z uvedené segmentace lze vyčíst, že tento typ scén prostupuje napříč celým narativem a jeho umístění v rámci syžetu není podmíněno momentální geografickou polohou Salomona ani společností, ve které se vyskytuje. Tento jev je jedním z hlavních principů, které ovlivňují narativ a posouvají jej směrem kupředu. Proto jej lze zařadit do kategorie závazných motivů. Pro potvrzení pravdivosti svého tvrzení uvádím příklad, úplně první scénu *Evropy, Evropy* (II.a), kdy je novorozený Salomon obřezán. Pokud by se obřizka nestala, Salomon by nebyl oficiálně Židem a nemusel by během války skrývat svou identitu na frontě nebo v Hitlerjugend.

Na druhou stranu paradox výskytu humoru a ironie není tak hojně zastoupen. Jedná se celkem o 3 samostatné scény (IX. c, e, XIII. c) a výše uvedenou společnou scénu VIII. a. Jejich umístění v rámci narativu je omezeno výhradně na druhou polovinu snímku a zejména na Salomonovu cestu do Říše, působení v Hitlerjugend a závěr příběhu, kdy je Salomonovi konečně uvěřena jeho árijská příslušnost a on kvůli tomu málem zemře. Paradox humoru a ironie je přidanou hodnotou, která nijak zásadně neovlivňuje samotný narativ a jeho vývoj. Explicitní humor je použit ve scéně VIII. a, kdy po sexu s říšskou úřednicí Salomon vystrčí hlavu z okna vlaku a křičí do rytmu houkání lokomotivy. První sex Salomona vyústí ve scénu se základem v situační komedii. Ačkoliv je scéna paradoxní, není pro vývoj narativu stěžejní, neobsahuje žádnou podstatnou informaci, která by ovlivnila další vývoj děje.

Druhou scénou je gag, který Salomon předvede v šatně při nacvičování hajlování, jež se zvrhne ve veselý taneček před zrcadlem. Bez obou těchto výjevů se může příběh nadále plnohodnotně vyvíjet bez ztráty kontinuity, proto označuji tyto motivy jako volné. Co se týče ironie, ta je prostoupena celým snímekem. Najít ji můžeme již v názvu filmu a celkovém ironickém ladění příběhu. Ironii se budu dále věnovat v kapitole *Prvky humoru v Evropě, Evropě*.

Velmi důležitým prvkem fabule je tzv. maškaráda. Jedná se o Perelovo maskování a měnění identity. Existují 3 základní podoby Salomona Perela – Žid, komsomolec a nacista. Perel plynule přechází mezi těmito třemi identitami tak, jak je k tomu donucen vnějšími vlivy. Hlavní motivace těchto proměn je přežití. Scény

s motivem maškarády se objevují celkem 4 (VI. a, VII. a, d, XIII. a) S první maškarádou začíná Salomon po zajetí nacistickými vojáky a setrvává v ní prakticky až do konce filmu, kdy se snaží sovětské osvoboditele přesvědčit o svém židovském původu. Maškaráda je stejně jako sexualita jedním z hlavních řídicích jevů narativu, proto ji označuji jako motiv závazný. Pokud by Salomon ve scéně VII. a nezměnil svou identitu před nacistickými vojáky na Josepha Peterse, nikdy by se nestal členem vojenského oddílu a pravděpodobně by byl odvečen do koncentračního tábora nebo byl na místě zastřelen. Podrobněji se této problematice věnuji v kapitole s názvem *Pojem maškaráda*.

Pro komplexnost neoformalistické analýzy a pro potvrzení či vyvrácení dominanty paradoxu jako řídicího principu narativu uvedu ještě rozbor vybraných scén. Bude se jednat o scénu VIII.a, která obsahuje kombinaci obou paradoxů, dále pak scénu IX.i, jež obsahuje paradox fetišizace židovské obřizky a poslední je scéna IX. c, kdy Salomon před zrcadlem předvede taneční gag, který označuji za paradox humoru.

5. Narativní analýza

5.1. Rozsah informací

Syžet prezentuje nebo naznačuje informace o fabuli⁷⁷ a je důležitým ukazatelem rozsahu informací obsažených v syžetu. Bordwell a Thompson se své knize *Umění filmu* uvádí několik možností, jak lze s informacemi pracovat. Podle této teorie je v *Evropě, Evropě* využita převážně narace omezená. To znamená, že narace podléhá pouze Salomonu Perelovi, který nás provází dějem a divák vidí pouze to, co vidí on⁷⁸. Zároveň se předpokládá, že divák je poučený, ví, jak probíhala druhá světová válka, a zná pravdu o konečném řešení židovské otázky. Vyprávění v *Evropě, Evropě* je zúženo na Salomonovo prožívání událostí a nesoustředí se na žádnou jinou postavu. Zároveň narace *Evropy, Evropy* žádnou informaci přímo nezamlčuje, nesnaží se popřít holocaust a jeho krutost, ale zároveň ji explicitně nezobrazuje.

Tento princip je umocněn pomocí použití nediegetického vypravěče opět v podobě Salomona, který sebereflexivně a retrospektivně komentuje svůj příběh. Vědomí Salomona Perela je přítomné v každé scéně filmu. Jedinou výjimku tvoří první scéna, v níž se odehrává Salomonova obřizka. Salomon je sice součástí této scény, ale nemůže si ji pamatovat vzhledem k tomu, že tento obřad se provádí novorozeňatům. Bordwell a Thompson tvrdí, že tento způsob omezené narace působí na divákovy emoce a zvědavost, protože se mu nedostává dostatek informací ohledně celého makrosvěta příběhu.⁷⁹

5.2. Hloubka informací

Filmová narace silně ovlivňuje nejen rozsah, ale i hloubku informací tím, kolik informací syžet obsahuje stran psychiky jednotlivých postav. Toho je docíleno například použitím hlediskových záběrů, jež více okomentují v kapitole, ve které se budu zabývat použitím kamery v *Evropě, Evropě*.

Mentální subjektivita se projevuje zejména jako zpřístupnění myšlenek postavy, nebo tzv. vnitřní obrazy, které mohou být znázorněny jako představy, sny či

⁷⁷ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 126.

⁷⁸ Tamtéž, s. 126.

⁷⁹ Tamtéž, s. 127-128.

halucinace.⁸⁰ V *Evropě, Evropě* je nám poskytnut přístup k myšlenkám postavy skrze diegetického vypravěče – Salomona Perela. Ten je zároveň protagonistou a komentuje momentální prožívání s odstupem času. Salomon se na začátku příběhu představí, často mluví o svých pocitech nebo doplňuje aktuální dění ze svého úhlu pohledu.

Zároveň máme jako diváci možnost nahlédnout přímo do Salomonova vědomí, a to poprvé v momentě, kdy Salomon omdlí a začne snít, a podruhé ve chvíli, kdy se mu v noci zdá noční můra. Rozborem snové scény se budu podrobněji zabývat v kapitole analýzy jednotlivých scén, protože obsahuje paradox sexuality a fetišizace obřizky.

5.3. Komplikovaná forma, odkládání a stupňovitá konstrukce

Vyprávění je dle Bordwella a Thompson příčinně propojený řetězec událostí, který se odehrává v čase a prostoru⁸¹. *Komplikovaná forma*, která se snaží nejrůznějšími typy prostředků a vztahy mezi nimi komplikovat diváckou percepci⁸², je použita v téměř každém narativním snímku, tudíž *Evropa, Evropa* není výjimkou. Takovým projevem může být použití odkládání, tedy volných a vedlejších motivů, které odvádí pozornost od hlavního narativu.

Příkladem vedlejšího motivu může být kamarádství se spolužákem a členem Hitlerjugend Gerdem. Tento vztah hlavního hrdiny a Gerda nijak významně hlavní narativ neovlivňuje a příběh by neztratil kontinuitu, kdyby se režisérka Holland rozhodla tento aspekt ze snímku vyjmout. Zároveň je kamarádství pro Salomona důležité a vnáší do jeho života alespoň improvizovanou podobu rodiny.

Holland využívá stupňovité konstrukce skrze vývoj hlavní postavy. Perel prochází několika změnami identity, které lze nazvat maškarádou. Maskuje svou židovskou identitu, která je celkem dvakrát během filmu odhalena – zde hrozí potencionální nebezpečí prozrazení pravdy, která by Salomona mohla stát život. Zároveň se stává součástí několika útoků (dokonce i leteckých), jeho blízcí umírají a on sám je tímto vystaven velkému nebezpečí. Tyto konflikty udržují diváka

⁸⁰ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 130.

⁸¹ Tamtéž, s. 110-111.

⁸² THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. 1998, 10(1 (29)), s. 26.

aktivního a strachujícího se o život hlavního hrdiny. Režisérka se rozhodla uchovat Perela v bezpečí, držet se knižní předlohy a dovést ho do konce živého a odhodlaného zůstat navždy Židem.

5.4. Postavy

Podle Thompson neoformalismus považuje postavy za hlavní hybatele a nositele kauzálních událostí vyprávění. Nejsou považovány za lidi, ale pouze za znaky čili charakteristické rysy, a je třeba je analyzovat jako jakýkoliv jiný prostředek z hlediska jejich funkce v díle jako celku. Existuje několik funkcí, které mohou v rámci příběhu postavy zastávat: poskytování nebo naopak zadržování informací, vytváření paralelního narativu nebo ovlivňování kompozice záběru. Ovšem některé postavy mohou zůstat zcela neutrální a nijak neovlivňovat narativ nebo styl filmu.⁸³

Hlavním hybatelem děje v *Evropě, Evropě* je Salomon Perel, protagonista a zároveň vypravěč. Funkce jeho postavy je primárně poskytování informací divákovi. Perel je přítomen prakticky v každé scéně, sledujeme pouze jeho příběh během druhé světové války. Skrze Perela se dozvídáme veškeré informace, jež nám Holland poskytuje. Salomon je přítomen u všech dialogů, konverzací či aktů, kamera je vždy tam, kde je Perel.

Je třeba zmínit i některé z vedlejší postav, které zastávají nějakou z výše uvedených funkcí. Perel se snaží pečlivě utajit svoji židovskou identitu, již může prozradit zejména obřízka penisu. Jeho tajemství je odhaleno kamarádem Robertem na vojenské frontě. Voják je Salomonovi dobrým přítelem a nikdy neprozradí jeho tajemství. Stejně tak matka Perelovy antisemitské přítelkyně Leni, jíž se Salomon svěří sám, chlapce ochrání a uchová tajemství i před svou vlastní dcerou. Tyto dva vedlejší charaktery pro Salomona zadržují informace, aby mohl přežít a nebyl odsouzen nacisty k smrti.

5.5. Role diváka

Kristin Thompson ve své studii „Jeden přístup, mnoho metod“ tvrdí, že na rozdíl od marxistického nebo psychoanalytického přístupu nejsou diváci v rámci neoformalistického přístupu pasivními subjekty, ale jsou naopak aktivními a také

⁸³ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace. 1998, 10 (29), s. 29.

přispívají ke konečnému účinku díla⁸⁴. Tuto teorii potvrzuje i Andrew Horton, který se zabývá dekonstrukcí humoru, a dokonce tvrdí, že neexistují žádní pozorovatelé, protože všichni jsme účastníci.⁸⁵ Podle něj mají texty, které obsahují humor, tendenci uzнат přítomnost diváka, na rozdíl od textů melodramatických, a poukazují tím na svou vynalézavost a originalitu⁸⁶.

Salomon Perel je hlavním hybatelem děje a *Evropa, Evropa* je vystavěna tak, aby se divák celou dobu percepce soustředil hlavně na něj a díky tomu zůstal aktivním participantem. Tímto principem je Salomon vykreslen jako kladná postava, se kterou má divák soucítit. Zároveň ve filmu není nijak výrazně explicitně zobrazeno násilí na Židech, i když divák je informován o tom, co se během války dělo. Násilí není ukázáno proto, aby divák neztratil soucit se Salomonem a nesoudil ho, že on prožívá své první lásky, zatímco je rodina trpí nebo již zemřela.

5.6. Shrnutí

Evropa, Evropa využívá převážně subjektivní omezenou naraci, která je zaměřená na Salomona Perela jakožto hlavního hybatele děje. Omezení narace pouze na jednu postavu manipuluje diváka, aby se ztotožnil a soucítil pouze s ní. Snímek je vyprávěn retrospektivně za pomoci nediegetického vypravěče Salomona Perela.

Holland využívá stupňovitou konstrukci, kdy vystavuje protagonistu komplikacím souvisejících se změnou identity neboli maškarádou. Zároveň je Salomon několikrát ohrožen na životě, protože pobývá jako voják na frontě nebo se ocitá v bombardované oblasti. Po závěrečné komplikaci, kdy je Salomon jen kousek od zastřelení jiným Židem, dochází k „happy endu“. Perela zachrání setkání s bratrem Izákem, který potvrdí jeho židovskou identitu, a společně pak odcházejí vstříc novému životu.

⁸⁴ THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. Iluminace. 1998, 10 (29), s. 18.

⁸⁵ HORTON, Andrew. Comedy/Cinema/Theory. : Comedy and the Deconstructive Spirit. Berkley: University of California Press, 1991, s. 10.

⁸⁶ Tamtéž, s. 9.

6. Paradoxní prvky

6.1. Zobrazení sexuality a fetišizace obřizky

Agnieszka Holland velmi důmyslně využívá paradoxní prvky za účelem narušení divákova očekávání v rámci daného žánru či tématu filmu. V případě *Evropy*, *Evropy* dochází k překročení konvencí na poli tématu. Od zobrazení Židů během druhé světové války divák očekává jejich zobrazení jako obětí utrpení, genocidy a masového vyvražďování. Tyto vizualizace v divákovi vzbuzují pocity lítosti nad spáchanými zločiny na nevinných lidech, určité nespravedlnosti a bezmoci⁸⁷. Příkladem tohoto typu zobrazení může být snímek *Sophiina volba* (1982) režiséra Alana Pakuly, kde skrze flashbacky divák prožívá muka spolu s polskou židovkou v koncentračním táboře a sleduje její volbu, jestli zachrání svou dceru či syna. Ben Mercer se ve své studii „The Perplexing, Hypersexualized Nazi“ ptá na otázku, jestli vůbec existují kritéria pro správné zobrazení holocaustu. Říká, že si divák přirozeně spojuje sex s pozitivními konotacemi, nikoliv s mučením nebo nenávisť. Tuto myšlenku však považuje za zastaralou a tvrdí, že ignoruje přetrvávající trend v post-holocaustovém⁸⁸ filmu.⁸⁹ Tímto výrokem brání přístup Holland k *Evropě*, *Evropě* a její údajnou kontroverzi a nevhodnost.

Agnieszka Holland se rozhodla pro nezvyklou reprezentaci židovské postavy v diskurzu post-holocaustové kinematografie. Postavu Salomona Perela nezobrazila jako trpícího Žida, ale jako člověka, který má alespoň částečně kontrolu nad svým životem. I když se Perel schovává před vlastním původem mezi nacisty, jsou mu pořád zachována základní lidská práva a svobody, které jsou ostatním židům nemilosrdně odebrány. Sally se vzdělává, má dostatek vody a tepla, lékařskou péči, dokonce má volný čas, který tráví s přítelkyní Leni nebo kamarádem Berdem. Salomonovu svobodu umocňuje i jeho sexuální styk s říšskou úřednicí, což prezentuje takový typ fetišismu, který není pro snímek s tématem holocaustu

⁸⁷ MERCER, Ben. The Perplexing, Hypersexualized Nazi. Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies. 2010, (Vol. 1), s. 1.

⁸⁸ Tím jsou myšleny filmy se zobrazením Židů jako trpitelů a obětí, například *Schindlerův seznam* nebo *Sophiina volba*.

⁸⁹ MERCER, Ben. The Perplexing, Hypersexualized Nazi. Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies. 2010, (Vol. 1), s. 1.

obvyklý⁹⁰. Tento jev v narativním filmu pojmenovává Laura Mulvey⁹¹ jako vizuální slast, což definuje jako skopofilní pud⁹². Mulvey definuje skopofili jako slast z dívání se na jinou osobu jakožto erotický objekt.⁹³ V případě *Evropy*, *Evropy* dochází k úplnému opaku, divák se cítí provinile, pokud by si měl sexualizovat Žida, protože není zvyklý na typ nezávislého Žida během druhé světové války⁹⁴.

Janet Lungstrum ve své studii „Foreskin Fetishism“ uvádí vysvětlení pro fetišistickou strukturu⁹⁵ v *Evropě*, *Evropě*. Dle jejího soudu dochází u mužského nacisty⁹⁶ ke strachu z kastracní úzkosti, a k převedení individuální obavy do kolektivní úrovně. Lungstrum uvádí tohle tvrzení jako klíčový prvek pro pochopení a porozumění fetišistické struktury ve filmu. Lungstrum takto označuje typ fetišismu, který erotizuje tělo židovského muže s fokusem na rituální obřízku.⁹⁷ Fetišismus můžeme definovat jako patologické přemístění erotického zájmu a uspokojení na předmět nebo část těla, jejíž přítomnost je psychologicky nezbytná pro sexuální uspokojení.⁹⁸ Jak jsem již zmínila výše, tak tato struktura je jedním z hlavních řídicích principů narativu. Právě tyto prvky definují antisemitismus i jako sexuální strukturu, která tvoří čistý obraz árijské rasy a naopak Židy dehonestuje a označuje je jako něco podřadného či nečistého. Židé byli také podle Lungstrum vnímání jako inseminující mužská hrozba, která by mohla ohrozit nacistický kult a jeho germánské potomstvo smícháním árijské krve s nečistou židovskou.⁹⁹

Život Salomona Perela se během druhé světové války točil zejména okolo skrývání jeho obřízky. Sally prožil několik situací, kdy byla jeho identita málem prozrazena. Ve filmu jsou tyto momenty často spojeny s elementem vody nebo přímo

⁹⁰ LUNGSTRUM, Janet. Foreskin Fetishism: Jewish male difference in *Europa, Europa. Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39).

⁹¹ Laura Mulvey je britská kulturní a filmová teoretička, jež se věnuje tématům jako feministická teorie, sémiotika nebo psychoanalýza.

⁹² MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Iluminace*. 5(3), s. 113-130.

⁹³ Tamtéž, s. 120.

⁹⁴ MERCER, Ben. The Perplexing, Hypersexualized Nazi. *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies*. 2010, (Vol. 1), s. 1.

⁹⁵ Fetišistická struktura je Lungstrum chápána jako nepřiměřené zaměření režisérky na židovskou obřízku.

⁹⁶ Tím je myšlen muž jako ideový konstrukt ve společnosti.

⁹⁷ LUNGSTRUM, Janet. Foreskin Fetishism: Jewish male difference in *Europa, Europa. Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39), s. 58.

⁹⁸ Dictionary by Merriam and Webster. Merriam - Webster [online]. [cit. 2020-1-18]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/>.

⁹⁹ LUNGSTRUM, Janet. Foreskin Fetishism: Jewish male difference in *Europa, Europa. Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39), s. 59.

koupáním¹⁰⁰. Jedna z prvních scén celého snímku ukazuje nahého hlavního hrdinu ve vaně. Jejich dům je následně napaden nacisty a Salomonova sestra je zastřelena, zatímco on se schovává nahý v prázdném sudu venku a domů se vrátí po několika hodinách oblečen pouze v černém kabátu s hákovým křížem. Obdobná situace nastane na frontě, kdy se protagonista umývá v improvizované vaně ve stodole a Salomonův homosexuální přítel Robert se jej snaží přimět k sexuálním hrátkám. Tentokrát je však Salomon odhalen. Tato situace muže sblíží a oba uchovávají tajemství toho druhého.

Salomon se vzhledem ke své obřízce nemohl umývat bez spodního prádla, močit před ostatními chlapci nebo mít pohlavní styk. Dá se hovořit o výběru záběrů režisérkou, která dopřála hlavnímu hrdinovi štěstí, díky kterému nikdy nebyl odhalen, a držela se tak knižní předlohy. Jedna z posledních scén příběhu zobrazuje osvobozený tábor, kde se Salomon a shledá se svým bratrem Izákem. Chlapci spolu odcházejí za novým, svobodným životem a na stvrzení své volnosti se oba vymočí bez jakýchkoliv obav odhalení či zostuzení.

6.2. Prvky humoru v *Evropě, Evropě*

Evropa, Evropa v sobě nese určitou podobnost s komedií. Obsahuje totiž prvky humoru, a to konkrétně situačního humoru a ironie. Zároveň ji ale nelze žánrově zařadit jako komedii. Žánr má konvenční podobu, která je obecně sdílená napříč společnostmi – filmaři, kritiky i diváky. Filmový žánr určujeme na základě podobných témat a syžetových vzorců, charakteristických filmových postupů a rozpoznatelné ikonografie¹⁰¹. *Evropa, Evropa* není komedie ani groteskou z holocaustu. Výpovědní hodnota snímku není prezentována lehkou či zábavnou formou jako v komedii, ale formou vyprávění dramatu, což je podstatné zejména kvůli příběhu odehrávajícímu se na pozadí časoprostoru druhé světové války. Příběh se neodehrává v typicky komediálním prostředí, neobsahuje komediální téma ani jiné ikonografické prvky. Přes žánrovou rozdílnost je v *Evropě, Evropě* zakomponován humor, který se v knižní předloze nijak neobjevuje – přidává jej až režisérka Holland.

¹⁰⁰ LUNGSTRUM, Janet. Foreskin Fetishism: Jewish male difference in *Europa, Europa*. *Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39), s. 61.

¹⁰¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 445.

Andrew Horton, teoretik zaměřující se na humor ve filmu, vysvětluje, že na rozdíl od tragédie, která disponuje fatalistickou perspektivou, prvky komedie vytváří potenciál určité otevřenosti a improvizace. Holland se je rozhodla pro svůj snímek využít a nenásledovat pouze předem danou perspektivu, která se vzhledem k tématu filmu dala očekávat – tedy drama odehrávající se na pozadí holocaustu.¹⁰²

Andrew Horton ve své studii „Comedy/Cinema/Theory“ představuje teorii o dekonstruktivním humoru. Podle něj se jedná o přístup, který odhaluje, jak text filmu podkopává zobrazovanou filozofii¹⁰³. Tento princip je konkrétně aplikovatelný na *Evropu, Evropu* v podobě využívání humoru k zesměšnění a kritice nacistického režimu. Dekonstrukce humoru je podvratným tahem, stejně jako jsou v komediích podvratné normy, díky kterým humor. Zároveň je zobrazená dekonstrukce ve snímku pokusem o vyrovnání se s holocaustem jakožto radikálním narušením tehdejšího evropského řádu.¹⁰⁴ Jako příklad zde Linville uvádí také Salomonův vypravěčský sebereflexivní voice-over, který nás provází průběžně celým snímkem a pomáhá vytvořit potvrzení o přítomnosti publika, což Horton ztotožňuje s dekonstruktivním prvkem humoru. Voice-over je jedním z využitých principů, jež zve diváka, aby byl součástí filmu.¹⁰⁵

Dalším důležitým použitým prvkem ve filmu je ironie, která je zašifrovaná již v samotném názvu snímku. Holland vysvětluje, že zdvojený název *Evropa, Evropa* můžeme rozklíčovat jako zaměření se na rozdíly a rozpory ve „dvou Evropách“. První z nich reprezentuje nostalgické a přetrvávající hodnoty kultury a morálky v moderní civilizaci, zatímco ta druhá představuje schopnost plodit nepředstavitelná zvěrstva. Paradox a ironii lze spatřit i v německém názvu filmu *Hilteerjunge Salomon*, přičemž tento název napovídá, že se jedná o členství židovského mladíka ve fašistickém útvaru.¹⁰⁶

¹⁰² HORTON, Andrew. *Comedy/Cinema/Theory. : Comedy and the Deconstructive Spirit*. Berkley: University of California Press, 1991, s. 8.

¹⁰³ Tamtéž, s. 8-10.

¹⁰⁴ LINVILLE, Susan. Agnieszka Holland's *Europa, Europa*: Deconstructive Humor in a Holocaust Film. *Film Criticism*. Meadville: Allegheny College, 1995, (Vol. 19, No. 3), s. 44-45.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 50.

¹⁰⁶ LINVILLE, Susan. Agnieszka Holland's *Europa, Europa*: Deconstructive Humor in a Holocaust Film. *Film Criticism*. Meadville: Allegheny College, 1995, (Vol. 19, No. 3), s. 46.

Celý narativ je propleten ironickými motivy. Jako příklady uvedu Salomonovo působení ve Třetí říši v prestižní mládežnické organizaci Hitlerjugend, neschopnost vojáků rozpoznat mezi svými řadami Žida či homosexuála, Salomonův vztah s antisemitskou Leni nebo ztráta panictví s říšskou úřednicí, která si představovala Hitlera místo Sallyho. Obecně ironii můžeme spatřit zejména v sexuálních či emočních vztazích Salomona nebo v zobrazení nacistické ideologie. V principu použití ironie lze také rozpoznat prvky dekonstrukce.

Nejvýraznější scénou, která se vysmívá nacistické ideologii, je školní hodina, ve které je Salomon předvolán na prošetření árijského původu. Nad Perelem, Židem, je vynesen rozsudek, a to s pozitivním výsledkem. Jeho krev se již smíchala s jinými rasami, ale původ má čistě árijský. Nacisté až fetišizovali árijský vzhled a původ¹⁰⁷. Tuhle situaci lze považovat za ironickou a podvratnou k nacismu a jeho směšným teoriím. Holland nepoužila explicitní kritiku nacismu, ale snažila se o rozbití ideologie zevnitř, poukázat na její absurditu pomocí ironie, využila tedy dekonstrukce.

6.3. Pojem maškaráda

Janet Lungstrum ve své studii o fetišismu židovské obřizky pracuje s termínem maškaráda. Jedná se o proces změny identity za účelem ochrany vlastního života. Salomon Perel se identifikoval jako Žid, který byl perzekuován za svůj původ. Proto se dal na útěk na východ s bratrem Izákem. Po krátké cestě byl vzat do sovětského sirotčince v Grodnu, kde se stal členem Komsomolu, komunistického svazu mládeže, a stal se ateistou a zarytým komunistou. Po vybombardování sirotčince byl zajat nacistickými vojáky, skryl své doklady a vytvořil si novou identitu rodilého Němce, Josepha Peterse.¹⁰⁸ Tento tah mu prošel pouze díky Perelově rodilé znalosti německého jazyka. Byl vojáky vzat na frontu, aby bojoval na straně Třetí říše proti sovětům. Postupně se ze Salomona stal uznávaný voják na frontě, hrdina, překladatel a adoptivní syn kapitána. Perel na sebe přijal tu nejvíce protichůdnou a ironickou roli, kterou mohl.

¹⁰⁷ LUNGSTRUM, Janet. *Foreskin Fetishism: Jewish male difference in Europa, Europa. Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39), s. 53.

¹⁰⁸ V knize je uvedeno jiné jméno než Joseph Peters, a to Joseph Perjell.

Přijímání těchto rolí se jeví jako pud sebezáchovy. Snaží se ochránit vlastní život. Nakonec jeho převtělování dochází tak daleko, že se snaží zbavit poslední připomínky židovství, a tou je obřízka penisu. Salomon tvrdí, že pokud se zbaví se obřízky a přišije si nití předkožku zpět, tak už se nebude muset skrývat a bude moct žít jako „oni“. Tento pokus se mu však nezdařil a je donucen zůstat Židem. Zároveň na konci příběhu tvrdí, že chce zůstat Židem už navždy. Židovská identita je v *Evropě, Evropě* jediná posvátná, není ironizovaná a není součástí maškarády.

Během pobytu na frontě se Salomon rozhodl spálit druhý nejdůležitější důkaz svého židovství – doklady. Tím dal jasně najevo, že se postupně zbavuje vlastní židovské identity. Ihned po spálení dokumentů vedl Salomon rozhovor s přítelem Robertem na téma herectví. V úvodu snímku Salomon uvádí, že by rád byl hercem. Proto se táže Roberta, bývalého herce, na to, jak je těžké hrát někoho jiného než sebe samotného. Dostane se mu odpovědi, že hrát někoho jiného je jednodušší než hrát sám sebe. Susan Linville říká, že pro Sallyho není nebezpečné, že hraje roli, ale že zapomíná, že ji hraje.¹⁰⁹

Existují momenty, kdy je Salomon nucen si svou realitu opět uvědomit – neschopnost vytvořit předkožku, spatření reality v židovském ghettu v Lodži nebo noční můra o nerozpoznání vlastní rodinou mu brání v tom, aby mohl plně přijmout roli Josepha Peterse a opustit Salomona Perela.¹¹⁰

Protagonista má 3 základní identity, které se během průběhu narativu vzájemně prolínají. Příběh začíná hlavní hrdina jako Salomon Perel, narozen v Peinu, Žid, jehož rodina vyznává konzervativní podobu judaismu a dodržuje veškeré tradice jako obřezávání chlapců, bar micva nebo vaření tradičních pokrmů.

Druhou identitou je Salomon Perel, člen sovětského Komsolu, který popírá existenci jakéhokoliv boha a stává se součástí místního pokusu o zesměšnění všech náboženství. Na druhou stranu Salomon není lynčován za svůj židovský původ, protože sověty zajímá pouze jeho třídní zařazení ve společnosti.

Třetí a nejvýraznější identitou je Joseph Peters, rodilý a čistokrevný árijský Němec, kterého drželi proti jeho vůli v sovětském sirotčinci. Josephovi rodiče

¹⁰⁹ LINVILLE, Susan. Agnieszka Holland's *Europa, Europa*: Deconstructive Humor in a Holocaust Film. *Film Criticism*. Meadville: Allegheny College, 1995, (Vol. 19, No. 3), s. 49.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 49.

zemřeli – podle vojáků na frontě byli jednoznačně zavražděni nebezpečnými Židy, se kterými je potřeba skoncovat.

Tyto tři osobnosti Salomon střídá dle vnějších okolností, proměna identity mu zaručuje částečnou bezpečnost, na druhou stranu se Salomon neustále strachuje o prozrazení pravého původu.

7. Stylová analýza

7.1. Mizanscéna

Je jedním z hlavních filmových prostředků, který je pro diváka nejlépe zapamatovatelným. Mizanscénu také lze označit jako to, nad čím má režisér kontrolu a co se objeví ve filmovém okénku.¹¹¹ Má několik složek – já se budu níže zabývat zejména prostředím a kostýmy, protože tyto dva aspekty jsou nejvýraznější vzhledem k paradoxu sexuality a maškarády.

Prostředí

V *Evropě, Evropě* vidíme několik zcela odlišných prostředí. Na začátku příběhu je rodina Perelových v Peinu v Německu, jejich původním domově. Záhy se přesouvají do polské Lodže, aby unikli dalším útokům po Křišťálové noci. Po útěku z Polska se Salomon uchyluje do sirotčince v Grodnu, ihned poté na vojenskou frontu a následně do vzdělávacího zařízení Hitlerjugend. Příběh končí v osvobozeném koncentračním táboře.

Domov Perelových

Celý narativ začíná právě v Peinu, německém městě, kde se Salomon narodil a vyrůstal až do té doby, než jeho rodina opustila Německo kvůli bezpečnosti. Při útoku na Židy v rámci tzv. Křišťálové noci, která se stala v listopadu roku 1938, zemřela Bertha Perelová, Salomonova sestra. Poté se zbytek rodiny hromadně vlakem přesouvá do Lodže, odkud pochází otec Perel. Obě domácnosti jsou si poměrně podobné a ničím nevynikají. Jedná se o typicky zařízené příbytky s nejnужnějším dobovým vybavením. Režisérka se snažila vyobrazit oba domovy co nejvíce realisticky.

Sirotčinec v Grodnu

Po návratu staršího bratra z fronty se rodina usnesla, že dva mladší synové musí opustit Polsko a vydat se na východ, aby se zachránili. Velmi záhy se jejich cesty rozdělí a Salomon začne žít v sovětském sirotčinci, kde se z něj stane člen

¹¹¹ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 159.

Komsomolu. Sirotčinec je poměrně chudě vybavený, jeho zdi jsou ve velmi špatném stavu, zároveň tento fakt není nijak překvapující, protože se jedná o chudé období druhé světové války. Vzhledem k sovětské orientaci je sirotčinec vyzdoben rudými prapory, červenými zdi a podobiznami a obrazy Stalina. (obr. č.1) Tato stylizace je součástí tehdejší sovětské propagandy, která se řídila kultem osobnosti.

Vojenská fronta

Po vybombardování sirotčince je Salomon zajat německými nacisty. Při výslechu je donucen si poprvé vymyslet novou identitu a stává se z něj Joseph Peters, rodilý a čistokrevný Němec, jehož rodiče byli zabiti Židy. Salomon je vojáky přijat a stává se důležitým článkem jednotky, protože je bilingvní, ovládá perfektně němčinu i ruštinu.

Jedná se o jedno z nejnebezpečnějších míst, na kterém se Salomon objevuje během celého filmu. Je vystaven palbě nepřátelských vojsk a může kdykoliv zemřít. Prakticky celou dobu se jedná o exteriérové záběry v přírodě nebo případně v zákopech.

V tomto prostředí se začínají naplno projevat určené paradoxy týkající se sexuality a fetišizace obřizky. Především ve scéně, kdy se Salomon myje v improvizované koupelně ve stodole a kamarád Robert odhaluje obřizku jeho penisu. (obr. č. 2)

Hitlerjugend

V Říši ve vzdělávacím centru Hitlerjugend stráví Salomon nejdelší časový úsek z celého narativu. Školní prostředí obsahuje jak exteriéry, tak interiéry. Veškeré prostory jsou bohatě zdobeny různými propagandistickými hesly, nápisy, obrazy a znaky orlice. Nechybí obrovské hákové kříže na plátnech zavěšené na každé zdi, dokonce i na ulici. (obr. č.3) Jedna ze scén se odehrává také na zničeném židovském hřbitově, kde Leni, přítelkyně Salomona, začne vyjadřovat velmi silné antisemitské názory a Perel ji kvůli tomu uhodí.

V kontextu narativu *Evropy, Evropy* se jedná o nejvíc ironické a toxické prostředí pro Salomona. Skrývající se židovský mladík ve výběrové škole pro mladé nacisty je obklopen nenávisť ke svému národu i sám k sobě.

Kostýmy

Nejdůležitějším aspektem u kostýmů v *Evropě, Evropě* je jejich realističnost a autenticita. Kostýmy jsou dobově stylizované a snaží se co nejvíce podléhat prostředí, ve kterém se postavy pohybují. Jedná se především o kostýmy civilní a vojenské.

Hlavní postava nosí civilní oděv zhruba do první čtvrtiny filmu, poté obléká uniformu Komsomolu, která se skládá ze světlé košile a červeného šátku okolo krku.

Nejvýraznějším a nejparadoxnějším kostýmem Perela je nacistická uniforma v Hitlerjugend. (obr. č. 4) Tento oděv má několik variant. Jedná se o černou uniformu, která obsahuje i čepici, dále pak běžnější podobu hnědé košile a krátkých kalhot. Společným jmenovatelem veškerého oblečení, které je Salomon nucen nosit, je hákový kříž umístěný na levé paži nebo rameni. Poprvé Perel oblékne část uniformy již v Peinu po útoku na rodný dům jeho rodiny, když se schová nahý v sudu před vojáky a poté nemá na vybranou a je nucen si obléct černou bundu s velmi výrazným symbolem svastiky. Po osvobození a ukončení války se stává právě nacistická uniforma symbolem zla a Salomon je do koncentračního tábora převezen právě kvůli uniformě. Jeho bratr Izák mu později ukradne z tábora typicky pruhovaný oděv a takto se mohou bezpečněji vydat na cestu.

Kostýmy jsou důležitým aspektem maškarády Salomona Perela. Pokaždé, když oblékne jinou uniformu, sám sebe pasuje do jiné identity.

Shrnutí

Vzhledem k dominantě obou paradoxů jsou nejvýraznější složkou kostýmů. Oblečení, které Perel nosí, podporuje jeho maškarádu, skrývání identity. Zároveň je v uniformách příslušných stran v jakémsi bezpečí. Jakmile se převtěluje do Josepha Peterse, obléká vojenskou uniformu a přidává se tím na nacistickou stranu. Tak mizí primární nebezpečí, kterému čelili Židé během druhé světové války. Samozřejmě obřezaný penis jako důkaz stále zůstává a Perel musí být nadále velmi obezřetný.

Kostýmy a maškaráda úzce souvisí s tím, v jakém prostředí se momentálně Perel vyskytuje. Perel vystřídal během své neuvěřitelné cesty několik různých socioekonomických prostředí, ty nejdůležitější z nich jsou Perelův domov, sirotčinec v Grodnu, vojenská fronta a Hitlerjugend.

7.2. Kamera

Hlediskové záběry

Jedním z hojně využívaných prvků kamery v *Evropě, Evropě* jsou právě hlediskové záběry, které lze také pojmenovat jako subjektivní. Jedná se o přístup k tomu, co jednotlivá postava vidí a vnímá. Důvodem používání těchto záběrů je manipulace diváka a pokus o splynutí s postavou. Divák se intenzivně vžívá do role a je součástí příběhu mnohem více, než kdyby bylo použito snímání objektivizující. Záběr je snímán ideálně zhruba z výšky očí postavy.¹¹² Použití tohoto typu záběrů úzce souvisí s využitím omezené a subjektivní narace ve filmu.

Takových scén se v *Evropě, Evropě* nachází několik v průběhu celého narativu. Dokonce jedna z prvních scén je natočena právě tímto způsobem, což dává divákovi jasnou nápovědu, v jakém stylu bude příběh vyprávěn. Salomon se snaží dostat k oknu v koupelně (obr. č. 5) a dále z okna pozoruje dění na ulici a interaguje s chlapcem, který je součástí průvodu. (obr. č. 6)

Dalším příkladem je scéna, kdy Salomon v Grodnu vyšplhá až k oknu vychovatelky (obr. č. 7) a sleduje ji, jak nahá pojídá jablka a pláče. (obr. č. 8) V tomto případě se jedná o tzv. voyerismus, jež se dá definovat jako čin skrytého pozorování osoby bez jejího souhlasu na místě, kde má osoba důvodné očekávání soukromí¹¹³.

Záběry s pozměněnou perspektivou

V rámci práce s kamerou najdeme v *Evropě, Evropě* dva záběry, které jsou svým stylem snímání diametrálně odlišné od zbytku záběrů. Tyto dva záběry spojuje akt loučení. První zmíněný záběr je použit ve scéně, kdy se Perel loučí s Basiou, pokladní lodžského kina, se kterou navázal specifický vztah. Salomon s bratrem Izákem se vydávají na cestu na východ, aby se zachránili a utekli před nacistickou hrozbou. Basia i přes zdravotní indispozice Salomona doběhne a velmi emotivně se s ním loučí polibky a objetím. Jakmile jsou od sebe odtrhnuti Izákem, vydávají se na cestu. Basia je pečlivě sleduje a kamera se ze statického záběru proměňuje do dlouhé jízdy sledující plačící ženu. (obr. č. 9 a obr. č.10) Takto jsou znázorněny emoce

¹¹² BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 129.

¹¹³ Dictionary by Merriam and Webster. Merriam - Webster [online]. [cit. 2020-1-18]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/>.

smutku a zvýrazněno odloučení od milované osoby. Emoční vypětí je umocněno použitím dramatické hudby.

Druhý případ funguje na stejném principu. Jedná se o scénu VII. e, ve které umírá Salomonův přítel Robert, jenž byl zastřelen sovětskými vojáky. Robert umírá Salomonovi v náruči (obr. č. 11) a ze statického snímání obou mužů se kamera opět přesune do jízdy, tentokrát směrem vzhůru (obr. č. 12 a obr. č. 13), k natočení tohoto záběru bylo zapotřebí využít jeřáb. Vzdalování kamery od postav má opět v divákovi navodit pocit ztráty a působit tak na jeho emoce. Salomon jako vypravěč komentuje tuto situaci jako fatální ztrátu jediného německého přítele a říká, že už se dále nemůže maskovat a vrátit se zpátky mezi „své lidi“. Okamžitě se rádiem spojí se sověty a vrací se k předešlé maškarádě, kdy byl členem Komsomolu. Při cestě na sovětskou stranu bojiště omylem prozradí polohu sovětů nacistům. Ruští vojáci jsou zastřeleni a Salomon zůstává Josephem Petersem na německé straně.

Zobrazení holocaustu

Agnieszka Holland natočila snímek, který se odehrává na pozadí událostí holocaustu. Rozhodla se pro styl, ve kterém nebude explicitně zobrazovat násilí na Židech, reprezentovat je jako oběti a poukazovat tak na jejich utrpení. V *Evropě, Evropě* jsou celkem 3 scény, ve kterých je hlavní postava Salomona více či méně konfrontována s realitou druhé světové války.

Perel se během pobytu na frontě setká s oběšenými těly Židů (obr. č. 14) a svými kolegy je vyzván k nenávisti a pomstě. Proto se rozhodne, že chalupu umrlců rozstřílí samopalem. (obr. č. 15) Je opět využit princip hlediskového záběru, jež má divákovi pomoci více proniknout do příběhu. Hlediskové záběry střelby na chalupu plynule střídají polodetaily na Salomona. V jeho tváři můžeme spatřit silné emoce utrpení. (obr. č. 16)

Nejvýraznější scénou zobrazení Šoa je Salomonova cesta do lodžského ghetta, kde se snaží najít svou rodinu. Vstup do ghetta mu nicméně není povolen. Cestu lze absolvovat pouze v tramvaji se zamalovanými okny. Salomon pozoruje skulinou na okně realitu, kterou prožívá jeho rodina a měl by ji prožívat i on sám (obr. č. 17), vidí nahá mrtvá těla, vyhublé starce na pokraji smrti (obr. č. 18), a dokonce se domnívá, že vidí i svou matku. Poprvé zjišťuje, že informace, které dostal od kapitána, že budou

Židé deportováni na Madagaskar, nejsou pravdivé. Hlediskové záběry skrze okno střídají polodetaily na trpící tvář Salomona, pro nerušené sledování diváka je místo střihu využito přerámování kamery. Scéna je laděna do tmavých a pochmurných barev, jež podtrhují mrazivou atmosféru.

Poslední scéna *Evropy, Evropy* je zároveň poslední scénou zobrazující Holocaust. Perel se poprvé konfrontuje na vlastní kůži s tím, co prožíval jeho lid několik dlouhých let. Zároveň ani zde Holland nezvolila explicitní zobrazení násilí, Perelovi jsou ukázány pouze fotografie obětí. (obr č. 19) Pomocí ustavujícího velkého celku vidíme, že jsme se přemístili do koncentračního tábora, který má již zničené ploty, vidíme několik Židů v typickém pruhovaném oblečení, nicméně pozornost je opět upřena pouze na Salomona a jeho prožívání situace. Perel je vystaven život ohrožujícímu nebezpečí, pistolí na něj míří osvobozený Žid z tábora, ale Salomon je rozpoznán bratrem, a tak je zachráněn. Perel již dál nemůže oblékat nacistickou uniformu, protože Německo válku prohrálo a tato maškaráda se najednou stává velmi nebezpečnou. Izák ukradne z tábora pruhovaný mundúr a Salomon obléká svou poslední maškarádu a stává se z něj opět Žid.

Shrnutí

Kamera *Evropy, Evropy* využívá kromě typických stylových prvků kamery i určité opakující se motivy. Jedním z nich je použití tzv. point-of-view shots, tedy hlediskových záběrů, které jsou natáčené přibližně z pohledu postavy. Tyto vizuální i auditivní vjemy, jež sdílíme s postavou, nám zaručují subjektivitu a emoční sblížení s postavou¹¹⁴.

V syžetu najdeme dva záběry, které se stylově vymykají. Jedná se o scény, kdy je prožívána silná ztráta a bolest. Tyto emoce jsou zobrazeny jako dlouhá kamerová jízda vzdalující se od dané postavy.

Evropa, Evropa je odlišná od snímků s typickým zobrazením holocaustu, proto odlišnost spočívá také v nezobrazování násilí na Židech. Ve filmu se objevuje pouze několik málo scén, kdy je hlavní postava postupně konfrontována s pravdou.

¹¹⁴ BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 129.

Skutečnost zjišťuje Salomon až na samém konci snímku, kdy se snaží sovětské osvoboditele přesvědčit o tom, že nevěděl, co se děje.

8. Analýza vybraných scén

8.1. Cesta do Říše

Scéna VIII.a je první, které bych se ráda věnovala, protože obsahuje oba určené paradoxy. Jedná se o převozu Salomona z fronty do Říše. Na cestě vlakem jej doprovází korpulentní říšská úřednice v letech, které se Perel zalíbil hned na první pohled. Úřednice shledává Salomona přitažlivým mladíkem, protože jí připomíná samotného Führera svým vzhledem, ale i stejným datem narození. Začne se Salomonem flirtovat (obr. č. 20), vyzývavě mu sahat na horní polovinu stehna a nakonec líbat. Po zhasnutí světel ve vlaku se Salomon neubrání sexuálnímu nátlaku úřednice a prožije s ní svůj první pohlavní styk. (obr. č. 21) Vzhledem k minimálnímu osvětlení vlakového kupé není možné, aby si úřednice stačila všimnout Salomonovy obřízky.

Janet Lungstrum ve své studii o fetišizaci židovské obřízky tvrdí, že divák při sledování scény Salomonova prvního sexu odmítá vizuální potěšení a cítí lítost k hlavnímu hrdinovi.¹¹⁵ Zároveň je scéna tak tmavá, že akt nelze pořádně vidět. Opět se dostáváme k tomu, že společnost není zvyklá na zobrazení sexuality u Židů během druhé světové války. Zároveň tento sexuální vztah je velmi nevhodný vzhledem ke kontextu situace – sex antisemitské říšské úřednice s mladým Židem. Z těchto důvodů lze považovat tuto scénu za nejvíce nevhodnou a paradoxní z celého filmu. Po sexuálním aktu totiž přichází záběr na šťastného Salomona, který se vykloní z okna vlaku a samou radostí křičí. (obr. č. 22) Citoslovce, která v ten moment vypustí z úst, plynule navazují na vzdychání úřednice a doprovází je zvuk vlaku. Vzhledem k tomu, co se v předchozích záběrech odehrálo, a explicitně projevené radosti protagonisty nese tato situace v sobě prvky situační komedie. Humor vzniká díky nenucenosti situace a vyjádření pozitivních pocitů použitými citoslovci. Vtipným pokračováním již nevhodné situace se paradox prohlubuje a kontext zlehčuje.

¹¹⁵ LUNGSTRUM, Janet. *Foreskin Fetishism: Jewish male difference in Europa, Europa. Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39), s. 13.

8.2. Pokus o přišítí předkožky

Jako příklad paradoxu sexuality uvádím rozbor scény IX.g, jedná se o scénu, kdy se Salomon pokusí si přišít nití předkožku a zbavit se tak nadobro své identity.

Umístění scény v syžetu je poté, co si Leni, Salomonova přítelkyně, přetáhne přes hlavu rolák a vnukne mu tak nápad si přetáhnout předkožku zpět a přišít nití. (obr. č. 23) Perel komentuje situaci a tvrdí, že pokud by předkožka zůstala na místě, tak by nebyl nikdy odhalen a mohl žít jako „oni“. Během scény sledujeme Perelův pokus na toaletě, ve tváři lze spatřit silnou bolest, kterou si sám způsobuje zákrokem. (obr. č. 24)

Scénu označuji za paradoxní hlavně z důvodu přílišné fetišizace židovské obřizky nacisty.¹¹⁶ Perel je vnějšími okolnostmi donucen skrývat svou pravou identitu, a proto se pokusí se zbavit jediného důkazu. Později se divák dozvídá, že tento pokus nebyl úspěšný. Salomon se musí skrývat dál a nemůže splnit přání své přítelkyně – mít s ní sex a zplodit dítě pro Říši.

8.3. Křišťálová noc

Paradox ironického humoru reprezentuje scéna III.a, která je součástí útoku na rodinu Perelových v rámci Křišťálové noci v Německu. Perelovi se připravují na rodinnou večeři, Salomon se myje v koupelně, když z ničeho nic do domu vtrhnou nacističtí vojáci. Mladý Perel uslyší, že se ve světnici něco děje, uteče oknem v koupelně a nahý se schová venku do sudu. (obr. č. 25)

Situace je paradoxní v momentě, kdy Salomon na své nahé židovské tělo oblékne černou koženou bundu se symbolem hákové kříže na paži (obr. č. 26), takto se vrátí zpátky domů a najde tam svou rodinu truchlící na mrtvém tělem Berthy, sestry Salomona. Tato scéna je silně ironickou vzhledem k tomu, že nacisté právě zabili člena rodiny Perelových a Salomon se vrátí v jejich uniformě.

Shrnutí

Výše jsem uvedla rozbor tří scén, které označuji jako paradoxní. První z nich je kombinací obou paradoxů, tedy prvků sexuality a humoru, druhá obsahuje pouze prvky sexuality a fetišizace obřizky a poslední paradox výskytu ironického humoru.

¹¹⁶ Fetišizaci židovské obřizky vysvětluji výše v kapitole o paradoxních prvcích v *Evropě, Evropě*.

Sexualizace židovského chlapce a soustředění se na jeho obřezaný penis se objevuje v *Evropě, Evropě* po celou dobu trvání filmu, to zřetelně dokazují ve výše uvedené segmentaci syžetu. Tento princip je jedním z hlavních řídicích prvků snímku, fatálně ovlivňuje osud Salomona Perela a narativ je vystavěn okolo této skutečnosti, proto si dovolím tvrdit, že paradox sexuální je dominantním prvkem *Evropy, Evropy*.

Na druhou stranu – výskyt ironického humoru je sice paradoxní vzhledem ke kontextu příběhu, nicméně jsem jej označila za motiv volný, tedy takový, který nijak významně neovlivňuje narativ a kontinuita příběhu by byla zachována i bez jeho přítomnosti. Druhotně jsem označila i ironii jako součást paradoxu, protože je zastoupena ve větší míře než humor samotný. Dohromady tvoří aspekt, který silně ovlivňuje výslednou atmosféru *Evropy, Evropy*, ale nelze jej označit jako jeden z řídicích principů narativu, tedy jako dominantu.

Oba paradoxy se v příběhu vyskytují společně pouze jedenkrát, a to ve scéně VIII.a, kdy je Salomon převážen vlakem do Říše za doprovodu úřednice a prožívá s ní sex ve vlakovém kupé. Vzhledem ke kombinaci zobrazení sexuality a použití humoru označuji tuto scénu za nejvíce paradoxní a kontroverzní situaci *Evropy, Evropy*.

Závěr

Cílem této práce bylo zanalyzovat snímek *Evropa, Evropa* režisérky Agnieszky Holland pomocí neoformalistické analýzy tak, jak ji představuje David Bordwell a Kristin Thompson. Vzhledem k povaze analýzy jsem si jako dominantu zvolila výskyt paradoxu. Pod tímto pojmem jsem rozuměla scény snímku, které obsahují sexualitu nebo ironický humor. Hlavním principem pro zkoumání bylo dokázat, jestli je dominantna hlavním řídicím prvkem *Evropy, Evropy*. Abych mohla tuto výzkumnou otázku potvrdit, či vyvrátit, jsem provedla narativní analýzu, segmentaci syžetu a stylovou analýzu.

Narativní analýzu jsem stanovila jako hlavní část neoformalistické analýzy, protože právě narativ shledávám nejsilnější složkou filmu. Rozsah informací obsažený ve filmu je omezen na jedinou hlavní postavu a hybatele děje – Salomon Perel. Ten je přítomen v každé scéně, je vypravěčem příběhu, a zároveň retrospektivně komentuje momentální dění. Proto tvrdím, že narace snímku *Evropa, Evropa* je subjektivní a omezená. Tento fakt potvrzuje i hloubka informací, která je díky využití hlediskových záběrů, vypravěče a nahlédnutí do mysli Salomona, velmi subjektivní. Zároveň Holland využila principu komplikované formy, konkrétně stupňovité konstrukce skrze vývoj a maškarádu protagonisty.

V rámci neoformalistické analýzy jsem provedla stylovou analýzu zaměřenou na mizanscénu a kameru, protože tyto dvě složky jsou nejvíce prostoupeny zmíněnými paradoxy.

Vzhledem k tomu, že se příběh odehrává během druhé světové války, tak je mizanscéna dobově laděná a působí realisticky. Hlavní postava během své cesty vystřídá několik odlišných prostředí. Perel se ze svého domova v Peinu, Německu dostane přes sovětský sirotčinec v Grodnu až do vzdělávacího centra pro mladé nacistické muže – Hitlerjugend. Změna prostředí úzce souvisí i s kostýmy. Salomon během několika málo let vystřídal 3 hlavní proměny identity – maškarády – Žid, komsomolec a nacista.

Rozbor kamery jsem zaměřila zejména na hlediskové záběry, které se hojně v *Evropě, Evropě* vyskytují a mají za cíl poskytnout divákovi subjektivizaci snímku.

Tento typ záběru je typicky snímán z výšky očí postavy a má působit jako záběr z pohledu postavy.

Dále jsem se zabývala zobrazením Holocaustu v *Evropě, Evropě*. Holland se rozhodla pro styl, ve kterém nebude explicitně zobrazovat násilí na Židech, to jsem dokázala v rozboru tří scén, kdy je Perel konfrontován s realitou druhé světové války. Pozornost je vždy soustředěna výhradně na protagonistu, a nikoliv na okolí, ve kterém se vyskytuje. Tento princip je demonstrován v poslední scéně v koncentračním táboře, kdy jsme viděli osvobozené Židy pouze jako součást ustavujícího záběru, ale dále byla pozornost upředena pouze na Salomona.

Nutnou součástí mé práce bylo rozebrat paradoxní prvky, které jsem ustanovila jako dominantu neoformalistické analýzy. Zabývala jsem se zobrazením sexuality a fetišizace obřízky, jež jsem definovala a vykládala na základě studie Janet Lungstrum¹¹⁷. Fetišistickou strukturu Lungstrum definuje jako zaměření se na židovskou obřízku. Podle Lungstrum se Holland rozhodla pro nezvyklou interpretaci událostí Šoa tím, že zobrazila protagonistu jako netrpícího Žida, který je navíc sexuálně aktivní a má vztah se silně antisemitskou dívkou Lení. Součástí tohoto paradoxu je i maškaráda jakožto proměna identity Salomona Perela za účelem záchrany vlastního života.

Jako druhý paradox jsem ustanovila použití ironického humoru a stejně jako zobrazení sexuality mladého Žida, jsou vtípné pasáže zejména německou kritikou odsouzeny. Dokázala jsem, že žánrově *Evropu, Evropu* nelze pojmenovat jako komedii, nýbrž film obsahující prvky ironizující humoru. Na základě teorie o dekonstrukci humoru *Andrewa Hortona* jsem došla k tomu, že dekonstrukce v *Evropě, Evropě* funguje jako podvrtný prvek a snaží se zesměšnit a kritizovat nacistickou ideologii.

Na základě těchto poznatků, které jsem uvedla výše a segmentací syžetu, jsem došla k závěru, že paradox sexuality a fetišizace židovské obřízky je jedním z hlavních řídicích principů *Evropy, Evropy*. Tyto scény jsem definovala jako závazné motivy, bez kterých narativ nemůže fungovat a byla by narušena kontinuita děje. Prakticky celý příběh je o tom, že Perel je obřezaným Židem a musí svůj penis

¹¹⁷ LUNGSTRUM, Janet. *Foreskin Fetishism: Jewish male difference in Europa, Europa. Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39)

skrývat, aby nebyla odhalena jeho pravá identita. Na druhou stranu jsem došla k tomu, že paradox ironizujícího humoru není řídicím prvkem, a to zejména kvůli nízkému počtu scén, které jsou kategorizovány do motivů volných, a v žádném z případů neobsahují stěžejní informaci nebo další vývoj situace. Proto tvrdím, že pouze paradox sexuality a fetišizace obřízky je skutečnou dominantou a řídicím prvkem snímku *Evropa, Evropa*.

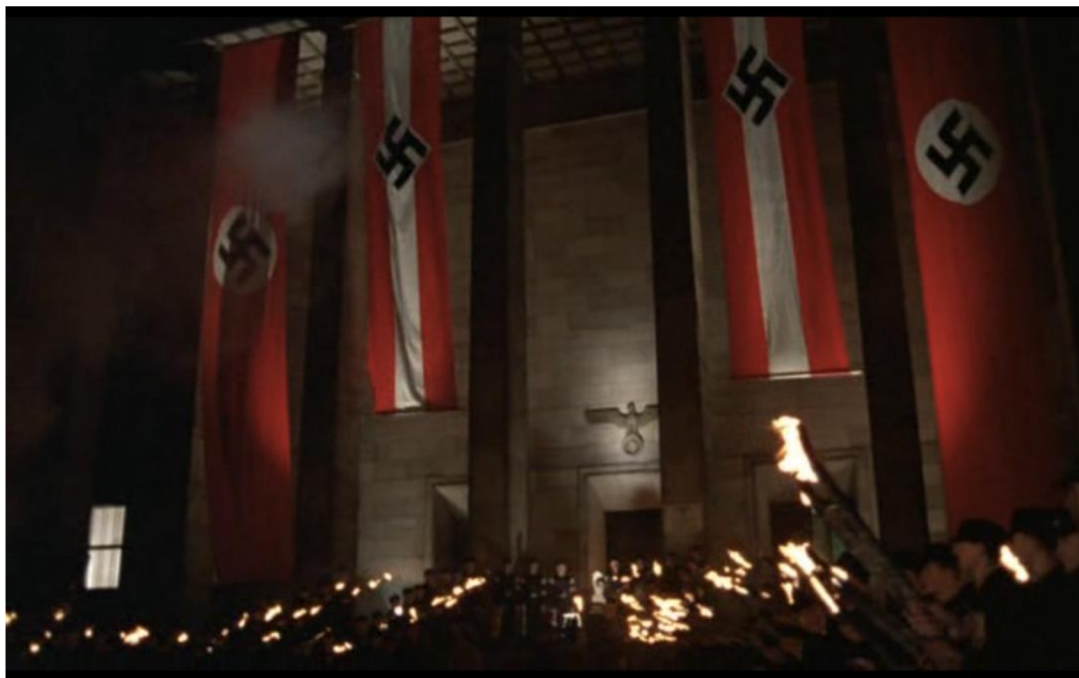
Obrazová příloha



Obrázek 1



Obrázek 2



Obrázek 3



Obrázek 4



Obrázek 5



Obrázek 6



Obrázek 7



Obrázek 8



Obrázek 9



Obrázek 10



Obrázek 11



Obrázek 12



Obrázek 13



Obrázek 14



Obrázek 15



Obrázek16



Obrázek

17



Obrázek 18



Obrázek 19



Obrázek 20



Obrázek 21



Obrázek 22



Obrázek 23



Obrázek 24



Obrázek 25



Obrázek 26

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. .Evropa, Evropa [film]. Režie Agnieszka HOLLAND. Polsko: Perspektywa, 1990. Délka 112 min.

Literatura

2. BORDWELL, David. Narration in the fiction film. Madison (Wisc.): University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 978-0-299-10174-9
3. BORDWELL, David. Historical Poetics of Cinema. The Cinematic Text: Methods and Approaches, ed. R. Barton Palmer. New York: AMS Press 1989 ISBN 0-145-97778-9
4. BORDWELL, David a Kristin THOMPSON. Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. V Praze: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. ISBN: 978-80-7331-217-6
5. Dictionary by Merriam and Webster. Merriam - Webster [online]. [cit. 2020-1-18]. Dostupné z: <https://www.merriam-webster.com/>
6. ENGELBERG, Stephan. A Life Stranger Than the Movie, 'Europa, Europa,' Based on It. The New York Times [online]. 1992 [cit. 2020-4-30]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1992/02/19/movies/a-life-stranger-than-the-movie-europa-europa-based-on-it.html>
7. Europa, Europa. Films du Losange [online]. [cit. 2020-06-01]. Dostupné z: <https://filmsdulosange.com/en/film/europa-europa-2/>
8. HOLLAND, Agnieszka. 2019, Interview. In: screening Austin Film Society, 2019. Dostupné také z: https://www.youtube.com/watch?v=XOXMeQGwcgs&feature=emb_logo&ab_channel=AustinFilmSociety
9. HORTON, Andrew. Comedy/Cinema/Theory. : Comedy and the Deconstructive Spirit. Berkley: University of California Press, 1991. ISBN 9780585299488
10. IMDb [online]. [cit. 2020-11-20]. Dostupné z: https://www.imdb.com/title/tt0099776/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt
11. JOHNSTON, Ruth. The Jewish Closet in Europa, Europa. Camera Obscura. 2003, 52(1 (Volume 18), 1-33.

12. LINVILLE, Susan. Agnieszka Holland's Europa, Europa: Deconstructive Humor in a Holocaust Film. *Film Criticism*. Meadville: Allegheny College, 1995, (Vol. 19, No. 3)
13. LUNGSTRUM, Janet. Foreskin Fetishism: Jewish male difference in Europa, Europa. *Screen*. Oxford Academic, 1998, (Vol. 39)
14. Masarykova univerzita Pedagogická fakulta [online]. Brno [cit. 2020-06-01]. Dostupné z: http://www.ped.muni.cz/weng/literatura/items/items_all.html#p
15. MASLIN, Janet. A Boy Confronts His Jewish Heritage as a Hero of Hitler Youth. *The New York Times* [online]. 1991, 28.7. 1991 [cit. 2020-04-30]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/1991/06/28/movies/reviews-film-a-boy-confronts-his-jewish-heritage-as-a-hero-of-hitler-youth.html>
16. MERCER, Ben. The Perplexing, Hypersexualized Nazi. *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies*. 2010, (Vol. 1).
17. MULVEY, Laura. Vizuální slast a narativní film. *Illuminace*. 5(3)
18. PAKIER, Malgorzata. The construction of European Holocaust memory: German and Polish cinema after 1989. New York: PL Academic Research, 2013. ISBN:978-3-653-03813-2
19. PEREL, Sally. *Přežil jsem v Hitlerjugend*. Praha: Primus, 2001. ISBN 80-86207-29-3
20. THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor*. Princeton: Princeton University Press, 1988. ISBN 978-0691014531
21. THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace*. 1998, 10(1 (29), 3.
22. WILMINGTON, Michael. 'Europa' at Center of Oscar Storm. *Los Angeles Times* [online]. 18.2.1992 [cit. 2020-05-02]. Dostupné z: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-02-18-ca-2490-story.html>

NÁZEV:

Paradox ve snímku *Evropa, Evropa* Agnieszky Holland

AUTOR:

Kristýna Kapinusová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem práce bylo zanalyzovat snímek *Evropa, Evropa* (1990) pomocí neoformalistické metody Davida Bordwella a Kristin Thompson. Jako dominanta analýzy byl stanoven výskyt paradoxů sexuality a humoru ve snímku, přičemž jsem se snažila zjistit, zda jsou stanovené paradoxy řídicími složkami filmu. Největší důraz byl kladen na narativní analýzu, která mě dovedla ke zjištění, že pouze paradox sexuality je řídicí složkou díky závaznosti tohoto motivu.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Neoformalistická analýza, dominanta, paradox, Žid

TITLE:

Paradox in movie *Europa, Europa* from Agnieszka Holland

AUTHOR:

Kristýna Kapinusová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Veronika Klusáková, Ph.D.

ABSTRACT:

The subject of this thesis was to analyze the movie *Evropa, Evropa* (1990) using neoformalist film analysis of David Bordwell and Kristin Thompson. As the dominant of the movie I chose to analyze paradoxes (sexuality and humour) displayed in the narrative. Then I analyzed whether they play a key role in the narrative. The main focus was on the narrative analysis, which helped me to find that only the paradox of sexuality plays a key role in the movie.

KEYWORDS:

Neoformalist analysis, dominant, paradox, a Jew