

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Schindlerův seznam: amerikanizace filmu 90. let

(Schindler's List: Americanized film nineties)

Bakalářská práce

Tereza Jurčíková

(Teorie a dějiny dramatických umění)

Vedoucí práce: Mgr. Zdeněk Hudec, PhDr.

OLOMOUC 2010

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité zdroje.

V Olomouci 2. 5. 2010

.....

Tereza Jurčíková

Děkuji Mgr. Zdeňku Hudcovi, PhDr. za ochotu a cenné rady při vedení mé bakalářské práce.

„ The list is an absolut good, the list is live.“

Obsah:

1. Úvod.....	5
1.1. Úvod do tématu.....	6
1.2. Neoformalistická analýza.....	7
2. Ekonomický a kulturně historický kontext filmu	9
2.1 Úvod.....	9
2.2 Jak film vznikal.....	11
2.3. Začlenění filmu do existující filmové produkce a jeho další život po premiérovém uvedení do kin.....	19
3. Amerikanizace.....	22
3.1. Schindlerův seznam.....	27
4. Neoformalistická analýza.....	30
4.1.a. Naratologická analýza – Žánr filmu	30
4.1.b. Naratologická analýza – Struktura syžetu.....	32
4.1.c . Naratologická analýza – Analýza syžetu.....	40
4.2. Stylistická analýza.....	46
4.2.a. Mizanscéna.....	46
4.2.b. Kamera.....	49
4.2.c. Střih.....	49
4.2.d. Zvuk.....	49
4.3. Téma.....	51
5. Závěr.....	53
6. Použité zdroje.....	55
7. Resume in English.....	57

1. Úvod

1.1. úvod do tématu

Spielberg nebyl nikdy režisérem, který by se zabýval vážnou tematikou. Jeho pokusy o serióznější téma, které vznikly ve filmech *Purpurová barva* (*The Colour Purple*, 1985) nebo *Říše slunce* (*Empire of the Sun*, 1987), nebyly přijaty tak, jak očekával a kritika mu radila, aby se navrátil zpět do své říše – fantasylandu.¹ Zlomem v jeho práci se stal *Schindlerův seznam* (1993). Film vypravuje o pozoruhodném osudu Oskara Schindlera, katolíka a německého průmyslníka, který s odvahou a vynalézavostí zachránil na 1100 polských Židů před vyhlazením v Osvětimi.

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodla analyzovat tento snímek, který se stal výjimečný tím, že přinesl širokému publiku tematiku holocaustu. Spielbergův snímek pro obecné povědomí o tragédii holocaustu udělal pravděpodobně víc, než všechny osvětové články, knihy a “seriózní“ filmy dohromady.² Tato událost, která je zcela ojedinělá, vstupuje na americký kontinent po konci Druhé světové války. S ní přichází i nový termín tzv. amerikanizace holocaustu, kterou se pokusím zasadit do historického kontextu, poukázat jakým vývojem prošla a jakým způsobem byla tato problematika prezentována masovými médii, zejména filmy. Vyzvednu momenty, které jsou filmovými kritiky a odborníky považovány za trivializaci daného tématu a postihnu prvek komercializace, který je spojen se vstupem Schindlerova seznamu do mainstreamové kultury. Tohoto docílím tak, že snímek zasadím do společensky – kulturního kontextu, představím jeho vývoj, až po následnou recepci diváků a poukážu na způsob, jakým ovlivnil dění kolem sebe. Zaměřím se i na knižní předlohu filmu, zejména na její kladné přijetí, které ovlivnilo rozhodnutí producentů snímek

¹ ZELIZER, Barbie: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List, Schindler's List and the Shaping of History*. Indiana University press, 1997, s. 23.

² PROKOPOVÁ, Alena: *Příběh z doby seznamů*. Film a doba, č. 2, 1994, s. 66.

natočit. Na analýzu filmu bude aplikována neoformalistická metodologie, která bude vycházet z pojmů Kristin Thompsonové a Davida Bordwella. Jelikož se budu odvolávat k řadě pojmů, nejprve nastíním základní principy a pojmy neformalistické analýzy.

1.2. Neoformalistická analýza

Film podrobíme neoformalistické analýze, která vychází z článku Kristin Thompsonové, jenž vyšel v časopise *Illuminate* pod názvem “Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod.”³

Thompsonová v něm uvádí, že úkolem kritika je především zdůrazňovat poutavé aspekty filmu, který jej zaujal, a formálními a historickými pojmy analyzovat, co se v něm děje. Neoformalismus jako přístup nabízí řadu předpokladů, jak jsou umělecká díla vystavěna a jak vyvolávají reakci diváků. Metoda a přístup nám umožňují klást teoretické otázky, z kterých si vybíráme ty, jež jsou nejzajímavější. Neoformalismus se vyhýbá komunikačnímu modelu (vysílající – medium – příjemce), který předpokládá, že by dílo mělo být posuzováno tak, jak dobře tlumočí významy příjemci. V neoformalistickém přístupu je umění vnímáno jako modifikace reálného světa, toto se děje pomocí prostředku, který ruší formalisté nazývali ozvláštňování. Viktor Šklovskij to vysvětluje takto: „*Cílem umění je, abychom pocítili věci tak, jak je vnímáme a ne tak jak je známe. Technika umění spočívá v ozvláštňování věcí, v komplikování forem, v komplikování a prodlužování percepce, protože proces percepce je estetický cíl sám o sobě a musí být prodlužován.*”⁴

Vztah diváka k dílu je aktivní, neboť v něm hledá a reaguje na podněty, které jsou utvářeny podle předchozích zkušeností, které

³ THOMPSON, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminate*, č. 10, 1998, s. 5-36.

⁴ THOMPSON, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. *Illuminate*, č. 10, 1998, s. 11.

získal z všedního života a ostatních uměleckých děl. Divák zpracovává informace poskytnuté filmem, vytváří si hypotézy, které posléze vyvrací nebo potvrzuje. Vnímání konkrétního filmu se v průběhu času se různí, jako se různí stále měnící se vnější podmínky k jeho sledování. Film je potřeba zasadit do historického kontextu, nikdy jej nemůžeme posuzovat jako abstraktní objekt.

Součástí neoformalistické analýzy je naratologická analýza. Jejím úlohou je určit žánr filmu, rozlišovat mezi fabulí a syžetem a popsat jejich vzájemný vztah a celkovou strukturu syžetu. Při analýze vyprávění, tedy narace, mají být pozorovány tři základní atributy: stupeň informovanosti vyprávění (co do rozsahu a hloubky), vědomí sebe samého a jeho komunikativnosti.

Po naratologické analýze přichází na řadu analýza stylistická. Styl je posuzován jako charakteristické užívání určitých filmových technik. Úkolem je analyzovat mizanscénu, práci kamery, stříhovou skladbu a zvuk a sledovat, jaké jsou vztahy mezi stylem a narativní stavbou.

Thompsonová rozvádí čtyři roviny významu, které jsou ve filmu obsažené a které může analytik dešifrovat: jsou to roviny referenční, explicitní, implicitní a symptomatická. Tyto významy patří mezi prostředky, kterými je dosahováno ozvláštňení.

Důvod, kterým je v uměleckém díle užití určitých prostředků⁵ ospravedlňováno, se nazývá motivace. Existují čtyři základní typy motivace – kompozitní, realistická, transtextuální a umělecká.

Základem správné analýzy je dle Thompsonové nalezení dominanty filmu, jejímž prostřednictvím se k sobě navzájem vztahují stylistická, narativní a tematická rovina. Dominanta je hlavním formálním principem, který určuje, které prostředky a funkce v díle vystoupí do popředí jako jeho ozvláštňující rysy.

⁵ Prostředkem je obecně jakýkoli prvek nebo struktura, který hraje v díle roli.

2. Ekonomický a kulturně historický kontext filmu

2.1. úvod

Zamýšlet se nad filmem jako je Schindlerův seznam znamená, že musíme uvažovat v dějinných souvislostech, které jsou pro nás ne zcela jasné. Přemýšlet znamená klást si otázky a hledat na ně odpovědi. Protože kdo z dnešních filmových diváků ví, co bylo tou prvotní příčinou, která postavila Židy proti světu, přesněji řečeno je vytlačila na okraj společnosti? V průběhu čtyřtisící let se proti nim stavěl tu méně tu víc, tu častěji, tu s většími přestávkami? Kdo by se domníval, že vraždění Židů se zrodilo až v německých hlavách během Třetí říše, domníval by se zcela mylně.

„Proč nám tedy nebylo vysvětleno, že nacisti pouze a jen, s německou důkladností, navázali na jednu z nestupidnějších evropských tradic, podporovanou od samého počátku nového letopočtu křesťany a v dobách starého letopočtu Babylóňany, Římany a dalšími.“⁶

David Jan Novotný v článku Tušení souvislostí nám předkládá názor, že Židé, jak stojí psáno v Tóře, jsou národem vyvoleným a mezi Jisraelem a ostatními národy je definován zcela jasný rozdíl, který pochopitelně později začne způsobovat nevraživost. Ačkoliv v Tóře rovněž stojí: *„Rozmnožím také símě tvé jako hvězdy nebeské a dám semeni tvému všechny země tyto a požehnání budou v semeni tvém všichni národové země tyto a požehnání budou v semeni tvém všichni národové země.“* [Gn, 26, 4].

Ale být národem vyvoleným je těžší, než cokoliv jiného a ne každý je schopen žít s touto pravdou. Nejste-li těmi, které si Hospodin vyvolil. Být vyvoleným totiž nemusí být vždy a za všech okolností výhra. Novotný odkazuje na Chaina Topola, který

⁶ NOVOTNÝ, David Jan: *Tušení stínu souvislostí*. Film a doba, č. 4, 1994, s. 58.

v Jewisonově muzikálu *Šumař na střeše* ztvárnil hlavní postavu Tovjeho. S očima upřenýma k nebi a s výrazem člověka, jenž si je vědom tíhy, kterou má na svých bedrech, říká: „*Bože, já vím, že jsme vyvolený národ....ale nemohl by sis na chvíli vybrat někoho jiného?*“

Samotné slovo holocaust má původ v hebrejském jazyce, ale přišlo k nám z anglosaských zemí. Oproti tomuto označení, které sugeruje jakousi posvátnou souvislost, dávají Židé sami přednost názvu šoa, aby se nezapomnělo, že šlo o vyvraždění milionů nevinných lidí. Dlouho se hledal název, který by vystihl situaci z období tzv. Třetí říše. Krycí název „konečné řešení“ byl příliš poklidný. Termín holocaust, který představuje naprosté zničení, se v Německu ujal díky televiznímu seriálu stejného jména. Ten vznikl v 70. letech a například Simon Louvish jej komentoval takto: „...vznikl v Hollywoodu televizní seriál *Holocaust*, který se začal zabývat touto tematikou pro ni samu, ale s jakýmsi sterilním přístupem. Když jsem viděl některé části televizního seriálu, připadalo mi, že cílem Němců bylo udělat ze Židů mýdlo, ale Američané jim v tom zabránili.“⁷

Holocaust původně znamenal zápalnou oběť – „celopal“, která se používala ve Starém zákoně při obětní bohoslužbě. Nutno říci, že tento pojem dokonale vystihuje to, co s Židy nacisté dělali. Když vězni ve vyhlazovacích táborech byli zplynováni, následovalo jejich spálení.

„*A byly tu ty plameny, jasné plameny stoupající z komínů. Nebylo možné si jich nevšimat. Hořely ve dne v noci.*“⁸

V našich dějinách se stalo mnoho událostí, při kterých zahynuly milióny lidí, ale podle mnoha vědců je holocaust jedinečný a to ze dvou důležitých důvodů:

⁷ LOUVISH, Simon: *Sight and Sound*. Film a doba, č. 4, 1994, s. 64.

⁸ HUGHES, Mathew; Mann, Chris: *Hitlerovo Německo*. Praha 2002, s. 201-202.

- 1) Nacisté usilovali o zavraždění každého Žida, ať žil kdekoliv, bez ohledu na jeho věk a pohlaví.
- 2) Byli přesvědčeni, že zbaví-li svět Židů, bude to pro něj vysvobození.⁹

2.2. Jak film vznikal

V následující kapitole bych se ráda zaměřila na přiblížení pozadí vzniku filmu *Schindlerův seznam*. Svůj popis zde budu opírat o články, dobové recenze publikované na internetu, či v tištěných periodikách. Jak již bylo zmíněno v úvodu, Spielbergův film *Schindlerův Seznam* je natočen podle knihy Thomase Keneallyho a jeho pravděpodobně nejznámějšího románu *Schindlerova archa* (1982), který vyhrál [Man Booker Prize](#).

Knihy byla publikována v Spojených státech pod nám známým názvem a později byla znovu vydána i v zemích Commonwealthu jako *Schindler's List*.

*V roce 1980 jsem navštívil jednu koženou galanterii v Beverly Hills a ptal se na ceny aktovek. Obchod patřil Leopoldu Pfefferbergovi, jednomu z lidí, které Schindler zachránil.*¹⁰

Tehdy poprvé uslyšel Keneally příběh, jehož hrdinou byl bonviván, spekulant a rozporuplný člověk Oskar. Příběh o tom jak byla zachráněna hrstka odsouzené rasy v době, která je dnes známá pod obecným názvem holocaust.

Knihy je založena na rozhovorech s padesáti lidmi, kteří byli zachráněni, s lidmi sedmi národností – z Austrálie, Izraele, západního Německa, Rakouska, Spojených států, Argentiny a Brazílie. Spisovatel byl natolik důkladný, že neopomenul navštívit – v doprovodu Leopolda Pfefferberga – místa, které hrají v knize hlavní roli. Krakov, který si Oskar zvolil za své bydliště; Plaszów ,

⁹ <http://www.jewishmuseum.cz/cz/czfaq.htm>.

¹⁰ KENEALLY, Thomas: *Schindlerův seznam*. Praha 1994, s. 5 – 6.

který byl pod vedením Amona Goetha; Lípová ulice v Zablocie, kde dodnes můžeme navštívit Oskarovu továrnu a samozřejmě Osvětim, kam byly omylem odvezeny Schindlerovi vězenkyně. Ale nejen na výpovědi Schindlerjuden – jak se sami nazývali – stojí tato kniha, vyprávění se rovněž opírá o dokumentární a jiné informace poskytnuté několika Oskarovými válečnými spolupracovníky, kteří se ještě dali nalézt, stejně jako obrovským množstvím jeho poválečných přátel a neměli bychom opomenout ani Schindlerovu ženu Emílii.

Vyprávěním skutečného příběhu s použitím přediiva faktů a románových prostředků je proces, jehož se v moderní literatuře užívá. Je to způsob, který jsem zvolil v tomto případě; jednak proto, že psaní románů je jediné řemeslo, na které si mohu dělat nárok, a také proto že románová technika se zdála pro tak dvojznačnou a velkolepou postavu jako Oskar vhodná.¹¹

Keneally tvrdí, že se snažil vyhnout jakýmkoliv smyšlenkám, které by mohly jeho dokument znehodnotit a dbal na rozlišování mezi skutečností a mýtem, který je všudypřítomný a často obklopuje lidi Oskarova typu.

Steven Spielberg, jak sám přiznal, uvažoval o zfilmování tohoto příběhu téměř deset let.

Chtěl jsem dokonce začít hned po dokončení E.T., ale pak jsem zjistil, že to téma ve mně musí dozrát tak abych mohl říct: teď jsem připravený natočit Schindlerův seznam.¹²

O složitosti látky a jejího přepisu do filmového jazyka se zmiňuje například i Annette Insdorf v *Indelible Shadows, Film and the Holocaust*. Kontaktoval jí tehdy Kurt Luedtke, (Oscar 1986, Nejlepší adaptovaný scénář – *Vzpomínky na Afriku*), který jako první zkoušel adaptovat Keneallyho knihu. Po dlouhých diskuzích

¹¹ KENEALLY, Thomas: *Schindlerův seznam*, Praha 1994 s. 5 – 6.

¹² www.schindlerslist.com/main_loader.html.

dospěli k názoru, že hlavním problémem je “hrdinova“ motivace. Proč tento Němec, který je spojen jak s Abwerkem (o čemž ve filmu nepadne ani jediné slovo) tak s NSDAP, je ochoten riskovat svůj život pro záchranu 1100 Židů?

“Ani jeden z nás nemohl najít dostatečné a uspokojivé řešení aby publikum proniklo do psychiky ziskuchtivého bonvivána, člena nacistické strany, který se změní v altruistu.“¹³

V červenci 1989 byla tedy vyhotovena první verze scénáře, na které se podílel Steven Zaillian, který prokázal svou schopnost a vyrovnal se se spleťtým dramatickým materiálem v adaptaci Čas probuzení (Awakening). Ten roku 1990 byl nominován za nejlepší adaptovaný scénář, ale svou nominaci neproměnil. Zaillian později zaujal svým režisérským debutem Nevinné tahy (Searching for Bobby Fischer/ Innocent moves, 1993), který natočil podle vlastního scénáře. Spielberg překvapil svým výběrem kameramana, stal se jím ne moc známý Janusz Kaminski, který se narodil v Polsku, ale emigroval do Spojených států v jednadvaceti letech. Tato volba předznamenala pro oba velký zlom, Kaminského černobílá kamera dodala filmu velice realistický až dokumentární dojem. Režisér tento svůj výběr okomentoval slovy:

„Vše co spatřuji na holocaustu je černé nebo bílé, má představa holocaustu, kterou vídávám v knihách a dokumentech, je ve velké míře ostrý černobílý obraz“.¹⁴

Nesmíme ale opomenout, že tento risk přinesl ne jedno ocenění a Kaminski si mohl poprvé zajít pro Oscara. (Druhý na sebe nenechal dlouho čekat, Zachraňte vojína Ryana, 1998) Od té doby spolupracuje se Spielbergem na všech jeho filmech.

Hudba, která je důležitou součástí Schindlerova seznamu, byla svěřena Johnu Williamsovi, nad tímto jménem určitě nikdo

¹³ INSDORF, Annette: *Indelible Shadows, Film and the Holocaust*, Cambridge 2003, s. 259.

¹⁴ www.schindlerslist.com/main_loader.html.

nezapochyboval. Komponoval hudbu k většině Spielbergových hitů. On sám byl ale snímkem natolik ohromen a snad si i myslel, že je to pro něj příliš velká výzva, že se Spielbergovi svěčil: *“Potřebujete lepšího komponistu, než jsem já, pro tento film.”* A on na to odpověděl: *“Já vím, ale všichni jsou mrtví!”*¹⁵

Tento skladatel složil hudbu k více než stovce filmů a získal celou řadu ocenění. (Do roku 2006 byl 45krát nominován na Oscara a pětkrát ho získal). Jeho oblíbené filmové žánry, pro které skládá hudbu, jsou především dobrodružné a fantastické filmy, ale své umění dokázal přenést i do tohoto dramatického filmu a odměnou mu byla zlatá soška.

Pro Geralda R. Molena Byl Schindlerův seznam čtvrtou spoluprací se Spielbergem. Molen byl co- producentem Spielbergova zlomového filmu Jurský Park (Jurassic Park), fantastického Hooka a představil se jako producent i ve snímku Purpurová barva (The Color purple 1985). Tým, který je spojen se Stevenem Spielbergem a Geralem R. Molenou uzavírá další producentské jméno Branko Lustig. (On sám holocaust přežil a produkoval i jiné filmy spojené s tímto tématem – Sophiina volba (Sophie’s Choice, 1982) – Shoah (1982))

Utišeny byly i pověsti, které ještě v roce 1992, předpokládaly, že Spielberg si vybere pro svůj film hvězdy první velikost. Annette Insdorf uvádí jména jako Kevin Costner nebo dokonce Mel Gibson. Při této příležitosti nelze nepřipomenout film Norimberský proces (Judgment in Nuremberg, 1961) Stanleyho Kramera, který byl obsazen hereckými hvězdami Marlene Dietrichovou, Spencerem Tracym nebo Burtem Lancasterem. Daly by se najít i jiné paralely, protože stejný zájem, který provázal Kramerův snímek, rozpoutal i Schindlerův seznam a to zejména v sociopolitickém dění.

¹⁵ RUBIN, Susan Goldman: *Steven Spielberg*, s. 73–74.

Když byl Norimberský proces (Judgment in Nuremberg) poprvé promítán (14. prosince 1961), nebyla to jen další premiéra filmu, stal se hlavním kulturním děním“.¹⁶

Kramer a United Artis, jak se zmiňuje Alan Mintz, přemístili filmovou premiéru do Kongresshall, která se odehrávala ve stínu Berlínské zdi.¹⁷ Pozvané publikum se skládalo ze spojeneckých velitelů, členů Západu Německého senátu a plného letadla žurnalistů, které přiletělo ze Spojených států. Will Brandt, starosta Západního Berlína, otevřel večer svou řečí, která směřovala k přeplněnému publiku a nesla v sobě prvky, které tuto premiéru povýšili až na jakousi státní záležitost. Snímek byl nominován na Cenu akademie v jedenácti kategoriích, z nichž ve dvou v roce 1962 zvítězil. Veškerý rozruch a publicita, která se vytvořila kolem tohoto snímku, byla posílena jedním důležitým jménem – Adolf Eichmann.

„Na konci války se Eichmann ukryl a s pomocí Vatikánu se mu podařilo uprchnout do Argentiny. Tam byl v roce 1960 vypátrán izraelskou tajnou službou a dopraven do Izraele. V následném soudním procesu v roce 1961 byl odsouzen k trestu smrti a v roce 1962 popraven.“¹⁸

Kolem Schindlerova seznamu existovala podobné ovzduší událostí, které jako by měli za úkol propagovat film na každém kroku. To co se vytvořilo, by se dalo pojmenovat asi jen jedním výrazem – “Schindlermánie“. Jako by se zastavil svět a veškeré dění, se soustředilo nebo aspoň vzdáleně se dotýkalo Schindlerova seznamu, což se dle mého názoru povedlo i Stanleyemu Kramerovi, který dokázal v rámci žánru “Holocaust movie“ strhnout pozornost

¹⁶ MINTZ, Alan: *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America*. Wahington 2001, s. 91.

¹⁷ Berlínská zeď byla postavena 13. srpna 1961, Norimberský proces byl oficiálně vpuštěn do distribuce 18.prosinec 1961.

¹⁸ www.holocaust.cz.

zcela na svou stranu. Spielbergův film, jak mnoho kritiků poznamenává, vykulminovali proces amerikanizace holocaustu. Frank Rich použil výraz “The Holocaust Boom“ a vytvořil tak podmanivou frázi, která zahrnuje roky 1993 – 94, tzv. “Rok Holocaustu“. Během této doby se v Spojených státech otevřelo United States Holocaust Memorial Museum (duben 1993), 7. Května 1994 (v oficiální Holocaust Memorial Day v Izraeli a Židovské Diaspory) byl podepsán dokument guvernérem New Jersey Christianem Whitmanem, který zajistil, že děti na školách v New Jersey se budou vyučovat o holocaustu a jiných genocidách a rozhodlo se o znovu reprízování televizní minisérie Holocaust (NBC, 1978). Co se týká dění na mezinárodní scéně, důležitým krokem bylo bezesporu uvítání vrchního Rabína Janem Pavlem II. ve Vatikánu (7. Květen, 1994), kde byl Rabín hostem koncertu na památku obětí holocaustu.¹⁹ Dalo by se říct, že Schindlerův seznam se stal drahokamem v té spoustě věcí, které se udály v “Roce Holocaustu“. Rok 1993 zanechal tedy všech spekulací a dohadů a namísto “hvězdy“ byl obsazen brilantní herec evropského vzezření Liam Neeson, kterému sekundují Ralph Fiennes jako Schutzstaffel (SS) oficír Amon Goeth (Tim Roth byl taktéž na tuto roli zvažován) a Ben Kingsley jako Schindlerův židovský účetní Itzhak Stern. Jakkoliv je Schindlerův list typickým procesem “kolonizace“ holocaustu americkou kulturou. Pro režiséra bylo prioritní, aby byl film natočen v Evropě. Nejdůležitější snímky týkající se holocaustu Night and fog (1955), Shoah, Kitty: A return to Auschwitz (1980) The Memory of justice (1976) byly natočeny v Evropě, evropskými režiséry, kteří do nich mohli vložit své osobní zkušenosti a to nejen s Druhou světovou válkou. Yosefa Loshitzky tvrdí, že Schindlerův seznam je pastichem Evropské kinematografické tradice. Amerikanizace holocaustu je paradoxně

¹⁹ LOSHITZKY, Yosefa: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List, Introduction*. Indiana University press, 1997, s. 5-6.

dosaženo „europeanization of film“²⁰ (poevropštěním filmu). Za zmínku tedy stojí i skutečnost, že Spielberg nabídl režisérskou židli Romanu Polanskému. Ten, ale s díky odmítl, neboť nechtěl točit film, který se jej dotýká natolik osobním způsobem. Polanski žil do svých osmi let v krakovském ghettu a během „vyklízení“ se mu podařilo uprchnout, jeho matka, ale zahynula v Osvětimi. O několik let později se tento režisér polského původu ujme knižní látky a natočí skvělý film *Pianista* (*The Pianist*, 2002).

Lokace, kde by se měl příběh z doby seznamů odehrávat, jak už bylo zmíněno, byli pro samotného režiséra i pro producentský tým, velmi důležité. Proto není překvapujícím faktem, že jediné místo, které připadalo v úvahu, bylo samotné Polsko a jeho historický Krakov.

*“Jedno z nejkrásnějších měst bylo zdevastováno během Druhé světové války. Krakov byl zapsán na list UNESCO v roce 1978 jako jedno z nejnádhernějších historických měst světa. Byli jsme nadšení, když jsme zjistili, že můžeme zde začít točit.“*²¹

vysvětluje producent Gerard R. Molen. Obdivoval nejen historii, která se podle něj vyskytovala na každém rohu ale i lokace, které se dají používat rozličnými způsoby: ulice, budovy. Produkce využila i Schindlerovy továrny nebo jeho apartmánu, kde žil během Druhé světové války. Také, jak se můžete dočíst na oficiálních stránkách filmu, použila mnoho slavných míst kolem historické části města: Church of St. Mary's, jeden z nejslavnějších a nejdůležitějších kostelů; Rynek Główny; Vlakové nádraží v Krakově; mnoho ulic a budov v Starem Miaste (Old Town), ale točilo se i v Osvětimi, přesto že nebylo uděleno povolení, Spielberg tedy snímá pouze přední část brány. Potíže nastaly i v Krakově, ve filmu vidíme Židy pochodovat přes most do ghetta. Ve skutečnosti

²⁰ LOSHITZKY, Yosefa: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List, Introduction*. Indiana University press, 1997, s. 5.

²¹ www.schindlerslist.com/main_loader.html

však pochodovali na druhou stranu. Spielberg totiž nedostal svolení filmovat na druhé straně mostu.

Hlavní designér, jenž byl Allan Starski, se musel vyrovnat asi s nejtěžším úkolem a postavit repliku pracovního tábora Plaszw, jednoho z největších, které bychom v Polsku mohli najít.

Pro film bylo postaveno celkem 34 baráků, 7 strážných věží a vybudována cesta, která je specifická tím, že byla vydlážděna židovskými náhrobky.²²

Steven Spielberg se v březnu roku 1994 nakonec dočkal a snesl se na něj zlatý déšť Oscarových sošek, mezi nimi nechyběly ani ty nejcennější a dlouho odpírané. Nejcennější tedy za režii a scénář, celkově si Schindlerův seznam odnesl sedm ocenění.

Byla to svým způsobem satisfakce, jeho filmy byly mnohokrát nominované, ale pocty se vždy dostalo jiným, do soutěže zařazeným, snímkům.

“V roce 1975 to byly Čelisti, které zůstaly za filmem Přelet nad kukaččím hnízdem (One Flew Over the Cuckoo’s Nest) Miloše Formana, v roce 1977, kdy byl Spielberg nominován na cenu za režii filmu Blízká setkání třetího druhu, byl nakonec odměněn Woody Allen a jeho Annie Hallová (Annie Hall), dále v roce 1981 byli Dobyvatelé ztracené archy překonáni Ohnivými vozy (Chariots of fire) a Warrenem Beattym, režisérem filmu Rudí (Reds), a opět v roce 1982, kdy E.T. předběhl Gándhí Richarda Attenborougha.“²³

²² www.schindlerslist.com/main_loader.html

²³ PHILIP, M. Taylor: *Steven Spielberg*, Brno 1994, s. 17.

2.3. Začlenění filmu do existující filmové produkce a jeho další život po premiérovém uvedení v kinech

Schindlerův seznam byl poprvé slavnostně uveden dne 30. Listopadu 1993 ve Washingtonu D.C. Následovali je další dvě premiéry a to v New York – 1. Prosince 1993, v Los Angeles – 9. Prosince 1993. České publikum si na snímek muselo počkat, stejně jako zbytek Evropy, byl uveden 4. Března 1994.

Za zmínku stojí téměř simultánní promítání, které se uskutečnilo v Německu (1. března) a v Izraeli (3. března) za účasti Stevena Spielberga.

„Ten film je velmi dobře udělaný, ale pro někoho jako jsem já, kdo celým tím peklem prošel, je to podáno příliš růžově“ prohlásila po čtvrté premiéře v Jeruzalémě Hana Rohansky, jedna ze 150 Schindlerových Židů, kteří dnes žijí na území Izraele.

Ožily však i scény mnohem bolestivější. *„Jednu chvíli jsem vůbec nevnímala co se děje na plátně.“* říká další zachráněná Pella Mandelová. *„Znovu se mi vybavilo to ráno 14. Května 1944. Stály jsme na dvoře nahé a německý doktor nás prohlížel, ty slabé z továrny vyřazoval a posílal do tábora.“*

Německý tisk zahájil debatu už několik dní dříve před slavnostní premiérou, která byla na žádost Spielberga přesunuta do Frankfurtu, na místo, kde Schindler žil po válce. Většina deníku snímek chválila, zazněly však i kritické ohlasy.

Will Tremper renomovaný kritik listu Die Welt, Schindlerův seznam označil za “hrozný“. *„Ještě žádný snímek mě tolik nepopudil,“* napsal. Film vychází z knižní předlohy Australana Thomas Keneallyho z roku 1982 a příběhy na kterých je kniha založena, vyprávěli autorovi přeživší, kteří ale za války byli dětmi a nemohli chápat co se vlastně děje, argumentuje Tremper.²⁴

A *Schindlerův seznam* skutečně vyniká. Byl oceněn mnoha

²⁴ HARANTOVÁ, Emílie: Schindlerův osud ohromuje a burcuje. MF Dnes, č. 54, 1994, s. 9.

prestižními cenami (celkem 65 cen a 21nominací), nesbíral je pouze v americkém prostoru, ale například získal v Paříži nominaci na *Césara*, proměnil Norskou nominaci cen *Amanda Awards* či získal Award of the Japanese Academy. Stal se suverénním vítězem také v Londýně při vyhlášení výsledků Ocenění britské filmové akademie. (Z 13 nominací si film odnesl 6 ocenění). A velké úspěchy sklídl i při rozdávaní již zmíněných Oscarů Americké filmové akademie (7 Oscarů, 5 nominací).

Mnohé ocenění a kladné ohlasy ze strany novinářů způsobili i mimořádný zájem diváků. Novináři se hned po uvedení premiér vyjadřovali například takto:

„Film má 184 minut a jako všechny skvělé filmy se jeví až příliš krátkým.“²⁵

Oskar Schindler, kterého hraje okouzující Liam Neeson, nepochybně převyšuje svého předchůdce svou elegancí starobylých filmových hvězd.“²⁶

*„V stejném roce, kdy Steven Spielberg zaznamenal obrovský úspěch s hitem *Jurassic Park (Jurský Park)*. Stvořil silné svědectví o utrpení Židovského národa během Druhé světové války, *Schindler's List*.“²⁷*

K filmu se pozitivně nevyjadřovali jen žurnalisti, ale i ti, kterých se týkal nejvíc. Například vedoucí Židovského dokumentačního střediska ve Vídni, Simon Wiesenthal, řekl: *Samozřejmě jsem viděl spoustu filmů o holocaustu. Tenhle se, ale nedá s žádným srovnat. Pro toho, který vše prožil, u těch ostatních filmů vždycky něco chybělo. Spielbergovi nechybí nic. Několikrát*

²⁵<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19931215/REVIEWS/312150301/1023>.

²⁶<http://www.nytimes.com/1993/12/15/movies/moviesspecial/15LIST.html?pagewanted=1>.

²⁷http://www.bbc.co.uk/films/2001/01/25/schindlers_list_1993_review.shtml.

jsem měl po celém těle husí kůže. Je to film roku.“²⁸

Nyní nikdo nemohl popřít, že Spielberg profesionálně dospěl a s ním i jeho publikum. Schindlerův list spolu s *Holocaust Museum in Washington* se stali symbolem, který představil a importoval holocaust do Americké mainstreamové kultury.

Annette Insdorf dodává, že Schindlerův seznam navštívilo 25 milionů diváku v amerických kinech, zatímco televizní uvedení (únor, 1997, NBC) sledovalo 30 milionů.²⁹ Ve stopách úspěchu tohoto filmu pokračoval snímek Roberta Benigniho *Život je nádherný* (*Life is Beautiful*, 1997), který si získal jak akademiky, tak své publikum. Cenu akademie vyhráli, dlouhometrážní *Anna Frank Remembered* (1995), *The Long Way Home* (1997), *The Last Day* (1998) a *Into the Arms of Strangers: Stories of the Kindertransport* (2000), stejně i krátké snímky *One Survivor Remembers* (1995) nebo *Visas and Virtue* (1997).³⁰

²⁸ PHILIP, M. Taylor: *Steven Spielberg*, Brno 1994, s. 166.

²⁹ Na DVD byl Schindlerův seznam vydán po jedenácti letech. Nejprve byl uveden pro region 1 (tj. USA, Kanada a americká teritoria) a to 3. Zářím 2004. Možné jej je zakoupit jak ve Widescreen tak Full Screen Edition. Pro region 2 (Evropa, Japonsko, střední Afriku a Blízký východ) 4. Prosince 2004. O dva roky (8. ledna 2006) později vyšla speciální edice, kde jste si mohli zakoupit Schindlerův seznam spolu s Mníchovem. (Munich, 2005; režie Steven Spielberg).

³⁰ INSDORF, Annette: *Indelible Shadows, Film and the Holocaust*. Cambridge 2003, s. 246.

3. Amerikanizace

Následující kapitola by měla pojednávat o tom, jakým způsobem bylo zacházeno s tématem holocaustu a problematikou, která jej obklopuje. Zjistíme na jaké tradice a konvence film navazuje, aby následně bylo lépe možno porozumět filmové formě a zpracování Schindlerova seznamu.

Judith E. Donesonová zabývající zobrazením a problematikou holocaustu ve filmu, vyvozuje závěr, že: „*Proces amerikanizace ztrivializoval a zkomercializoval toto dění, které musí být diskutováno a analyzováno jak v historickém tak kulturním kontextu.*“³¹

Ale byl to právě film a masová média, která představila obyčejnému publiku realitu dění za Druhé světové války, a která přinesla šokující obraz koncentračních táborů, jež byly osvobozovány spojeneckými jednotkami. Právě Učitelé, měli být těmi, kteří se měli postarat a zaručit, že následující generace bude plně seznámená s děním v Evropě. Což se nestalo, některé střední školy včetně univerzit, zacházeli s touto problematikou minimálně nebo jí zcela vypustili.³² Místo toho filmy, ať už televizní nebo komerční, se stali instrumentem, který dopomohl k asimilaci holocaustu do podvědomí. Od konce války až do dnešní doby jich vznikli desítky, které nakládají s touto problematikou různými způsoby. Po této události vznikla i otázka reprezentace – zobrazení tohoto tématu. Nejznámější reakcí je výrok německého filosofa, sociologa a skladatele Theodora Adorna, že: „*Psát básně po Osvětimi je barbarství.*“ Elie Wiesel³³ tvrdí, že pouze přeživší, nebo jejich pozůstalí mohou nakládat s vlastnickým právem, které jim náleží: „*Kdo neprožil tuto událost, nemůže nikdy pochopit. A*

³¹ DONESON, Judith E: *The Holocaust in American Film*, Cambridge 2003, s. 6.

³² DONESON, Judith E: *The Holocaust in American Film*, Cambridge 2003, s. 9.

³³ Elie Wiesel: přeživší, Laureát Nobelovy ceny, spisovatel.

ten kdo žije, jí nedokáže nikdy odhalit ³⁴ Podle něj ani slova ani obrazy nejsou dostačující pro vytvoření představy. Holocaust shledává obludným a vyzývá k jeho tabuizování. ³⁵

Ale ani tyto varovné hlasy nemohli zastavit proces prezentace a transformace událostí. Zvláště americká populární kultura byla v jeho šíření velmi úspěšná. Očekávanou reakcí je tedy vznik přístupů studia holocaustu, jakým způsobem by se mělo toto téma uchopit? Alan Mintz ve své knize *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America* nám nabízí tuto možnost. Mintz demonstruje dva modely na literatuře holocaustu, konkrétně na dvou antologiích: Lawrence L. Langer *Art from the Ashes* (Umění z popela 1995) a David G. Roskies *The Literature of Destruction* (literatura ničení 1989). *Exceptionalist* (výjimečnost) model klade důraz na jedinečnost události holocaustu, který popírá jakékoliv analogie a srovnání. Podle tohoto modelu skutečná umělecká reakce na židovskou genocidu je ojedinělá (a zejména v případě populární kultury) a obvykle podléhá vulgarizaci.

Exceptionalist model pohrdá tím, že by holocaust mohl sloužit i jiným účelům, jako jsou národní zájmy nebo osobní identita. Model nebere v úvahu jiný původ, jazyk a kulturní kontexty, v nichž umění holocaustu vzniká. Dle tohoto modelu má historická událost (holocaust v našem případě) svůj vnitřní konečný smysl (pravdu), který si nemůže nikdo přivlastnit a ani konstruovat pro jiné potřeby. Tento výklad byl velmi oblíbený pro první roky seriózní analýzy.

Constructivist (konstruktivní) model na druhé straně zdůrazňuje kulturní pohled, jehož prostřednictvím je holocaust vnímán. Podle tohoto modelu může být holocaust bezprecedentní událostí, ale přesto mohl a měl by být analyzován a vnímán v rámci

³⁴ HAKAKZADEH, Shahab Elliot: *Hollywoodization of the Holocaust: The Method of Representing the Holocaust in American*.

³⁵ HAKAKZADEH, Shahab Elliot: *Hollywoodization of the Holocaust: The Method of Representing the Holocaust in American*

již existujících uměleckých kategorií. Model poukazuje na důležitost kulturního zázemí umělce a jeho dílo. Mintz tvrdí, že vnější historické události (Holocaust byl vnější historickou událostí ve Spojených státech), aby mohli být pochopeny v mezích své problematiky a zájmů, musí být motivovány vnitřní potřebou.

Podle Constructivist modelu historická událost sama o sobě nemá žádný význam, liší se v závislosti na motivu a potřebách různých společností a komunit. Základem prvního modelu je tedy holocaust, který je považován za historickou událost. Druhý model se zaměřuje spíše na to, jakým způsobem kultura ovlivnila vnímání a vzpomněla na dění. Mintz vidí klíč ke studiu uměleckých reakcí na holocaust v Constructivist přístupu, což znamená v jazyce uměleckého díla a kulturního kontextu svého vzniku a výroby

Aby bylo možné lépe pochopit proces amerikanizace, musíme zkoumat tento termín sám o sobě, což může být trochu problematické: „*Pro některé je to automatický signál Amerika nejhorší: omezenost, vulgarita, zaprodanost.*“³⁶ Jiní (např. Michael Berenbaum)³⁷ naznačuje, že „*amerikanizace je nutný a ušlechtilý vývoj k připomenutí holocaustu*“³⁸ A právě toto připomenutí, jak už bylo zmíněno, nám nejčastěji předkládá film.

Elie Wiesel v předmluvě, kterou sestavil ke knize Annette Insdorf pojmenované *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, kde se k zobrazování holocaustu staví již zcela umírněněji a pojednává o něm takto: „*...Především jakým právem bychom zanedbávali masová média? Jakým právem bychom jim upírali možnost informovat, vzdělávat milióny mužů a žen, kteří by jinak řekli: Hitler, kdo to je? Ale na druhou stranu, když masovým médiím ponecháme absolutní svobodu, neriskujeme tím, že znesvěťí a trivializují nedotknutelné téma?*“³⁹

³⁶ FLANZBAUM, Hilene: *Americanization of the Holocaust*. Baltimore and London, 1999, s. 5.

³⁷ Berenbaum, Michael: Americký profesor, rabín, spisovatel.

³⁸ FLANZBAUM, Hilene: *Americanization of the Holocaust*. Baltimore and London, 1999, s. 5.

³⁹ INSDORF, Annette: *Indelible Shadow, Film and the Holocaust, foreword*.

Právě v této práci se sama autorka přiznává, jak se o tom, co prožili její rodiče v koncentračních táborech, dozvěděla až prostřednictvím filmu Alaina Resnaisa *Noc a mlha* (*Nuit et brouillard*, 1955). „*Tehdy mi došlo, že já, jediné dítě obětí holocaustu, jsem potřebovala film k tomu, aby mi pomohl utvořit rámec těch strašlivých událostí a dal jim tak význam. Co teprve ostatní? Jak obrovskou roli hrají filmy v utváření současného povědomí o konečném řešení!*“⁴⁰

Další příklad, který je aplikován v širší míře, uvádí Yosefa Loshitzky ve sborníku *Spielberg's Holocaust: critical perspectives on Schindler's list*. Je jím slavný Eisensteinův film *Křižník Potěmkin*, který představuje a utváří představu o Revoluci roku 1905. Podobný názor zastává i Anton Kaes, který tvrdí, že miliony Evropanů si vytvořili představu o válce ve Vietnamu díky Francisu Fordu Coppolovi a jeho *Apocalypse Now* (*Apocalypsa Now* 1979) nebo *Lovci jelenů* (*The Deer Hunter* 1987) od Michaela Cimino.⁴¹ Ale nemůžou právě tyto informace pokřivit náš způsob nazírání na historii? Neměli bychom čerpat naše znalosti z knih, které by měli utvářet naši paměť?

Pro mnoho Američanů se snímkem, který pomohl osvětlit problematiku holocaustu, stal *Deník Anny Frankové* (*The Diary of Anne Frank*, 1959) který se stal univerzálním symbolem⁴². I ti, kteří nečetli knihu nebo jej neviděli, si dokáží propojit toto jméno s událostí, jež se odehrává v pozadí filmového příběhu. Momentem, kdy Konečné řešení zcela vstoupilo do širšího povědomí, bylo uvedení minisérie *Holocaust* (1978, NBC)⁴³, která zaznamenala až

⁴⁰ INSDORF, Annette: *Indelible Shadow, Film and the Holocaust, introduction*

⁴¹ LOSHITZKY, Yosefa: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List, Introduction*. Indiana University press, 1997, s. 1.

⁴² HAKAKZADEH, Shahab Elliot: *Hollywoodization of the Holocaust: The Method of Representing the Holocaust in American*

⁴³ HAKAKZADEH, Shahab Elliot: *Hollywoodization of the Holocaust: The Method of Representing the Holocaust in American*

⁴³ Více než 120 miliónu Američanů zhlédlo seriál celý nebo alespoň jednu ze čtyř částí.

nečekaný divácký úspěch, a to nejen na území Spojených států, ale i v Evropě (Západní Německo).

S tímto nástinem se ztotožňuje i Flanzbaum, který jej rozvíjí a tvrdí, že nejdůležitějšími momenty amerikanizace bylo publikování knihy Deník Anny Frankové v Spojených státech (1952), společně s uvedením hry na Broadway a filmovou adaptací. Zmiňuje politický proces s Adolfem Eichmannem (1961), uvedení zmíněné minisérie Holocaust. Neopomíjí otevření muzea – United States Holocaust Memorial Museum v roce 1993 a obrovský úspěch Spielbergova filmu v témže roce.⁴⁴ Snímek Schindlerův seznam, přinesl holocaust do mainstreamové kultury a rozpoutal debatu o problémech jeho zobrazování. K těmto etickým problémům se už v minulosti vyjadřovali mnozí. Z toho vyplývá otázka, kterou předkládá Hakkakzadeh: „*Zda holocaust může být reprezentován prostřednictvím filmu a jestli ano jak?*“ Ptá se: „*kdo je oprávněn nám vyprávět tento příběh a v jakém kontextu.*“ Už samotné zobrazení Holocaustu v umění, jak už bylo řečeno, je záležitostí dosti ožehavou.

Elie Wiesel, přeživší, laureát Nobelovy ceny a slavný spisovatel se vyjádřil v této problematice podobným způsobem, když napsal: „*Nic takového jako literatura o holocaustu neexistuje – nemůže. Osvětím popírá veškerou literaturu tak jako neguje všechny teorie a doktríny; obsáhnout to filosoficky znamená oklestit to. Nelze to vyjádřit slovy, všechna slova by to jen překroutila. Literatura o holocaustu? Už to slovní spojení si protiřečí!*“⁴⁵ Tento etický problém je velmi úzce navázán na tabu explicitního zobrazení. Právě generace přeživších, jakým je i Elie Wiesel, preferovala „*Důstojnost obrazného a literárního mlčení.*“ S příchodem druhé generace se toto tabu začalo vytrácet. (Nelze si nevzpomenout na scénu ze Schindlerova seznamu, kdy ženy jsou

⁴⁴ <http://fcit.usf.edu/holocaust/RESOURCE/REVIEWS/Flanzbau.HTM>.

⁴⁵ HAKAKZADEH, Shahab Elliot: *Hollywoodization of the Holocaust: The Method of Representing the Holocaust in American.*

nahnány do sprch). Pro režiséra, jako je Spielberg, jsou mnohem důležitější přeživší.

3.1. Schindlerův seznam

Na Schindlerově seznamu, i za pomoci zmíněných snímků, si zkusíme ukázat a rozebrat jakým způsobem Spielberg zachází s touto tematikou, nakolik ji trivializuje a dopouští-li se stereotypů.

Každou podstatou filmu, je hlavní hrdina. Ve snímcích, které byly natočeny během předešlých let (Pawnbroker/Zastavárník, 1964; Exodus, 1960) jsou v centru pozornosti tzv. židovské oběti, které si činili nárok na vyprávění svého příběhu. Spielberg nám nabízí zcela opačnou konstrukci a do popředí staví Němce – zachránce.⁴⁶

Pro židovského režiséra je mnohem lákavější a zajímavější zlo, než utrpení, a tyрана shledává více vzrušujícím než samotnou oběť. Film ustoupil Hollywoodským konvencím, které ovlivnili, stejně jako u hlavních představitelů v Deníku Anny Frankové⁴⁷, vzezření Oskara Schindlera, který je vykreslen jako velmi elegantní muž hodící se víc do zlaté éry amerického filmu než do Evropy zasažené válkou.

Je zde zdůrazněn aspekt Schindlera coby individualizovaného hrdiny a Židé jsou prezentováni jako pouhá pasivní masa.

Shahab Elliot Hakakzadeh ve své práci Hollywoodization of the Holocaust: The Method of Representing the Holocaust in American film je zastáncem názoru, že Spielberg si osvojil zaběhnuté gendrové postupy. A podobným způsobem, který se objevuje i v Holocaustu, kde Žid Karl (James Wood) potřebuje vždy ujištění své křesťanské ženy Ingy (Meril Streep), vyobrazuje Židy jako slabé a Křesťany jako hrdiny. Schindlerovi – zachránci, nasazuje

⁴⁶ Stejně jako snímky tzv. Nového dizkurzu, The Conformist (Konformista, 1970), Mephisto (Mefisto, 1981) a Lacombe Lucien (1974), které se soustředí na nacisty a jejich kolaboraci.

⁴⁷ Anna Franková: Milie Perkins, která byla připodobňována k Audrey Hepburn. Peter: Richard Beymer, teen idol (West Side Story).

“mužskou tvář“ a Židům – obětem, ženskou. Jestliže muži jsou zde zpodobněni jako slabí, ženy jsou prezentovány jako vyzývavé temné krásky, které jsou nebezpečné svou sexualitou, jíž podléhají árijští muži. Tento typ ženy prezentuje Helena Hirschová, jejíž pokřivený “vztah“ s Amonem Goethem je směsicí strachu, touhy a odporu.

Spielberg vytváří koncepci, kterou si můžeme vyložit tak, že slabší, pasivní masy potřebují svého Pohanského spasitele, aby je zachránil⁴⁸. Podobnost sledujeme i ve snímku Deník Anny Frankové, jejíž rodina je taktéž pod ochranou svého křesťanského přítele, jež je ukrývá v zadním traktu továrny. Tyto stereotypy jsou ve filmu podpořeny i tím, že Židé jsou zobrazeni jako handlovníci, kteří si své obchody domlouvají v kostele. Režisér nám předkládá zjednodušený příběh mezi dobrem (Oskar Schindler) a zlem (Amon Goeth), film zcela ignoruje jakýkoliv kontext masových vražd, které se udály v Evropě. V souvislosti s těmito událostmi a klasickou kategorizací hrdina – darebák staví Spielberg film mimo historický, ale i sociální⁴⁹ kontext války. Spojitost mezi Annou Frankovou, Holocaustem a Schindlerovým seznamem můžeme pozorovat i ve vyznění šťastného konce těchto snímku. Anna uzavírá svůj příběh větou, ve které je prostoupena naděje: „*Přes vše, stále věřím, že lidé jsou dobří.*“ Postava Rudiho, nejmladšího člena rodiny, který přežil, se navrácí “domů“ do rodné Palestiny. Zatímco v Deníku Anny Frankové je jedinou žijící osobou otec (Otto Frank) a v Holocaustu, kde se z celé rodiny zachránil pouze Rudi, vyznívá Spielbergův závěr jako velmi optimistická oslava života. Zcela se pomíjí reálná skutečnost, vyvraždění 6 miliónů Židů, a raději je nám předložena budoucnost, jak už bylo zmíněno, v 1,100 přeživších a její další generaci.

Spielberg využívá 6 miliónů Židů, kteří zahynuli v Evropě, a symbolicky je promítá do 5 miliónů žijících v Americe. Yosefa Loshitzky tuto událost nazvala jako bod zlomu v politice

⁴⁸ HAKAKZADEH, Shahab Elliot: Hollywoodization of the Holocaust: The Method of Representing the Holocaust in American.

⁴⁹ Antisemitismus.

zobrazování holocaustu. Tuto kapitolu můžeme uzavřít vše postihující citací, že „*Hollywood nám nabízí optimismus spíše než pesimisticky vykreslenou historii.*“⁵⁰

⁵⁰ HAKAKZADEH, Shahab Elliot: *Hollywoodization of the Holocaust: The Method of Representing the Holocaust in American.*

4. Metodologická analýza

4.1.a. Naratologická analýza

Žánr filmu

Budeme-li se zabývat otázkou, do jakého žánru bychom zařadili Schindlerův seznam, je možné, že se nesejdeme a nebudeme schopni jej začlenit. Můžeme se zaměřit na to, do jaké žánrové kategorie film řadí tvůrci, distributoři, kritici či diváci. Podíváme-li se na IMDb zjistíme, že je označen jako drama, historický film, biografický film a dokonce i jako válečný film. Při prohledávání filmových webových stránek a různých filmových odkazů jsem nacházela i kombinace – historicko-biografický film či historické drama. Což může být matoucí, kdybychom totiž zkoumali autentičnost snímku s historií⁵¹, zjistíme, že příběh Oskara Schindlera zobrazený Spielbergem není zdaleka spolehlivý a, že neodpovídá tomu, jak se ve skutečnosti vše odehrálo. Na oficiálních internetových stránkách filmu se také mnoho nedozvíme. Nápomocné nám nejsou ani filmové plakáty nebo filmový trailer, který je zhotoven nejen pro prezentaci snímku, ale i DVD.

Rick Altman ve svém textu *Obaly na vícero použití* píše, že není nutné, aby byl žánr filmu popsán jen jedním slovem, protože žánrové konvence jsou proměnlivé a žánrové hranice se postupem času posouvají.⁵²

Skutečnost, že Schindlerův seznam není omezován vymezením žánru, může přilákat mnohem více diváků. Ovšem našli se i tací, kteří měli svou definici jasně utvořenou. *„Jistým způsobem je Spielbergův film melodram, kýčovitý melodram. Člověk je stržen touto německou gaunerskou historkou, to je všechno. V každém případě – ačkoliv budu v mnohých očích platit za sionistu – bych se nikdy neodvážil tak přepínat, jak to dělá Spielberg na konci*

⁵¹ Této problematice se věnuje PaedDr. Jitka Gruntová ve své práci *Oskar Schindler, legenda a fakta*.

⁵² ALTMAN, Rick, *Obaly na vícero použití*. Iluminace, 2002, č. 4.

Schindlerova seznamu.“⁵³

Adekvátní řešení tohoto problému, dle mého názoru, našla Annette Insdorf, která nám názvem své práce – *The Holocaust as Genre*, částečně odpověděla. Píše, že by jí nikdy nenapadlo, že v roce 2001 filmy, které se týkají nacistické éry a Židovských obětí, budou natolik početné, že konstituují samotný žánr. Jestliže v první a druhé edici své knihy – *The Indelible Shadows, Film and the Holocaust*, byla její struktura tematická, v posledních pěti kapitolách třetího vydání se pokouší sestavit filmy, které by vymezili “subžánry“.

- Rediscoveries (Znovuobjevené)
- Rescuers in Fiction Films (zachránci, fiktivní film)
- The Ironic Touch (Ironický proud)
- Dysfunction as Distortion: The Holocaust Survivor on Screen and Stage. (Dysfunkce jako zkreslení: Přeživší na obrazovce a jevišti)
- Documentaries of Return (Návrat dokumentů)

Schindlerův seznam můžeme zařadit do “subžánru“ Rescuers in Fiction films (Zachránci ve fiktivním filmu) Vedle něj byly začleněny i snímky *Good Evening, Mr. Wallenberg* (1990), *Korczak* (1990) nebo česká Oscarová nominace – *Musíme si pomáhat* (2000).

⁵³ LANZMANN, Claude; PHILIP, M. Taylor: *Steven Spielberg*, Brno 1994, s. 17.

4.1.b. Naratologická analýza

Struktura syžetu

Mým úkolem v rámci naratologické analýzy je rozebrat a představit celkovou strukturu syžetu, hlavní model vývoje syžetu a věnovat se vztahu syžet - fabule. Sestavím chronologickou strukturu a pokusím se do této stavby zakomponovat ty hlavní momenty filmu, které směřují diváka k vytvoření fabule.

1. Úvodní sekvence

Barevný záběr, na kterém vidíme rodinu dodržující Šabat⁵⁴, objevuje se kouř, barva mizí a my se ocitáme na Krakovském nádraží, spolu s mnoha Židy. Začíná hrát hudba, která volně přechází do dalšího záběru, kde poprvé spatříme hlavního hrdinu, jež se v pokoji připravuje na své veliké entrée. Přichází do baru, kde se seznamuje s vysoce postavenými oficíry a snaží se získat kontakty. Číšník potvrzuje naši domněnku. Uprostřed zábavy přichází Julius Scherner: „*Martine!*“ Číšník: „*ano, pane?*“ Scherner: „*Kdo je ten člověk?*“ Číšník: „*To? To je Oscar Schindler.*“

2. Schindler buduje továrnu

Židé jsou přemísťováni do Ghetta, je zabavován jejich majetek, který získávají Němci, mezi nimi i Schindler. Ten se labužnický rozvaluje ve své nové posteli. „*Nemůže to být lepší*“ Židovská rodina přichází do přiděleného pokoje: „*Mohlo by to být horší*“, snaží se paní Nussbaumová zvládnout situaci. „*Jak? Řekni*

⁵⁴Šabat (v latinizované podobě též *sabat*, přes [jidiš](#) též *šábes*; původně hebrejsky שבת od kořene ש-ב-ת s významem *ustat, odpočinout*) je v [judaismu](#) sedmý den v týdnu, věnovaný odpočinku a upuštění od pracovní a všední činnosti. Šabat je [nejdůležitější svátek](#) v judaismu (o post nejvyššího se dělí s [Jom kipur](#)), jeho dodržování je nařízeno přímo [Desaterem](#) a v rabínské literatuře je brán jako pravzor všech svátečních dnů.

mi jak by to mohlo být u Mojžíše ještě horší!“ Do pokoje se přicházejí ubytovat další Židé.

Oskar se seznamuje s Izákem Sternem, kterého zasvěcuje do svých plánů a sám se snaží proniknout na černý trh, který je stále ovládán Židy, v synagoze potkává Poldeka, svého nového dodavatele. Stern rozjíždí provoz továrny, nabírá zaměstnance a snaží se využít moci, která mu byla dána.

3. Příjezd Emílie.

Seznamujeme se s Oskarovou manželkou, která přichází do Schindlerova bytu, kde jí Schindler podvádí se svou sekretářkou Klonowskou. Očekávaná hádka mezi manžely se k našemu překvapení nedostaví. Pár odchází na večeři, kde Schindler srovnává svůj život, před a po příjezdu do Krakova. Pokrytecky si přivlastňuje úspěch a nekriticky se srovnává se svým otcem, kterého nenávidí. Je natolik zaměstnán sám sebou a svým novým životem, že od sebe odhání i jedinou osobu, která je schopna jej milovat takového jaký je, Emílii.

4. Stern v transportu

Záchrana na poslední chvíli, Stern je naložen do vlaku, zapomněl si doma pracovní kartu. Tato scéna je dosti diskutovanou, Schindler jedná zcela evidentně ze sobeckých účelů.

„Co kdybych přišel o deset minut později! Kde bych teď byl.“

Možná zde hraje roli i uražená ješitnost, jelikož nebyl o celé věci předem zpraven a samozřejmě si je vědom ceny svého účetního i to je jeden z hlavních důvodů proč Sterna vytáhne z transportu. Kamera se zaměří na kufry “cestujících“ a nám je zcela jasné, že tyto “cestující“ už nikdo zachránit nepříjde, ani nemůže.

5. Amon Goeth

S novým velitelem pracovního tábora Plaszow projíždíme Ghettem až na jeho nové pracoviště. Zde přivedou Goethovi děvčata, aby si vybral služebnou. Amon se jeví jako ohleduplný muž, který projevuje starost a soucítí se ženou, kterou si právě vyvolil za svou novou služebnou. Mladá židovská dívka se jmenuje Helena Hirschová. Svou zvířecí povahu odhalí za pár minut, kdy na apelplatzu nechá popravit mladou židovskou architektku.

6. Vyklízení Ghetta

Tato děsivá scéna začíná proslovem velitele lágru před nastoupenou jednotkou SS. Kamera během řeči střídavě zobrazuje modlícího Rabína, židovskou rodinu, manžela, jenž se láskyplně dívá na svou ženu, Izáka Sterna, který jediným pohledem z okna začíná tušit, co se bude dít. Schindler se svou milenkou, kteří se vydali na projížďku na koních, mohou pouze bezmocně přihlížet. Vše se děje s neskutečnou rychlostí, precizností a organizovaností, které nám nahání husí kůži. Všude se ukazují známky smrti a zabíjení. Kamera je všude, jeden moment uprostřed chaosu, poté vysoko v kopcích sleduje dění z Oskarovi perspektivy, mezi zuřícím davem stejně jako v soukromý ještě bezpečného apartmánu. Dětský sbor začíná zpívat lidovou písničku *Oyf'n Pripetshek*⁵⁵ a my společně se Schindlerem sledujeme děvčátko v červeném kabátě, které bloudí běsnícím krveprolitím, aby se mohlo nazpět a zcela nepovšimnuto vrátit do bezpečí, jež "šarlotová Geňa"⁵⁶ nachází pod postelí.

Nacisté procházejí patro za patrem, místnost za místností, aby byli schopni dopadnout ty, kteří se snad ještě stále někde schovávají, třeba pod postelí, mezi prkny ve stěnách nebo dokonce i uvnitř piána. Všude se ozývají výstřely z pušek. „*Později jako výraz kontrastu ke třesku automatů, se ze stejného piána ozývá hudba*

⁵⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Schindler's_List#Music

⁵⁶ KENEALLY, Thomas: *Schindlerův seznam*. Praha 1994, s. 100.

a line se všemi prostorami budovy. Nacistický voják hraje Bacha – nebo je to Mozart?“⁵⁷

7. Život v pracovním táboře Plaszow

Sekvence začíná záběrem na smaltované hrnce a zcela prázdnou továrnu. Jedinou osobou v celé EMAILII je Schindler, který “vše“ pozoruje ze své kanceláře. Všichni Židé jsou v Plaszově, nastoupení na ranní kontrolu. Zasloucháme rozhovor dvou žen: „Přežily jsme to, teď jsou z nás dělnice.“ Tato věta za chvíli zanikne ve výstřelech, Židovka padá mrtvá k zemi, je obětí bestiální zábavy, kterou pěstuje Goeth. Střílení nevinných obětí z balkónu své arizované vily. Do této atmosféry přijíždí Schindler za jediným účelem, získat své Židy nazpět. Poprvé se setkává s Amonem, s kterým je rozhodnut vyjednat podmínky. Oskar své pracovníky získává nazpět, ale Stern zůstává a je zaměstnán u Goetha, tímto tahem si Amon pojišťuje Schindlerovu přízeň a poslušnost.

AG: *„Chce nezávislost a tu jsem mu dal, ale nezávislost něco stojí, to snad chápeš. Koukni se na mě! Nezapomeň, pro koho pracuješ!“*

8. Obrácení rolí

Stern je separován a jediná možnost setkání se Schindlerem je v táboře, během bujarých večírků, které pořádá velitel lágru ve své vile. Dialogy, které mezi sebou vedou, se týkají chodu továrny, ale přecházejí i do osobní roviny. Během namátkové kontroly, Goeth vybírá dělníka – Rabína, který neplní své pracovní povinnosti a chystá se jej odpravit. Ironií osudu nefunguje ani jedna ze tří zbraní. V lágru je ukradeno kuře a tento “zločin“ je vyšetřován samotným Goethem, který postaví Židy do řady a dožaduje se odpovědi. Jednoho z nich, pro zrychlení nastalé situace, zastřelí a rozpláče malého chlapce – sirotka.

AG: *„Tos byl ty, ty jsi spáchal ten zločin?“*

⁵⁷ DOHERTY, Thomas: *Schindlerův seznam*. Film a doba 1994, č. 4, s. 56.

Chlapec: „*Né, pane.*“

AG: „*Ale víš, kdo to byl.*“

V tom chlapec ukáže na mrtvého muže a vykřikne, „*On!*“

Třetí osobou, která vstupuje do děje, je Regina Perlmanová, která se pokouší zachránit své rodiče. Ve scéně kdy, prosí Schindlera, aby jí pomohl, je nechtěným katalyzátorem jeho emocí, které se okamžitě přenesou na Sternovu hlavu. V rozhovoru, který mezi sebou vedou, má ze začátku na vrh Schindler, který hájí Goethovo chování, ke konci jejich dialogu Oskar ustupuje. Novými pracovníky Emailie se stali Rabín, sirotek, ale také manželé Perlmanovi.

9. Bůh Amon

Skvělá scéna, v které Schindler svádí opilého nacistu, aby využil své “moci boha”.

AG: „*Já tě sleduju, sleduju tě. Neopiješ se, to je, sebekontrola. Sebekontrola je moc.*“

OS: „*Kvůli tomu se nás bojí?*“

AG: „*My je můžeme zabít, proto se nás bojí.*“

OS: „*Bojí se nás, protože máme moc zabíjet bez důvodu. Když někdo spáchá zločin, necháme ho zabít a máme z toho dobrý pocit. Nebo ho zabijem sami, to je ještě lepší pocit. To ovšem není moc, ale spravedlnost. To je něco jiného. Moc, je to tehdy, když máme plné právo zabít a nezabijeme.*“

AG: „*To že je moc.*“

OS: „*Tak to dělávali císaři. Někdo něco ukradl, přivedli ho před císaře, zloděj se před ním vrhl na kolena a prosil ho o milost. Věděl, že bude zabit, ale císař jej omilostnil. Toho ubožáka nechal jít.*“

AG: „*Myslím, že ty jí máš.*“

OS: „*To je moc, Amone. Tohle je moc. Amon Dobrotivý.*“

AG:

„*Máš milost.*“

Mocí, o které se Amon domnívá, že nyní vlastní, nedisponuje tento “Dobrotivý Bůh“ dlouho. Veškerá Schindlerova snaha přichází vniveč a my v záběru, který propojuje tajnou židovskou svatbu v továrně, kruté vyznání lásky a vzápětí nenávisti Goetha ke své služebné Heleně a Oskara, který pozoruje krásnou zpěvačku, sedící v pohodlí baru. Scény jsou provázány polskou písní, polibky střídají facky, radost střídá Helenin strach a smířenost se svým osudem.

9. Schindler ve vězení

Scéna na nádraží, Oskar ve svém letním obleku, společně s oficíry, sleduje připravený transport. Vzbuzuje ve svých spolupozorovatelech zdání krutého vtípu a organizuje kroupení zcela vyprahlých Židů, jež čeká dlouhá cesta. Kamera pozoruje bavící se nacisty, a zabírá Amona, který s kamennou tváří vnímá co se kolem něj vlastně děje. Záběr na Deutsche Emailwarenfabrik, přijíždí černé auto, jeho posádka přichází zatknout Oskara za přestupek proti rasovému zákonu. Jistota, kterou se celou dobu obklopuje, že se mu nic nemůže stát, jej opouští ve vězení. Pomoc přichází ze strany Goetha, který si uvědomuje svou slabost. Ale každý náznak Amonovi dobré vůle je vždy pohřben v následujících scénách. Záběr na oblohu, na které není skoro vidět slunce, děti si hrají v parku, Schindler je propuštěn z vězení, k zemi se snáší bílý popelek. Vše je zahaleno kouřem, ocitáme se na spalovně, za zvuků písně *Immolation / (With Our Lives, We Give Life)* – oběť/Se svými životy, dáváme život – jsme svědky bestiální likvidace mrtvých těl. Mezi tím vším prochází znužený Amon.

AG: *„Věřil bys tomu? Jako bych toho neměl dost. Oni přijdou s tímhle, musím najít každou mršinu, která tu je a spálit ji. Zavírají to tu, Oskare. Všechny posílají do Osvětimi.“*

OS: *„Kdy?“*

AG: *„To nevím, asi hned jak zařídím transport, možná 30, 40 dní. Bude to švanda!“* Schindlerův zděšený obličej, který si kryje kapesníkem, kvůli zápachu, je ještě více ochromen, když spatří

dvojkolák s mrtvými. Na jednom z nich leží odvážná “Šarlatová“ holčička.

10. Schindlerův seznam

Za zvuků černošské hudby⁵⁸, která se line z gramofonu, kamera bloudí po pokoji, Oskar jej přechází v županu a nepatrně se dotýká svých zavazadel, která následně vidíme plné peněz. Kontrakt s Goethem je uzavřen, Schindler odkupuje své Židy a může celou svou výrobu přesunout do Československa do Brněnce. Psací stroj, vytváří seznam, který znamená život, pro Amona ale značí kufry plné peněz. Oskar rozehrává poslední hru, a to doslova, hraje karty o přežití Heleny Hirschové.

11. Vlak do Osvětimi

Vlakové nástupiště, Schindlerjuden nahlašují svá jména, kamera snímá jejich tváře. Poslední osoba, kterou si vybírá, je služebná Helena Hirschová. Muži i ženy jsou rozděleny do rozličných vlaků. Neblahé tušení, že se děje cosi špatného je v nás vyzvednuto gesty, která podél tratě ukazují na vězeňkyně Poláci a která značí smrt. Přijíždíme do Osvětimi, kamera zabírá zmatené ženy, které stále netuší, kde se ocitly. V dálce vidíme kouřící komín. V očích Židovek se zračí panický strach, jsou ostříhány a nahé vehnány do sprchy. Dveře jsou zavřeny, komora je plná, cítíme strach, světla se zhasnou a ze sprch začíná téct osvobozující voda. Schindler znovu riskuje a nešetří penězi a svých 300 dělnic a dětí získává z tábora smrti a dopraví je do Brněnce. Z kterého vytvoří bezpečné místo tím, že vykáže strážce.

12. Život v Brněnci

Kamera vstupuje do křesťanského kostela uprostřed mše, kde na jedné z lavic sedí modlící se paní Schindlerová. Oskar k ní

⁵⁸ Názor strany na jazz byl takový, že je to hudba nejen umělecky dekadentní, ale navíc ještě vyjadřuje africkou a tudíž podlidskou živočišnost.

přistupuje a zavazuje se jí, že: „ *Ani vrátný, ani vrchní tě už nebude považovat za jinou, slibuji.* “ V nábožensky smířlivé rovině je veden i další záběr, kde je Rabín vyzván, aby se místo práce šel připravit na Šábés.

12. Schindler Ježíšem ⁵⁹

Židé, Němci i Schindler poslouchají rádio, které oznamuje konec války. Do továrny přicházejí stráže. Oskar promlouvá k svým pracovníkům, ale i k vojákům. Nakonec poprosí o tři minuty ticha za nepřeživší, začíná se modlit a kamera zabírá jeho nacistický odznak, který je připevněn na klopě jeho saka.

13. Zlatý Prsten

Svobodní Židé, jako důkaz svých díku, vyrábějí zlatý prsten pro svého zachránce, který vyrobili ze zlatých zubů. Manželé Schindlerovi se narychlo balí a společně se všemi pracovníky v Brněnci jsou doprovázeni k autu. Kde Oskar obdrží prsten, který mu v rozrušení padá z rukou, a dopis, který by jej zprostil viny.

OS: „*Mohl jsem jich zachránit víc, mohlo jich být víc.*“

IS: „*Oskare, je tu jedenáct lidí, kteří přežili jen díky Vám, pohleďte na ně.*“

OS: „*Kdybych vydělal víc peněz, promrhal jsem tolik peněz, vy ani netušíte...*“

IS: „*Zrodí se celé generace, jenom díky vám.*“

OS: „*Neudělal jsem dost.*“

IS: „*Dokázal jste mnoho.*“

OS: „*To auto, Goeth mi koupil auto. Proč jsem si ho nechal, deset lidí za něj, deset lidí, deset navíc. A tohle, dívá se na svůj, odznak. Dva lidi. Tohle je zlato za dva lidi. byli by za něj další dva nebo jeden, dali by mi jednoho navíc. Jednoho člověka. Člověka Sterne, za tohle!*“

Odjíždí se svou manželkou po kolejích, které jsou pro celý film

⁵⁹ MINTZ, Alan: *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in Amerika*. Wahington 2001, s. 141.

téměř symbolické, a naposledy se dívá do tváří lidem, které zachránil.

14. Svoboda

Ruský jezdec, který se objevuje na dvoře továrny v Brněnci, říká Izáku Sternovi a ostatním: „*Na východ nechodte, tam vás nenávidí. Na západ také ne.*“ Potom ukáže směrem na kopec a říká: „*Není to město támhle to.*“

Za tónu písně *Jerusalem of Gold* vidíme tisíce putujících Židů. Opuštěnou Schindlerovu továrnu v Krakově a popravu démona Goetha, která se uskuteční, až na třetí pokus. Skladba volně přechází do barevné sekvence.

15. Závěrečná sekvence

Obraz se navrácí do barvy a příběh je uzavřen epilogem. Tady se ti, kteří přežili rok 1945, stávají skutečnými přeživšími nebo jejich potomky a společně s herci krácejí k Schindlerovu hrobu, aby zde symbolicky položili kámen. Posledním truchlícím, který v dlouhém záběru stojí u hrobu s rudou růží v ruce a se skloněnou hlavou projevuje svou úctu je Liam Neeson.

4.1.c. Naratologická analýza

Analýza syžetu

Syžet neboli zápletky (v angličtině plot) je uspořádáním a prezentováním událostí fabule v takových časových, prostorových a kauzálních vztazích, v jakých se vyskytují v konkrétním díle. Syžet zahrnuje všechny přímo prezentované vizuální i auditivní události. Tato jejich organizace ovlivňuje tvorbu fabule a podle způsobu prezentování vytváří různé kognitivní a emocionální účinky. Syžet je tedy soubor podnětů, které by měli navést diváka, aby si spojil a

vyvodil informace, které mu poskytl příběh. Syžet zahrnuje i některé nenarativní prvky jako titulky, hudbu, které nemají zdroj ve světě příběhu, ale i komentář.⁶⁰

Do

Bordwellovy koncepcce zapadá, v rámci procesu narace, i styl. Což je organizovaný systém filmových vyjadřovacích prostředků. Syžet a styl v procesu narace na sebe neustále reagují a vznikají dvě stanoviska tohoto procesu.⁶¹

„Syžet ve filmu představuje proces dramaturgický, styl představuje proces technický.“⁶²

Syžetové procesy jsou ovlivňovány mezerami, které mohou otevírat, prodlužovat, či uzavírat dění fabule. Divák se tyto mezery v syžetu snaží pochopit skrz realistickou, kompoziční, transtextuální nebo uměleckou motivaci. Mezery jsou časové (vynechání časového úseku ze života hrdinů), prostorové (znemožnění prostorové konstrukce) nebo kauzální (nedostatečná motivace postav).⁶³

Fabule neboli příběh je imaginární soubor, který si divák utváří v procesu narativního porozumění. Fabule nám prezentuje dění jako chronologický a kauzální řetězec, který má určité trvání a probíhá v určitém prostorovém rámci. Tento konstrukt vzniká díky jeho porozumění a seznámení se s událostmi reprezentovanými syžetem, takže se nejedná o nic, co je ve filmovém médiu hmatatelné, tvorba fabule je individuální záležitostí myšlenkových vjemů diváka při sledování filmu, přičemž se zapojuje i jeho předešlá zkušenost. V mnoha případech je tvorba fabule závislá na očekávání diváka a jeho informovanosti. Fabule může obsahovat události odehrávající se sukcesivně, tedy chronologicky, i události simultánní.

⁶⁰ MIŠÍKOVÁ, Katarína: *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha, 2009, s. 188.

⁶¹ Tamtéž, s. 188.

⁶² BORDWELL, 1997a, s. 50.

⁶³ MIŠÍKOVÁ, Katarína: *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha, 2009, s. 189.

nemusí akceptovat jejich chronologické seskupení: dřívější událost může být ukázána později, a naopak. Prvním postup (pohled do minulosti) se nazývá retrospektiva (flashback), druhý (pohled do budoucnosti) prospektiva, prospektivní pasáž (flashworde). Bordwell rozlišuje interní retrospektivu (událost v časovém rámci syžetu), externí (zobrazuje událost fabule, která předchází prvnímu dění, představené syžetem).

Ve filmu Schindlerův seznam, se vyskytují události, které probíhají současně a syžet tedy prezentují simultánně. Nejvíce je to viditelné na scéně, kdy Goeth fackuje služku a je to stříháno s oslavou Schindlerových narozenin. V celém filmu se flashbacky objevují minimálně. Filmové postavě, které se dostane tohoto privilegia, je Stern, který předkládá svou interní retrospektivu ve scéně, kde Goeth nahodile zastřelí pětadvacet mužů, neboť se v jejich části vyskytl uprchlík. Tato sekvence je zajímavá i tím, že obsahuje jedinečný flashworde, který je uvozen Schindlerovou větou: „*Co já s tím mám dělat? Vzít je úplně všechny?*“ Přestože se účetní distancuje: „*Nic, nic, jen si povídáme.*“ Má Sternův flashback za následek akci, přijetí Pearlmanů, jež jsou nám ukázáni dříve, než Schindler podává své hodinky, které budou sloužit jako úplatek. Tato retrospektivní pasáž má redundantní účinek – zdůrazňuje důležitou událost. Miriam Braten Hausen tvrdí, že tato scéna je prvním vědomým zapojením Schindlera a demonstruje nám rozložení sil mezi Židy a Pohany. „*Stern je zbaven svých schopností, možnosti práva jednat a utvářet tak budoucnost, ale může nám zprostředkovat minulost a předávat svědectví v naději, že podnítl akci v posluchačích/publiku.*“⁶⁴

⁶⁴ HANSEN Bratu, Miriam: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List, Schindler's list is not Shoah: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*. Indiana University press, 1997, s. 86.

Co se týče dalších flaswordů mohli bychom tak označit poslední scénu? Pravděpodobně ne. Tento barevný epilog, který nám předkládá Spielberg, a který Claude Lanzmann, jak už bylo zmíněno, nazval “přepínáním“, by vytvořil dojem, že Schindlerův seznam je dokument, kterým tento snímek není a ani se jím být nesnaží. Časové, prostorové ani kauzální mezery zde nejsou zdůrazňovány. Nenalezneme zde žádného vypravěče, děj je nám prezentován samotnými událostmi. Sledujeme co se s hrdinou děje od počátku do konce Druhé světové války. Knižní předloha je, co se děje týče, mnohem obsáhlejší. Sledujeme Schindlerovo dětství ve Svitavách, studium na reálném gymnáziu, dozvídáme se o jeho židovských přátelích. Zaznamenává rozchod s otcem, sňatek s Emílií, bigotní katoličkou, která dostane věnem značný obnos, na který Schindler nemá nárok, a který až později ona sama “investuje“ do “pracovního“ tábora v Brněnci. Vyprávění se uzavírá Schindlerovým odchodem k americké armádě s dopisem, který svědčí o jeho nevinně a činnosti během války. Keanelly se dotýká Schindlerova svědectví v Norimberku, pobytu v Argentině i návratu do Německého Frankfurtu. Kniha je napsána er- formou, je faktografická a autor se snaží udržovat si emocionální odstup. Schindler je sice hlavní postavou, ale není vypravěčem, přestože se vyskytuje ve většině scén, jsou diváci svědky okamžiků, které by on spatřit nemohl.

Proces, kdy je divákům prostřednictvím syžetu sdělována informace o fabuli, se nazývá narace. Ta může být omezená nebo neomezená. Je-li narace omezená příliš, vyznačuje se tím, že divák je obeznámen stejně, v některých případech i o něco méně, než samotná postava. Z toho vyplývá, že při neomezené naraci, je tomu právě naopak a divák ví více než kterákoliv jiná filmová figura. Existuje, ale i třetí možnost, kdy se narace může během jednoho filmového zpracování přeměnit. Schindlerův seznam náleží do této poslední kategorie. Na začátku (1) až (8) je divák informovanější

než naše hlavní postava, která jakoby stojí stranou všech událostí. I když se může jevit jako paradox, že se Oskar vyskytuje téměř ve všech scénách. Schindler totiž netuší, jakým způsobem Stern získává zaměstnance pro jeho továrnu a k jakým "intrikám" se díky jeho jménu uchyluje.

Úředník: „*Povolání.*“

Žid Moises: „*píšu knihy a hraju na flétnu.*“

Itzhak Stern: „*Ale Moises je zručný kovodělník, umí dělat nádrže. Cokoliv bude pan Schindler chtít. Je kvalifikovaný.*“

Obrat nastává až v druhé části filmu (8) až (15), kdy se Schindler stává zcela dominantním a v chvílích své nepřítomnosti je vzápětí o všem informován.

Další možností, jak zkoumat naraci, je - vedle studia jejího rozsahu - sledovat její hloubku znalosti, která prezentuje stupeň subjektivity nebo objektivitu daných událostí. Je-li objektivní, pak objektivně ukazuje, jak postavy vypadají, co dělají, co říkají, jak reagují, ale nenahlíží přitom do jejich nitra. To činí narace subjektivní, která nabízí smyslové zkušenosti postav nebo ukazuje, co postava vidí a slyší (perceptivní subjektivita). Hloubka narace může, stejně jako její rozsah, nabývat různých stupňů, od narace naprosto objektivní až po úplně subjektivní. Ve většině filmů se setkáváme s relativně objektivní narací, která je zpestřena průniky do perceptivní subjektivity (hlediskové, subjektivní záběry).⁶⁵ Schindlerův seznam je vyprávěn narací spíše objektivní. Zde si opětně můžeme vypomoci knižní předlohou, protože Keneally napsal "svůj" příběh nezaújatě.

Hledali bychom v naší filmové struktuře momenty subjektivizace, které jsou spojeny s hlediskovými záběry, našli bychom jich mnoho. Tyto subjektivní záběry jsou seskupeny hlavně kolem Schindlera ale i Goetha, který nás nutí být součástí jedné z jeho šílených her, kdy v hledáčku jeho zbraně pozorujeme budoucí oběť. Následujícím velmi výrazným okamžikem, by se stalo

⁶⁵ MIŠÍKOVÁ, Katarína: *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha, 2009, s. 206.

vyklízení Ghetta, které Schindler pozoruje z koňského hřbetu, nemůže vidět vše, ale dokáže si utvořit jasný obraz, který je podtržen spatřením holčičky v červeném kabátku (8).

Další úloha, kterou je možno ve filmu probádat, je vztah mezi diegetickým a nediegetickým materiálem. Diegezi nazýváme svět děje, svět postav, svět filmového příběhu. V podstatě to, co by divák viděl a slyšel, kdyby se ocitl ve filmovém ději. Oproti tomu k nediegetickému materiálu lze počítat hlas vypravěče, titulky či hudbu, jejichž zdroj se nenachází uvnitř příběhu. Jak už bylo zmíněno dříve, vypravěč není součástí našeho snímku, stejně jako jí nejsou titulky. Ve filmu se můžeme běžně setkat s diegetickou hudbou, která slouží jako podkreslení situace, ale následně se mění a stává se nediegetickou. Toto tvrzení můžeme dokázat hned na začátku filmu, (1) kdy se Schindler připravuje na svůj velký večer a poslouchá rádio, vzápětí ho doprovázíme do baru, hudba se stává nediegetickou, aby se následně znovu se zpívajícími a tancujícími děvčaty vrátila nazpět a tento vývoj zopakovala ještě jedno. Tentokrát, ale scéna není uzavřena krásnými kabaretními umělkyněmi, ale podnapilým zpěvem německé smetánky. Můžeme říct, že obě dvě složky jsou v rovnováze.

Diegetická hudba má ve filmu ozvláštnit situaci, někdy se povyšuje i na úroveň symbolu (10) nebo ironizující prvek. Ten můžeme spatřit na příkladu, kdy v táboře probíhá selekce Židů, na stůl je položen gramofon, z kterého začne hrát píseň Wilhelma Strienze - Gute Nacht, Mutter! Je ale i poslem dobrých zpráv, právě z anglického vysílání BBC se dozvídáme o konci války. Diegetická složka je nestranná slouží obětem i pachatelům, slouží všem. Zpívají se německé pochodové písně, polské šansony i židovské modlitby. Nediegetická složka podkresluje zásadní předěly židovského utrpení, k vytvoření atmosféry jsou použity nejen zkomponované skladby Johna Williamse, ale i písně, pevně provázané s židovskou historií a jejich vlastní identitou. Pogrom v Krakovském ghettu je za klavírního doprovodu provázen písní

Ojfn Pripečik brennt a Fajerl a v ní se zpívá: „V kamnech hoří plamínek, kolem se šíří teplo a rabín učí malé děti Alef Bejs, sděluje jim myšlenky starých moudrých a děti tiše a udiveně naslouchají. Teprve za nějakou dobu přijde čas, kdy pochopí smysl rabínových slov, kdy poznají a porozumí.“⁶⁶

4.2. Stylistická analýza

V této kapitole se budu soustředit převážně na rozbor vizuálních vlastností filmu. K tomu mi poslouží práce Kristin Thompsonové a Davida Bordwella, *Film Art: An Introduction*. Jedná se o analýzu mizanscény (lokace/výprava, make up/kostýmy, nasvícení), kamera, střih, zvuk.

4.2.a. Mizanscéna

filmoví tvůrci mohou scénu kontrolovat mnoha způsoby. Mohou si vybrat již existující lokalitu a vytvořit příběh nebo nechají vzniknout nové, vlastní.

Tvůrci Schindlerova seznamu využili obou možností, natáčelo se v dobových interiérech i exteriérech. Jak už bylo zmíněno, postaven musel být pouze pracovní tábor Plaszow Ten se ale vytvářel podle původních plánů. Realistická motivace je tedy jasně definována nejen natáčením v autentických lokacích, ale i absencí hvězd či použitím dialektu.

Schindlerův seznam je výjimečný pro své černobílé zpracování. Natáčení, které se musí této výzvě plně podřídit, se nedotýká jenom kameramana, ale i vedoucího výpravy či kostýmního designéra, který nemohl použít zelenou barvu, protože v černobílém provedení nepůsobila dobře.⁶⁷ Nemałym problémem při vytváření nebarevného snímku je světlo, které je potřeba přesně zachytit. Allan Starski (vedoucí výpravy) pro Spielberga vytvořil speciální stěny, které byly natřeny jak tmavší tak světlejší barvou, než tváře herců na

⁶⁶ NOVOTNÝ, David Jan: *Tušení stínu souvislostí*. Film a doba, č. 4, 1994, s. 61.

⁶⁷ http://www.schindlerslist.com/main_loader.html

scéně, tak aby jejich obličej neoplývali se zdí. Následně poprosil maskérku (Anna Sheppard), aby se držela dál od zbarvení, které by byli podobné tónu pleti nebo zbarvení, které Starski vyčlenil pro tuto kolekci stěn.⁶⁸

I přes své černobílé ztvárnění, se zde využívá funkce barvy, která slouží jako ozvláštňující prvek.

Zapálení šabatní svíce, vše vidíme v barvě, slyšíme modlitbu v Hebrejštině. Svíce dohasíná a objevuje se kouř, který symbolizuje hořící těla v Osvětimi, aby se vzápětí proměnil v páru přijíždějící lokomotivy, a film se může navrátit do svého původního monotónního zbarvení, které je potlačeno až do konce války.

Barva se ale objeví v třech důležitých momentech příběhu. Scény (6) + (9) kdy spatřujeme Židovskou holčičku s červeným kabátkem hledající úkryt, ale o pár záběrů později ji poznáváme mezi hromady mrtvých těl. Geňa označuje naději, která může existovat jen v dětské nevinosti a zaniknout mezi válečnými děsy. Podle Andy Patrizio z [IGN](#)⁶⁹, měla dívka v červeném signalizovat, že se Schindler změnil. Andre Caron se zajímal, zda byla scéna natočena, proto aby znázorňovala nevinost, naději nebo červenou krev židovského národa, která byla prolita v hrůzách holocaustu⁷⁰. Spielberg sám vysvětlil tuto scénu takto: *"Amerika, Rusko i Anglie věděli všechno o holocaustu a co se tam děje, přesto neudělali nic. Neudělali jsme nic, abychom zabránili pochodům smrti, neúprosným pochodům, které vedly pouze ke skonu. Byla to velká krvavá skvrna, červená skvrna, ale každý o tom mlčel. A to je ten důvod, proč jsem tam chtěl přidat červenou barvu."*⁷¹

Třetím a tedy posledním návratem, je okamžik, kdy Schindler

⁶⁸ http://www.schindlerslist.com/main_loader.html

⁶⁹ PATRIZIO, Andy: "[Schindler's List](#)". [IGN](#). <http://dvd.ign.com/articles/497/497689p1.html>. Retrieved 2007-08-09.

⁷⁰ CARON, Andre: "[Spielberg's Fiery Lights](#)". Senses of Cinema. http://www.sensesofcinema.com/contents/03/27/spielberg_symposium_films_and_moments.html#caron. Retrieved 2007-08-09

⁷¹ ANKER, David: *Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust*.

nabídne rabínovy připravit Šábés ve své továrně. V plamenech šábésových svíček spatřujeme vřelý oheň, který podle Spielberga představuje "spravedlivý třpyt barvy a jiskru naděje".

Kostýmy, líčení i účesy, které měli souznít s danou dobou, byli vytvořené precizním způsobem, jelikož na sebe nestrhávají pozornost, ale pouze nám pomáhají k dotvoření implicitních významů. Na stránkách The Internet Movie Database se uvádí, že k natočení filmu bylo zapotřebí 20000 kostýmů pro vedlejší role a komparsisty. Spousta Poláků prodala své staré věci ze třicátých a čtyřicátých let, které jim zůstali stále doma. Z herců měli zásadní role, kromě již zmiňovaného Liama Neesona, Ralph Fiennes – Amon Goeth a Ben Kingsley – Itzhak Stern. Na Amonovi si můžeme znovu demonstrovat již zmíněnou ironickou linii. *Amon* značí staroegyptské božstvo slunce – a jak na tom byli Židé s Egypťany se lze dočíst v Exodusu – a Goeth označuje idol nebo také bůžka.⁷² (Ve skutečnosti se velitel pracovního tábora Plaszow jmenoval zcela jinak). Tato postava děsila celou dobu a Ralph Fiennes jí vdechl křišťálovou podobu zla. Jeho ohromující radost, která se mu zračí v očích, před nastoupenými důstojníky, kterým předává pokyny týkající se vyklízení ghetta, je dokonalým splynutím s figurou.

Jeho hereckým protipólem je neúprosný a morální účetní, který je vykreslen nenápadně, ale přesto odhaluje své pevné postoje, které jsou v rámci příběhu upozaděny. Kingsley se drží v pozadí a svým rezervovaným herectvím vytváří tichou, ale plně komplexní postavu. Herecké kvality těchto tří hlavních protagonistů jsou magicky vysoké a splňují všechny atributy pro splnění svých rolí.

Dvojnáčnost Schindlerova charakteru je vyjádřena nasvícením jeho obličeje. V první části příběhu je vždy část jeho tváře ponechána ve stínu. Patrné je to na scénách, kdy nabízí svému účetnímu přípitek, (již potřetí a znovu v nevhodný okamžik), když vezme svou ženu Emilii do nočního baru, kde je z jeho, do tmy ponořené tváře, velmi těžké číst nebo když si ztěžuje na vyšších

⁷² NOVOTNÝ, David Jan: *Tušení stínu souvislostí*. Film a doba, č. 4, 1994, s. 58.

místech (jednotky SS mu zastřelili jednorukého dělníka). Jeho obličej je zanechán ve stínu do té doby, činí-li rozhodnutí, která mohou mít dvojí motivaci. Obrácená situace přichází v druhé části filmu, kdy Schindler žádá vysokého nacistického úředníka o navrácení svých Židů. Němcová tvář je zcela zahalena do tmy, která značí jeho nepřístupnost. Ta je prolomena, až nabídkou vysokého úplatku.

4.2.b. Kamera

Co se rámování týče, je Schindlerův seznam plný detailních záběrů. Nejvíce je to patrné právě na příkladu Oskara, kterého v prvních momentech nespátříme okamžitě. Spielberg si s námi hraje a my sledujeme, jak si hlavní postava zapíná manžetové knoflíčky nebo připevňuje nacistický odznak do své klopky. Vcházíme do nočního baru, ruční kamera vše snímá přes jeho rameno, a my stále nemůžeme nahlédnout do jeho tváře. Annette Insdorf se kloní k názoru, že toto postupné pomalé odhalování je pevně spjato se Schindlerovou motivací.

Ve filmu jsou zobrazeny ukrutné výjevy, které jsou součástí holocaustu. Kamera se záběrům na nacistická zvěrstva, která se v příběhu objevují, nijak nevyhýbá, prostě je ukazuje tak jak se odehrávají. Spielberg si může dovolit přinutit diváka, aby těmto hrůzným scénám přihlížel, díky absenci barvy jsou na samé mezi únosnosti (Detailní popravy střelnými zbraněmi, při kterých tryská krev). Janusz Kaminski (Kameraman) pro zvýšení realističnosti dění na plátně používal ruční kameru, kterou bylo natočeno čtyřicet procent materiálu.

4.2.c. Střih

V první části filmu jsou záběry propojovány na základě vizuálních podobnosti. Příkladem je již zmiňovaná úvodní scéna (svíce – dým – komín – lokomotiva). Ve filmu se vyskytuje mnoho

simultánních záběrů. Časté je jejich propojení hudební či zvukovou složkou.

4.2.d. Zvuk

Nyní, se zaměříme na to, jakým způsobem je v analyzovaném filmu pracováno se zvukem, který působí hodně realisticky, což je mimo jiné dáno také tím, že mnoho zvuků je zde diegetických. Pracuje se i s hudebními nástroji, nejčastěji smyčcovými, které jsou v moci židovských hudebníků, naopak klavír zaznívá při německých pitkách nebo na něj hrají právě Němci, kteří dávají přednost rytmu *um-pa-pa vídeňských valčíků*⁷³ V některých scénách se objevuje nediegetická hudba, ale je s ní zacházeno relativně decentně a úsporně. Zajímavé použití zvuku najdeme v scéně, která iniciuje likvidaci ghetta. Sekvence je definována dobou trvání akustického dění. Goethova řeč začíná uprostřed série čtyř krátkých záběrů (střídavě pozorujeme Schindlera a Goetha při ranním holení) a vytváří akustický flashforward. Až v pátém záběru je hlas “upoután“ k charakteru postavy a teprve zde vidíme Amona Goetha, oblečeného již v uniformě, mluvícího ke svým mužům.

Důležitý je i zvuk psacího stroje, který je použit podobným způsobem – z kanceláře kde Stern píše seznam, se za znění klapek prostřídají tři scény, abychom se v posledním záběru navrátili zpět k Schindlerovi a Sternovi, který zrekapituluje to, co divák už dávno ví.

⁷³ KENEALLY, Thomas: *Schindlerův seznam*, Praha 1994 s. 47.

4.3. Téma – tvorba postavy a její vývoj

V této části bych se chtěla věnovat hlavní postavě filmu a načrtnout její vývoj a následnou transformaci. S pomocí několika reflexí bych chtěla vypátrat motiv, který mohl vést Oskara Schindlera k veřejným projevům sympatií vůči Židům a k jeho činu, záchrany svých dělníků před smrtí.

Knižní předloha by nám tuto problematiku mohla osvětlit mnohem lépe, jak už bylo zmíněno, Schindler vyrůstal ve Svitavách a mezi jeho přátelé, patřili taktéž Židi, s kterými navštěvoval německou základní školu. Spielberg se o Oskarovo dětství nezajímá a tak nám ztěžuje cestu k nalezení definitivní odpovědi. Philip M. Taylor se pokouší osvětlit Schindlerův charakterní vývoj několika pro něj podstatnými scénami. Mnohé skutky napovídají tomu, že to byla vypočítavost, Schindler nedisponoval hmotným majetkem a Židé peníze měli, ale nesměli obchodovat. Ze stejného důvodu dal přednost židovským pracovníkům před Poláky, jednoduše byli levnější. Nebo se pouze mohla projevit jeho samolibost kombinovaná s dobrodružnou povahou, možná je tato nebezpečná hra vzrušovala. Takto bychom mohli vysvětlit i sekvenci, kdy Schindler během své narozeninové oslavy, obklopen ze všech stran Němci, přijme dar od dvou židovských dívek a následně je políbí. Jde o zjevnou provokaci, kdy zkouší, jak daleko může ještě zajít a co vše mu projde. Podobnost se nachází i ve scéně, kdy zachrání

Sterna z transportu. Činí tak ze sobeckých důvodů, jeho ješitnost je uražena, neboť jej nikdo neinformoval a on sám si je vědom, že jeho účetní je hnacím motorem celé Email Warenfabrik.

Hlubší motivace je skryta v rozhovoru, který vede s Amonem Goethem: co je větším projevem moci, zabít nebo nechat žít? Právě toto sebeuspokojení je zprvu důležitým prvkem pro pochopení Schindlerova chování, je to důvod proč vezme pod svou ochranu jednorukého dělníka nebo rodiče slečny Perlmanové. Pro Schindlerovu proměnu je zřejmě nejdůležitější sekvence vyklízení krakovského ghetta. „*Schindler toto hrůzné, a přece tak každodenní „divadlo“ nehnutě, jakoby bezmocně sleduje, a snad právě v momentu, kdy se před jeho zraky mihne červený kabátek utíkajícího děvčátka, cosi pochopí.*“⁷⁴

Toto je předěl kdy Oskarův odboj nabývá zřetelnějších rysů, který je podpořen i scénou, kdy Schindler z vlastní iniciativy, za přítomnosti Sterna, pokropí žízni umírající Židy, čekající na transport v přeplněných vlacích. Tady bych opětně navázala na knižní předlohu, která popisuje Schindlerův odboj, spolupráci s maďarskou stranou a Dr. Sedlackem, včetně jeho složité cesty do Budapeště. Je pochopitelné, že tato část byla z filmového příběhu odňata. Spielberg by totiž musel čelit mnohem větší kritice a vysvětlit důvody své přehnané „heroizace“.

Zcela jiného názoru je Phillip Gourevitch⁷⁵, který srovnává filmového Schindlera s Keneallyho předlohou. Dle jeho názoru se Knižní Oskar během likvidace ghetta zcela odproštuje od nacismu a je rozhodnutý podniknout vše, aby porazil tento systém. Je motivován hnusem. Všednost jeho lidství je prezentována v jeho alkoholismu, krachu nebo rozmařilosti, které jsou součástí jeho poválečného

⁷⁴ PHILIP, M. Taylor: *Steven Spielberg*, Brno, 1994, s.

⁷⁵ GOUREVITCH, Phillip: Americký autor, žurnalista The New Yorker

života. To vše je popsáno v knize. Podle Gourevitche nám Spielberg nabízí nevysvětlitelný výmysl – the good Nazi.

5. Závěr

Cílem mé práce bylo zaměřit se na analýzu filmu amerického režiséra Stevena Spielberga – Schindlerův seznam – a dokázat, jakým způsobem, se ve snímku projevuje tzv. prvek amerikanizace holocaustu.

Snímek jsem zasadila do ekonomicky – kulturního kontextu, který nám osvětlil dění, které se kolem tohoto filmu rozpoutalo. A způsobilo novou vlnu zájmu, která byla spojena jak se založením United States Holocaust Memorial Museum v Spojených státech, ale i s vytvořením nového přístupu ve školství či veřejné sféře. Poukázala jsem jak na kritickou tak diváckou recepci, která jej provázela a nezapomněla jsem zmínit i reakci přeživších a jejich potomků, kterých se tato dějinná událost hluboce dotýká. Komerční úspěch Schindlerova seznamu tedy nedopomohl pouze Stevenu Spielbergovi k získání tolik očekávaného ocenění v podobě Oscara, ale nechal vzniknout i dalším důležitým projektům, včetně mnoha dokumentů.

Zmíněna byla i předloha Thomase Keneallyho, která je důležitá k vytvoření představy, jakým způsobem režisér zacházel

s fakty, které mu byly dány. Samotný tvůrce příběhu, nazývaný kritiky Peter Pan, tímto snímkem dospěl.

V kapitole amerikanizace jsem nastínila vývoj této problematiky, kterou jsem spojila s různými výklady a názory, které prezentovali američtí spisovatelé, učenci, kteří na toto téma nahlíželi z estetického, historického či politického hlediska.

Komparací se staršími snímky, jsem se pokusila vyzdvihnout nejdůležitější momenty, které měli vystihnout trivializaci holocaustu a poukázat na to, jak Schindlerův seznam překročil tyto zavedené limity. K tomu mi dopomohla i následná metodologická analýza, která měla prokázat že, na Schindlerův seznam se dá nahlížet jako na epistemologický zlom, který nám představil holocaust,⁷⁶ ale i prolomil mnohá tabu.

⁷⁶ LOSHITZKY, Yosefa: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List, Introduction*. Indiana University press, 1997, s. 3

6. Bibliografie

Literatura

ALTMAN, Rick, *Obaly na vícero použití*. Iluminace, 2002, č. 4., s. 5-40.

BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: *Film Art: An Introduction*. Boston, 2003.

DOHERTY, Thomas: *Schindlerův seznam*. Praha 1994, s. 62-64.

DONESON, Judith E: *The Holocaust in American Film*, Cambridge 2003.

FLANZBAUM, Hilene: *Americanization of the Holocaust*. Baltimore and London, 1999.

HAKAKZADEH, Shahab Elliot: *Hollywoodization of the Holocaust: The Method of Representing the Holocaust in American*.

HANSEN Bratu, Miriam: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List, Schindler's list is not Shoah: Second Commandment, Popular Modernism, and Public Memory*. Indiana University press, 1997.

HARANTOVÁ, Emílie: *Schindlerův osud ohromuje a burcuje*. MF Dnes, č. 54, 1994, s. 9.

HUGHES, Mathew; Mann, Chris: *Hitlerovo Německo*. Praha 2002.

INSDORF, Annette: *Indelible Shadows, Film and the Holocaust*, Cambridge 2003.

KENEALLY, Thomas: *Schindlerův seznam*. Praha 1994.

- LOSHITZKY, Yosefa: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List, Introduction*. Indiana University press, 1997.
- LOUVISH, Simon: *Sight and Sound*. Film a doba, č. 4, 1994, s. 64.
- MINTZ, Alan: *Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in Amerika*. Wahington 2001.
- MIŠÍKOVÁ, Katarína: *Mysl a příběh ve filmové fikci*. Praha, 2009.
- NOVOTNÝ, David Jan: *Tušení stínu souvislostí*. Film a doba, č. 4, 1994, s. 58-61.
- PHILIP, M. Taylor: *Steven Spielberg*, Brno 1994.
- .PROKOPOVÁ, Alena: *Příběh z doby seznamů*. Film a doba, č. 2, 1994, s. 65-67.
- RUBIN, Susan Goldman: *Steven Spielberg*.
- THOMPSON, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, č. 10, 1998, s. 5-36.
- ZELIZER, Barbie: *Spielberg's Holocaust: Critical Perspectives on Schindler's List, Schindler's List and the Shaping of History*. Indiana University press, 1997.

Internetové zdroje

.
www.jewishmuseum.cz/cz/czfaq.htm.

www.schindlerslist.com/main_loader.html.

www.holocaust.cz.

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19931215/REVIEWS/312150301/1023>.

<http://www.nytimes.com/1993/12/15/movies/moviesspecial/15LIST.html?pagewanted=1>.h

http://www.bbc.co.uk/films/2001/01/25/schindlers_list_1993_review.shtml.

PATRIZIO, Andy: ["Schindler's List"](#). [IGN](#).

<http://dvd.ign.com/articles/497/497689p1.html>. Retrieved 2007-08-09.

CARON, Andre: "[Spielberg's Fiery Lights](#)". Senses of Cinema.

http://www.sensesofcinema.com/contents/03/27/spielberg_symposium_films_and_moments.html#caron. Retrieved 2007-08-09

ANKER, David: *Imaginary Witness: Hollywood and the Holocaust*.

7. English Summary

The aim of this work was to focus on the analysis of American film director Steven Spielberg - Schindler's list - and show how, in the reflected image element of the so-called Americanization of the Holocaust. I planted the slide into economic - cultural context, which we shed light on the events that erupted around the film. And caused a new wave of interest that were linked to the formation of United States Holocaust Memorial Museum in the United States but is creating a new approach in education and the public sphere. I pointed to the critical and audience reception, which accompanied him, and I forgot to mention the reactions of survivors and their descendants involved in this historical event deeply affected. Commercial success of Schindler's list, thus nedopomohl only Steven Spielberg to receive much awaited awards in the form of an Oscar, but gave rise to other important projects, including many documents. Was also mentioned Thomas Keneallyho draft, which is important to create a vision of how the director handled the facts, which have been made. The creators of the story, called the criticism of Peter Pan, this film arrived. The Americanization chapter I have outlined the development of this issue, I teamed up with different interpretations and views presented by American writers, scholars who consult on the subject of aesthetic, historical or political perspective. Comparing with images, I tried to highlight the most important moments that they capture the trivialization of the Holocaust and to show how Schindler's List has exceeded the established limits. This helped me follow the methodological analysis intended to demonstrate that, in Schindler's List can be viewed as epistemological break, which introduced us to the Holocaust, but also broke many taboos.

