

**Univerzita Palackého v Olomouci**  
**Filozofická fakulta**

KATEDRA DIVADELNÍCH A FILMOVÝCH STUDIÍ

Bakalářská práce

**Český historický film po roce 2000.**

**Čtyři filmy o 2. světové válce**

Stanislava Švubová

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Český historický film po roce 2000.  
vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury.

Datum .....

Podpis .....

### ***Poděkování***

*Na tomto místě bych ráda poděkovala svému vedoucímu práce, Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D za trpělivost a cenné rady.*

*Současně chci poděkovat své rodině za podporu, porozumění a jejich optimismus.*

## Obsah

1. ÚVOD.....	5
2. HISTORIE VE FILMU .....	8
3. ROBERT A. ROSENSTONE .....	10
4. ŽÁNROVÁ A TEMATICKO-MOTIVICKÁ ANALÝZA HISTORICKÉHO FILMU .....	12
5. KINEMATOGRAFIE PO ROCE 1989 .....	18
6. ŽELARY.....	21
6.2 Žánrové zařazení snímku .....	21
6.2 Snímek Želary – Témata a motivy.....	23
6.3 Sémantické a syntaktické prvky .....	29
7. PROTEKTOR.....	30
7.1 Žánrové zařazení snímku .....	30
7.2 Snímek Protektor – Témata a motivy .....	31
7.3 Sémantické a syntaktické prvky .....	38
8. LIDICE .....	39
8.1 Žánrové zařazení snímku .....	39
8.2 Snímek Lidice – Témata a motivy.....	40
8.3 Sémantické a syntaktické prvky .....	47
9. HABERMANNŮV MLÝN .....	49
9.1 Žánrové zařazení snímku .....	49
9.2 Snímek Habermannův mlýn – Témata a motivy.....	50
9.3 Sémantické a syntaktické prvky.....	56
10. ZÁVĚR.....	57
11. PRAMENY A LITERATURA .....	66
12. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY.....	72
12.1 Snímek Želary.....	72
12.2 Snímek Protektor .....	73
12.3 Snímek Lidice .....	74
12. 4. Snímek Habermannův mlýn.....	76

# 1. ÚVOD

Hlavní motivací pro napsání bakalářské práce na téma Český historický film po roce 2000, byl především můj dlouhodobý zájem o tento žánr. Navíc pro mě bylo výzvou vytvořit práci, v níž se budu moci dozvědět více o otázce, jak vlastně historické filmy nakládají s českou historií. Pro práci jsem si vybrala čtyři české historické filmy natočené po roce 2000.

Z mnoha českých historických filmů jsem se rozhodla vybrat pouze ty, jejichž ústředním tématem je 2. světová válka a události s ní spojené. První dva snímky *Želary a Protektor* žánrově patří mezi melodramata. Vybrala jsem je spíše kvůli formě, nežli obsahu. *Protektor*, je inovativní svým pojetím, o němž by se dala napsat samostatná obsáhlá práce. Další dva filmy *Lidice* a *Habermannův mlýn* jsou mi naopak blízké především tématem. Tyto filmy zobrazují totožnou atmosféru a ve svojí podstatě i podobné události, které se během války odehrály v obci Vranová Lhota, z níž pocházím.

Původně měla práce postihnout, jakým způsobem na sebe navazují a v čem se odlišují historické filmy po roce 2000 a snímky z 60 let.<sup>1</sup> Obě tyto období se vyznačují rozmanitou škálou žánrů. Bylo zajímavé sledovat, jak snímky z obou období rozdílně, nebo naopak podobně, pracují s různými událostmi našich dějin. Od této komparace jsem však nakonec ustoupila, protože pro kompletní srovnání by bylo nutné vytvořit totožnou analýzu rovněž u snímků ze šedesátých let, čímž by byl výrazně překročen rámeček i délka práce.

Tématem práce je analýza a interpretace filmů o 2. světové válce natočených po roce 2000 s důrazem na žánrovou a tematicko-motivickou rovinu. Metodologické východisko analýz bude vycházet ze studií historického filmu Roberta Rosenstona,

---

<sup>1</sup> 60 léta jsem vybrala i z důvodu, že historických filmů, které u nás byly natočeny v letech 1945–1989, je téměř devadesát a hned dva z těchto snímků byly dokonce oceněny Oscarem. Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla. Vyd. 1. Editor Petr KOPAL. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. Str. 242. ISBN 978-80-87211-34-2.

60. léta nabízejí množství snímků dějově zasazených do období 2. světové války. Tyto snímky obsahují do té doby tabuizovaná témata, jako transporty Židů, chování partyzánů, odsun Němců z území Čech, či kritický pohled na Rudou armádu.

sémanticko/syntaktického přístupu k žánru Ricka Altmana<sup>2</sup> a okrajově při popisu motivů využiji i neformalistický přístup Kristin Thompson.<sup>3</sup>

V úvodních kapitolách shrnu vztah filmu a historie. Nejdříve se budu věnovat interpretaci historických událostí ve filmu. Poté uvedu, jak se s minulostí ve filmu obecně nakládá. V této kapitole se též zmíním o působení historických událostí zobrazovaných ve filmu na publikum. V krátkosti představím teorii významného amerického profesora historie Roberta A. Rosenstona. Následně popíši metodologická východiska, ze kterých budu v práci čerpat. V dalších kapitolách se budu věnovat kontextovému představení kinematografie po roce 1989 a poté již přejdu k analýze filmů *Želary*, *Protektor*, *Lidice a Habermannův mlýn*. V samotných analýzách uvedu kontext vzniku díla, tvůrce, případný námět a zmíním i dobové reflexe. Poté přejdu k analýze témat a motivů, díky jejichž popisu budu moci dále vyhodnotit, jak snímek pracuje se sémantickými a syntaktickými prvky. U motivů budu také uvádět jejich druh, vymezený Kristin Thompson. V závěru práce vyhodnotím snímky dle aspektů Roberta Rosenstona. Cílem práce bude postihnout, zda a v čem současné české historické filmy nabízejí divákům nový pohled na 2. světovou válku.

Než však přejdu k dalším kapitolám, v krátkosti představím literaturu, z níž práce čerpá.

Studie Roberta Rosenstona jsem zvolila kvůli progresivnímu postmodernímu přístupu, nezávislém na přesném či pozitivistickém kontrolování všech faktů. Díky knize *History on Film/Film on history*<sup>4</sup> jsem měla možnost zjistit, jak historické filmy zprostředkovávají informace o minulosti, nebo jaký je vůbec rozdíl mezi knižním a filmovým zpracováním dějin. Rosenstone také poskytuje přehled o tom, jak různé druhy filmů (dramatické, dokumentární nebo experimentální filmy) pracují s reprezentací historie. Činí tak na základě podrobně vysvětlených analýz mnoha filmů. Rosenstonova literatura je díky tomu vhodná i pro čtenáře, kteří s touto problematikou prozatím nebyli blíže seznámeni.

---

<sup>2</sup> ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, 1989, č. 1, str. 22. ISSN 0862-397X

<sup>3</sup> THOMPSON, Kristin, *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace 10, 1998. č. 1

<sup>4</sup> ROSENSTONE, Robert A., *History on film/film on history*. Harlow: Pearson Longman, 2006. ISBN 978-0-582-50584-1

Sémanticko/syntaktický přístup Ricka Altmana mi bude v práci poskytovat záchytné body při zařazování snímků k určitému žánru. Na konci každé analýzy filmu shrnu, jak se v daném snímku projevoval sémantický či syntaktický přístup a jestli snímek dodržuje žánrové konvence.

Neoformalistický přístup Kristin Thompson ve studii „*Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*“ mi pomohl lépe pochopit rozdíly mezi termíny motivace a motiv. Její přístup ve své práci využiji v rámci rozdělení motivů.

## 2. HISTORIE VE FILMU

Historie byla pro filmaře již od počátků kinematografie velmi oblíbeným a vděčným tématem.<sup>5</sup> Každý národ má své slavné dějiny, na které se snaží odkazovat a nejen v rámci vlastenectví je nějakým způsobem prezentovat i zbytku světa. Diváci měli vždy zájem se dozvědět něco o sobě a o světě, který obývají. Pro zobrazení této idey není snad lepšího média nežli toho filmového. Zobrazení minulosti bylo pro filmaře zajímavé i díky svojí ilustrativnosti a snadnému základu scénáře.<sup>6</sup>

Historický film nevychází jen z dochovaných zpráv o určité době, nebo z historiky proklamovaných událostí či postav. Důležitá je i momentální nálada společnosti a její požadavky. Film a televize jsou v naší době jedny z nejvyhledávanějších médií. Není tedy divu, že když se lidé chtějí o své minulosti dozvědět nějaké informace, využívají čím dál více tento způsob.

V časopise *Iluminace* vedla Veronika Klusáková rozhovor s Robertem Rosenstonem, který je v souvislosti s tímto tématem názoru, že lidé už se nespokojují se zachycením historie v knihách. Dívat se na historické události, jež nám filmaři předkládají je pro nás daleko přívětivější. Film totiž vytváří historický svět, jemuž nemůže psané slovo konkurovat. Film je médiem, zprostředkovávajícím jisté povědomí o tom, jak možná kdysi vypadal náš svět a jak v něm lidé možná jednali. Film nevytváří přesnou skutečnost. Proto je nutné film brát s jistým nadhledem. Navíc existují různé typy historického filmu s různým stupněm věrnosti

---

<sup>5</sup> Nejinak tomu bylo i u nás. Můžeme například připomenout snímek *České nebe* (1918) režiséra J. A. Palouše, oslavující velké české osobnosti. Úspěšnější se stal snímek z roku 1919 s názvem *Stavitel chrámů* režiséra Karla Degla, jehož námětem byla středověká legenda o stavbě chrámu v Praze.

<sup>6</sup> V českém prostředí se historickým filmem zabýval i Jan Žalman se v knize *Umlčený film* vyjadřuje o zájmu diváků a filmařů k historickému filmu takto: Touha lidí dozvědět se co nejvíce o své minulosti – touha vštěpovaná člověku od školních let, živená neustálým odvoláváním se na „příklad předků“ a utvrzovaná argumenty národní hrdosti a prestiže – byla téměř okamžitě vyslyšena těmi, kdo měli v rukou tak sugestivní prostředek, jako je film. ŽALMAN, Jan, SVOBODA, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. 1. vyd. Editor Stanislava PŘÁDNÁ. Praha: Národní filmový archiv, 1993. str. 278. ISBN 8070040300



zobrazení dějin. Stále je však historie zprostředkovaná filmovými obrazy skutečnější, než historie vytvořená slovy.<sup>7</sup>

I u nás se stal žánr historického filmu především „honbou“ za silným příběhem, vytvořeným především z lidských emocí. Často se setkáváme s hrdinou schopným utkat se s nejrůznějšími nástrahami své doby. I tématu zobrazování historie ve filmu a tomu, jakou má vůbec v historických filmech funkci historik, se zabývají aktéři zmiňovaného rozhovoru. Rossenstone tu tvrdí, **že film může psát historii po svém, pomocí vlastních kódů a konvencí, které jsou jiné než kódy a konvence klasické historie.** Historikové, kteří vycházejí ze západní tradice, jsou ve svém vzdělání vedeni k empirismu, k tomu, aby se příliš nevzdalovali od „faktů“, aniž by se příliš zajímali o to, jak se vlastně z jejich dat „fakta“ stávají. Tito historikové z velké části ignorují kritiku tradičního vyprávění, s níž přišli filozofové a teoretikové v posledních desetiletích. Stejně tak je nezajímají poetické či metaforické vlastnosti historického textu. Film není vhodným médiem ke zprostředkování tradičních faktů. Proto také většina historiků stále odmítá myšlenku, že by se film mohl úspěšně zabývat významem minulosti.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> ILUMINACE, historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením, 2008, [online]. [citováno 8. 11. 2015]. dostupné z WWW <[http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/clanky/klusakova\\_3\\_2009.pdf](http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/clanky/klusakova_3_2009.pdf)>.

<sup>8</sup> Tamtéž

### 3. ROBERT A. ROSENSTONE

Robert A. Rosenstone svůj výzkum zaměřuje především na moderní historii a zobrazení historie ve filmu. Svoji teoretickou praxi velmi často využívá jako odborný poradce při natáčení historických filmů.<sup>9</sup> Oproti většině historiků, kteří tvrdí, že film není schopen vytvořit pravdivý příběh o minulosti, nebere Rosenstone kinematografii jako méně cennou formu psané historie ale naopak, jako novou formu zobrazování historie. Rosenstone, je z hlediska historiografie řazen mezi postmoderní historiky.

Za velkou výhodu filmového zpracování historie Rosenstone považuje to, že některé věci dokáže film zobrazit lépe, než jiná média. S Rosenstoneho pojetím koresponduje i názor L. Denaughta. Ten tvrdí, že **film dokáže lépe zobrazovat realitu či emoce**. Historikové a dějepisci se v kontextu našich dějin snaží primárně vysvětlit, jak se věci odehrály a proč. Naproti tomu filmaři tvoří novou podobu minulosti a snaží se touto fikcí především zaujmout současného diváka. Proto jsou někdy historiky přirovnáváni k romanopiscům.<sup>10</sup> Filmaři se sice snaží předkládat nám opravdové historické události a vytváří historické světy, se kterými psané slovo nemůže konkurovat. Ty jsou však upravovány dle jejich potřeb a se záměrem na celkové vyznění snímku.<sup>11</sup>

Srovnání s knižními adaptacemi, není v mojí práci primární. Jelikož jsou však knižní předlohy námětem hned u tří z mých čtyř vybraných filmů, je užitečné vědět co na otázku rozdílu mezi filmovým a knižním zpracováním Rosenstone říká. Tvrdí, že *“hlavní způsob, kterým prožíváme – nebo si představujeme, že prožíváme minulost na obrazovce, je očividně skrze naše oči. Vidíme těla, obličeje, krajiny, budovy, zvířata, nástroje, náčiní, zbraně, oblečení, nábytek a veškeré materiální objekty, které patřily ke kultuře ve zvolené historické etapě... Takové objekty, které kamera vyžaduje, aby mohla scéna vypadat „reálně“ a které psaná historie lehce*

---

<sup>9</sup> ILUMINACE, historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením, 2008, [online]. [citováno 5. 12. 2015]. dostupné z WWW <[http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/klusakova\\_3\\_2009.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/klusakova_3_2009.pdf)>.

<sup>10</sup> DENAULT Leigh, A History of the Debate: Filmmakers, and the Battle for Historical Memory, 2000, [online]. [citováno 5. 12. 2015]. dostupné z WWW <<http://www.mmiv.org/FILM%20AND%20MEMORY.html>>.

<sup>11</sup> ROSENSTONE, Robert A. The Historical film as real history, [online]. [citováno 8. 11. 2015]. dostupné z WWW <[http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical\\_film.pdf](http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf)>.

*může, a obvykle to tak i dělá, ignorovat, jsou součástí struktury a faktuality světa ve filmu.*“<sup>12</sup>

Film nám proto dokáže zprostředkovat daleko komplexnější náhled na zobrazovaný svět. Oproti knize má například tu výhodu, že situace popisovaná na několika stranách je divákovi ukázána v jedné scéně. Vidíme tedy zhmotnělý svět lépe pochopitelný pro naše smysly a nezáleží na tom, zda je snímek věrnou rekonstrukcí historických událostí, či je zápletka vystavěna pouze na historickém pozadí. Zároveň většina populace v dnešní době neodvozuje své znalosti o historii z paměti školních studií, či čtení vědeckých prací,<sup>13</sup> ale právě z toho, co vidí ve filmech a televizi. Rosenstone tvrdí, že právě obraz a zvuk jsou nejdůležitější aspekty přispívající k historickému porozumění a právě díky nim jsou v divácích vyvolávány emoce. Film je díky nim navíc schopen rušit časoprostorovou distanci a divákovi je umožněno prožívat i události minulých století.

Rosenstone uznává, že forma akademické historie je jen jeden ze způsobů, jakým se mohou lidé o minulosti něco dozvědět. Snaží se najít koncepční rámec, ve kterém se filmy oceňují, ne jako práce, v níž je potřeba mít každý okamžik podložený fakty, ale jako na sdělení, jenž nám má něco smysluplného a důležitého říci o minulosti.<sup>14</sup> I přesto má však psaná vědecká historie výhodu především v ověřitelnosti a dohledávání informací. Například díky poznámkovému aparátu či přehledu literatury bývá tištěné dílo informačně přesnější a obsáhlejší. Film používá oproti literatuře jiné konvence a je tedy například omezen stopáží a pravidly narace, které tvůrce nutí ke změnám v příběhu. Kvůli odlišným konvencím je proto složité srovnávat spolu tyto dva činitele. Historické filmy musí být na plátně redukovány, protože doslovná filmová reprezentace událostí z minulosti je nemožná. S cílem zachování dramatickosti příběhu je nutné přidat i zcela vymyšlené pasáže. Tyto scény neobsahují pravdu, ale vytváří svůj vlastní význam. Film tedy nesmíme brát jako okno do minulosti. Je to spíše přiblížení a poukázání na události z minulosti.

---

<sup>12</sup> ROSENSTONE, Robert A. *History on film/film on history*. Harlow: Pearson Longman, 2006. ISBN 978-0-582-50584-1. str. 16

<sup>13</sup> Dále je Rosenstone názoru, že neexistuje jen jediný druh pravdy, ale celá řada typů pravd, včetně emocionální nebo metaforické pravdy, jež je film schopen vyvolat lépe než to dokážou konvenční historikové ve svých spisech. Tamtéž str. 17

<sup>14</sup> ROSENSTONE, Robert A. *History on film/film on history*. Harlow: Pearson Longman, 2006. ISBN 978-0-582-50584-1. Str 26

## 4. ŽÁNROVÁ A TEMATICKO-MOTIVICKÁ ANALÝZA HISTORICKÉHO FILMU

Jelikož Rosenstone není klasickým filmovým teoretikem, tak ve svých studiích nepracuje s klasickou filmovou terminologií, jako David Bordwell a Kristin Thomson při neoformalistické analýze stylu a narace, nebo Robert Altman při analýze žánrů.

Filmový žánr naznačuje divákům ještě před samotným zhlédnutím snímku, co může očekávat (pokud je například v popisu snímku uvedeno melodrama, divák již předem ví, že se bude jednat o snímek naplněn např. láskou a emocemi). Žánr je relativně stálá forma seskupení určitých postupů, ustálených znaků, podobných témat syžetových vzorců, filmových postupů a typické ikonografie. Každý žánr ve větší nebo menší míře využívá určité kompoziční vzorce a postupy. Žánr podléhá tématu, kompozici, ale také politickému a kulturně – společenskému kontextu. V neposlední řadě žánr závisí i na autorském postoji a jeho rukopisu.<sup>15</sup> Některé žánry mohou být přežaty z literatury. V průběhu let se mohou žánry vyvíjet, měnit či kolísat, nebo také podléhat opětovnému žánrovění. Takovým příkladem je opět například žánr melodramatu,<sup>16</sup> do něhož spadají filmy *Želary* a *Protektor*.

Studie *Sémanticko/syntaktický přístup k žánru* Ricka Altmana přináší propracovanou teorii žánru ovlivněnou strukturalismem. S teorií jak pohlížet na nový filmový žánr, přišel Altman roku 1984 ve článku pro časopis *Cinema Journal*.<sup>17</sup> Teorie je založená na nahlížení ze dvou perspektiv. Sémantická perspektiva preferuje sdílené společné elementy. Syntaktická perspektiva upřednostňuje strukturální vztahy mezi prvky, které nesou tematický či společenský význam. Pro upřesnění využijí citaci přímo ze zmíněné studie Ricka Altmana, který se k problematice vyjadřuje takto „z celkového pohledu můžeme rozlišovat mezi vymezením žánru závislým na seznamu společných znaků, postav, záběrů, lokací, prostředí a podobně – a tím zdůraznit sémantické prvky, které vytvářejí žánr

---

<sup>15</sup> *Žánr ve filmu*. Vyd. 1. Editor Brigita PTÁČKOVÁ. Praha: Národní filmový archiv, 2004. str. 91. ISBN80-7004-116-1

<sup>16</sup> *Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace*. Iluminace, 1989, č. 1 [online]. [citováno 1. 1. 2016]. Dostupné WWW <[http://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Obaly\\_na\\_vicero\\_pouziti.pdf](http://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Obaly_na_vicero_pouziti.pdf)>.

<sup>17</sup> ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal* 23, 1984, no. 3.

– a vymezeními, které místo toho upřednostňují jisté ustavující vztahy mezi neurčitými a proměnnými – vztahy, které můžeme nazvat základní syntaxí žánru. Sémantický přístup zdůrazňuje stavební bloky žánru, zatímco syntaktický přístup dává přednost strukturám, do nichž jsou tyto bloky poskládané“<sup>18</sup> Ideální je, když je na žánr nahlíženo z obou perspektiv. Altman neurčuje přesnou hranici mezi sémantickým a syntaktickým. Tvrdí, že „v rámci jednotlivého individuálního textu může mít jeden a týž jev více než jen jeden význam, podle toho, zda text uvažujeme v rovině lingvistické nebo textové“.<sup>19</sup> Sémantický přístup má malou expilační sílu ale je aplikovatelný na velké množství filmů. Syntaktický přístup se vzdává širší aplikovatelnosti ku prospěchu schopnosti izolovat pro dané žánry jejich specifické, význam nesoucí struktury<sup>20</sup>. Brát v potaz pouze jeden z přístupů a ten druhý odmítat, znamená dle Altmana, ignorovat nevyhnutelně podvojnou podstatu jakékoli žánrové báze. Souběžným uznáním sémantického a syntaktického přístupu k žánru získáme možnost uchopení a rozlišení různých úrovní.<sup>21</sup> Roku 1999 Altman sémanticko/syntaktický přístup rozšířil o pragmatickou rovinu, kterou však ve své práci nevyužiji.

Díky sémanticko/syntaktickým prvkům, jež budu v analýzách vyhledávat, bude možné navázat na zmíněné Rosenstonovy **kódy a konvence**, díky nimž píše historický film historii po svém.

Jelikož se Altman v žánrovém pojetí soustředí především na základní a přetrvávající žánry jako je western, muzikál a komedie, využiji k přiblížení žánru historického filmu opět poznatky Roberta Rosenstona . Ten tvrdí, že o žánru historického filmu nelze hovořit v jednotném čísle. Tento termín zahrnuje celou řadu způsobů zobrazení minulosti na obrazovce. Zobrazení historie ve filmu se dá zařadit do mnoha kategorií – historie jako podívaná, historie jako esej, osobní dějiny, postmoderní historie, orální historie, historie jako dokument, historie jako experiment a naposledy nejstarší a nejběžnější forma historického filmu **historie**

---

<sup>18</sup> ALTMAN, Rick. *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, 1989, č. 1, str. 22. ISSN 0862-397X

<sup>19</sup> Tamtéž, str. 23

<sup>20</sup> Tamtéž

<sup>21</sup> Tamtéž

**jako drama.**<sup>22</sup> Takovéto snímky buď dramatizují dějiny, nebo jsou to alespoň dramata zasazená do minulosti. Kategorii historie jako drama je možné rozdělit do dvou podkategorií a to: **a)** Filmy, natočené na základě doložitelných historických událostí či osob **b)** Filmy, jejichž ústřední zápletka či postavy jsou smyšlené a zasazení do historie tvoří příběhový rámec či má dodávat filmu nějaký význam.<sup>23</sup>

Po žánrové analýze bude následovat analýza témat<sup>24</sup> a motivů spojených s prezentací historie. Při jejich popisu budu navíc zkoumat, jak se na daném snímku projevuje Altmanův sémanticko/syntaktický přístup k žánru. Zde využiji rozdělení motivů dle Borise Tomaševského (které převzala i Kristin Thompson) popsané níže, protože Altman se motivům blíže nevěnuje. Budu zjišťovat, které druhy motivů ve snímcích převažují (zda závazné nebo volné). Díky tomu bude možné určit, bez jakých motivů by byla narušena narační linie snímku, nebo naopak bez jakých motivů by narační linie snímku mohla fungovat dále.

V literatuře se problematikou motivu dále podrobněji zabývá Boris Viktorovič Tomaševskij v knize *Teorie Literatury*. Motiv definuje, jako dále nedělitelnou a zároveň nejmenší část tematických složek. Motivy se navzájem spojují a tvoří tak tematické spojnice pro dílo.<sup>25</sup> Tomaševskij zároveň přináší obecnější členění motivů. Rozděluje je na **vázané** (motivy, jež jsou podmiňující pro fabuli a nelze je z díla vyloučit) a **volné** (motivy důležité pro syžet, které ale lze vyloučit bez následků).<sup>26</sup> Autor zároveň v rámci literární vědy formuluje (pomocí pojmu motiv) koncept motivace. Motivaci definuje jako „*system metod, které odůvodňují uvádění jednotlivých motivů a motivických komplexů do díla.*“ Motivaci poté rozděluje do tří základních skupin na kompoziční, realistickou a uměleckou.

---

<sup>22</sup> ROSENSTONE, Robert A. *The Historical film as real history*, [online]. [citováno 8. 11. 2015]. dostupné z WWW <[http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical\\_film.pdf](http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf)>.

<sup>23</sup> Tamtéž

<sup>24</sup> Pojmem **téma** pochází z řeckého termínu *thema* a znamená to, co je položeno do popředí. Rozumí se tím hlavní myšlenka díla. Téma je v textu hierarchicky uspořádáno a odstupňováno. Skládá se složky základní, hlavní a vedlejší (epizodické). Volba tématu bezprostředně souvisí s žánrem. Je to tedy bezprostřední součást uměleckého díla a zároveň vyšší kompoziční celek, jenž zahrnuje jednotlivé motivy. Témata nám přináší hlavní a prvotní myšlenky díla a po celou dobu příběhu jsou neměnné. Témata jsou v podstatě neomezená a jsou vytvářena souhrnem motivů. PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, str. 349. ISBN 8071821241

<sup>25</sup> TOMAŠEVSKIJ, Boris Viktorovič. *Teorie Literatury*. 1. vyd. Praha. Lidové nakladatelství 1970, str. 127-128

<sup>26</sup> Tamtéž str. 129

Právě na motivickou strukturu díla Tomaševského navazuje, již v rámci filmové vědy, zmíněná Kristin Thompson. Pomocí neoformalistické analýzy jednotlivé motivace definuje a vytváří typologii. Této problematice je věnován prostor ve studii *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Zde je motivace rozdělena, stejně jako u Tomaševského, na kompoziční, realistickou a uměleckou. Kristin Thompson k nim ještě přidává motivaci transtextuální.<sup>27</sup> Ve své práci se však spíše než na motivaci zaměřím na samotné motivy.<sup>28</sup> Thompson je ve zmíněné studii rozděluje jednoduše na motivy závazné a volné. **Závaznými motivy** se rozumí ty, které jsou pro postup vyprávění klíčovější než jiné. Jsou to akce, které nás vedou směrem ke konci a jsou pro celek vyprávění nezbytné. Oproti nim stojí odbočky, jež jsou v díle přítomné proto, aby pozdržely závěr, a jsou to jen volně k tématu vázající se akce. Ty mohou být pozměněny, vypuštěny nebo nahrazeny, aniž by se tím změnila základní kauzální linie. Takovéto odbočky nazýváme **motivы volnými**.

V závěrečné části práce postihnu, jakým způsobem vybrané filmy interpretují historické události našich dějin či zda do tuzemské kinematografie přináší nějaké inovativní prvky v rámci žánru historického filmu. Snímky vyhodnotím podle šesti aspektů, které dle Roberta Rosenstona zahrnuje historická fikce. Tyto aspekty

---

<sup>27</sup> Jednotlivé motivace Thompson vysvětluje takto: **Motivace kompoziční** ospravedlňuje zahrnutí jakéhokoliv prostředku, který je nezbytný pro konstrukci narativní kauzality, prostoru nebo času. Tato motivace nejčastěji zahrnuje „rané“ podstrčení nějaké informace, kterou budeme potřebovat později. **Motivace realistická** zahrnuje určitý typ podnětu v díle, který vede k tomu, že se obracíme k pojmům z reálného světa, abychom ospravedlnili přítomnost nějakého prostředku. **Motivace umělecká** je nejobtížněji definovatelným typem. Na jedné straně, má každý prostředek v uměleckém díle uměleckou motivaci, jelikož částečně směřuje k vytvoření podstaty díla. V jistém smyslu je umělecká motivace přítomna skutečně viditelně a signifikantně pouze tehdy, když jsou ostatní tři typy motivace potlačeny. Jejich převládající kvalita uměleckou motivaci odsouvá stranou. **Motivace transtextuální** zahrnuje jakýkoliv odkaz ke konvencím jiných uměleckých děl a může být tudíž rozličná, jak jen to historické okolnosti dovolují. Dílo tak používá prostředek, který není adekvátně motivován v rámci samotného díla, ale vše závisí na tom, že prostředek známe z minulé zkušenosti. Ve filmu tedy závisí typy transtextuální motivace nejčastěji na naší znalosti jejich užití v rámci například stejného žánru. THOMPSON, Kristin, *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace 10, 1998. č. 1, str. 15-17

<sup>28</sup> I v knize *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu* se dvojice Kristin Thompson a David Bordwell pozastavují u pojmu motiv. Definují ho, jako jakýkoliv opakující se signifikantní prvek. Může jím být barva, místo, osoba, zvuk nebo i vlastnost postavy. Filmová forma potřebuje ustálené podobnosti a opakování, ale stejně tak vyžaduje, aby docházelo k odlišnostem. To znamená, že i když se motivy (scény, události, prostředí, předměty a stylistické postupy) mohou opakovat, zřídka se budou opakovat zcela totožně. BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: nakl. Akademie múzických umění, 2010, str. 100

uvedeny v knize **History on film, Film on History**<sup>29</sup> V závěru práce poslouží pro interpretaci snímků. Díky tomu bude možné určit, v jakých bodech se současné české historické filmy podobají, nebo naopak liší od světového historického filmu, jak jej vymezuje Rosenstone.

**1.** Historický film je příběh se začátkem, prostředkem a koncem. Film má předávat morální poselství a snaží se divákovi ukázat, že vše dobře dopadne nebo dopadlo, a že opouštíme fiktivní filmový svět v lepším stavu než na začátku.

**2.** Fikční drama klade důraz na jedince. Akcentovány jsou příběhy nejen hlavních hrdinů, ale i příběhy obyčejných lidí. Řešení jejich osobních problémů je paralelou problémů celé společnosti. Film nám tedy ukazuje historii jako příběh jednotlivců. Žen nebo mužů, kteří jsou obecně známí a slavní, nebo jsou to příběhy obyčejných lidí, kteří však udělali hrdinské činy, obdivuhodné věci, nebo trpěli vykořisťováním a útlakem. Tento bod nám dokazuje, že mnoho historických dramát nemá tendenci řešit historické problémy, ale spíše osobní problémy.

**3.** Minulost zobrazená ve filmu je uzavřená a lineární. Nenabízí žádnou alternativu a nepřipouští žádné pochybnosti. Naopak podporuje každé historické tvrzení se stejnou mírou důvěry. Pokud snad chybí informace o událostech nebo osobách, ve filmové fikci je daná mezera zaplněna a divák je tak koncipován příběhem nepřipouštějícím pochybnosti. Snímky sice mohou z části narážet na skryté historické alternativy a údaje, které nejsou v příběhu vysloveny, ale takové možnosti nejsou nikdy na obrazovce přímo otevřeně zkoumány.

**4.** Historické filmy, mají schopnost dodávat událostem emoční rozměr, polidšťovat je a drammatizovat. Síla spočívá v intenzifikaci pocitů publika vůči událostem zobrazených na plátně. Proto se při sledování filmu můžeme ztotožnit s hrdiny a cítit s nimi radost, zoufalství či úzkost. Ke zvýšení a zintenzivnění pocitů o událostech zobrazených na obrazovce používají filmaři určité typy záběrů, hudbu, zvukové efekty apod. Psaná historie též obsahuje emoce, avšak nabízí spíše reflexi o pocitech, nikoliv pocity samotné.

---

<sup>29</sup> ROSENSTONE, Robert A. *History on film/film on history*. Harlow: Pearson Longman, 2006. ISBN 978-0-582-50584-1



5. Film ukazuje stavby, krajinu, dobové oblečení či předměty tak, jak s největší pravděpodobností vypadaly v době, v níž se děj filmu odehrává. Oblečení, předměty, zbraně, nábytek, to vše pomáhá divákovi definovat a identifikovat identitu postav a jejich osudy. To ovšem vede k „falešné historicitě“ Takovým příkladem jsou Hollywoodští tvůrci, kteří vytvoří věrohodné dekorace a prostředí, ale postavy a události jsou změněny za cílem zvýšení atraktivity příběhu.

6. Film ukazuje dějiny jako proces. Svět na plátně dokáže souhrnně prezentovat elementy, které je v knize potřeba popisovat odděleně a postupně. Historické postavy jsou obklopeny politikou, náboženstvím, problémy mezi třídami a rasami, hospodářskou situací a také láskou. Zatímco v knize by se každou kategorií zabýval samostatný odstavec či kapitola, film nám nabízí komplexní obraz.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> ROSENSTONE Robert A. *History on Film, Film on history*, Harlow, Pearson Education. 2006, str. 182. ISBN: 0-582-50584-4, ROSENSTONE, Robert A, ROSENSTONE Robert A. *The Historical film as real history*, [online]. [citováno 8. 11. 2015]. dostupné z WWW <[http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical\\_film.pdf](http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf)>.

## 5. KINEMATOGRAFIE PO ROCE 1989

Tato kapitola pojednává o české kinematografii po roce 1989. Je důležité uvést, jaké události naší kinematografii v tomto období provázely a bez nichž by nemohla dosáhnout podoby, jakou ji známe dnes.

Ve druhé polovině 80. let produkovala tuzemská filmová studia okolo čtyřiceti filmů ročně. Celý systém byl nastaven tak, aby nemusel být dotován ze státního rozpočtu. Přímé státní investice do filmového průmyslu prakticky neexistovaly. Ve filmu až do samotného listopadového převratu přetrval dosavadní propracovaný systém plánování, schvalování cenzurování a kontroly. Schvalovat, se musela jak synopse, filmová povídka tak scénář a vyhráno nebylo ani v momentě, kdy byla látka schválena k natočení. Hotový film musel být poté znovu schválen nejdříve dramaturgickou skupinou, v níž se film vytvářel, dále vedením studia a nakonec ústředním ředitelstvím Československého filmu. Pokud ani po úpravách schvalovatele nebyli spokojeni, putoval film do trezoru. Schválené filmy mohly pokračovat do Ústřední půjčovny filmů a do kin.<sup>31</sup>

Rok 1990 odstartoval proměnu české filmové distribuce. Z kin vymizely filmy „spřátelených kinematografií“ a na několik měsíců, byla utlumena nabídka amerických filmů (velká americká studia odmítala distribuovat filmy, podle starých pravidel). Velmi významná proměna přišla na jaře roku 1990, kdy Filmový a televizní svaz (FITES) inicioval zrušení ústředního ředitelství Československého filmu. Tímto krokem se zcela změnil systém filmové produkce a do našeho distribučního prostředí přišla konkurence. Vzrůstající vstupné zajistilo kinům větší tržby, ale zároveň docházelo k prudkému poklesu návštěvnosti kin. Lidé totiž začali trávit svůj volný čas i jiným způsobem<sup>32</sup> V červnu roku 1992, přišla vládou schválená privatizace Filmového studia Barrandov. To výrazně ovlivnilo klima a poměry v české kinematografii. Kinematografickou veřejnost tento krok rozpoltil a nemalá část z ní se postavila proti tehdejší politické reprezentaci. Ta vycházela

---

<sup>31</sup>SEDLÁČEK, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu: 1989-1998*. 1. vyd. V Praze: Česká televize, 2012. str. 25. ISBN 978-80-7448-022-5.

<sup>32</sup> DANIELIS, A. *Česká filmová distribuce po roce 1989*. Iluminace citováno 10. 1. 2016]. Dostupné WWW <[http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/obsahy/danielis\\_iluminace\\_1\\_2007.pdf](http://www.iluminace.cz/Joomla/images/stories/obsahy/danielis_iluminace_1_2007.pdf)>.

vesměs z přesvědčení, že přímá státní podpora domácí kinematografie není ve veřejném zájmu a že i v oblasti kultury mají platit liberální tržní vztahy.<sup>33</sup>

1. července 1992 vzniká Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. Ten měl ze zákona zakotveny i dotace ze státního rozpočtu, ale reálně čerpal finance až do roku 2006 pouze ze dvou zdrojů- z příjmů z využití filmových děl z let 1965-1991 a z korunového příplatku k ceně vstupenky na každé filmové představení. Tak bylo ročně k dispozici mezi 60-80miliony korun, což bylo při podpoře okolo sto padesáti projektů s průměrnou cenou přes 20 milionů zcela nedostačující. Téhož roku výrazně ovlivnila klima i poměry v české kinematografii vládou schválená privatizace studia Barrandov<sup>34</sup>

Dalším zvratem byl 1. leden roku 1993, kdy se rozdělilo Československo na dva samostatné státy. S tím přišlo soustavné a stupňující se soupeření jak v politické, tak v mediální sféře. Devadesátá léta se stala mezníkem novodobé české kinematografie. Polistopadové události otevřely prostor k zásadním změnám politickým, ekonomickým, právním, technickým a ryze uměleckým.<sup>35</sup> Velké změny se dotkly především filmové produkce. Domácím filmařům značně přibyla konkurence v podobě světové produkce a vzniku komerčních televizních stanic. Domácí publikum však zůstávalo stabilní a nechyběly ani úspěchy a ocenění v zahraničí.<sup>36</sup> Velký úspěch zaznamenala česká kinematografie roku 1997, kdy Oscara za nejlepší cizojazyčný film získal snímek Zdeňka a Jana Svěrákových **Kolja**. V raných devadesátých letech byla též založena Česká filmová a televizní akademie, která každý rok udílí prestižní filmové ceny Český lev. Od roku 2004 se také udílejí televizní ceny Elsa. Začala se formovat nová generace režisérů, kteří debutovali v devadesátých letech.<sup>37</sup>

Dále se tímto tématem podrobně zabývá Aleš Danielis, ve svém článku *Česká filmová distribuce po roce 1989* pro časopis *Illuminace*. Danielis tu přehledně a

---

<sup>33</sup> ŽALMAN, Jan, SVOBODA, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. 1. vyd. Editor Stanislava PŘÁDNÁ. Praha: Národní filmový archiv, 1993. str 258. ISBN 8070040300.

<sup>34</sup> LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. V Praze: Slovart, 2013. str 257-258. ISBN 978-80-7391-712-8.

<sup>35</sup> ŽALMAN, Jan, SVOBODA, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. 1. vyd. Editor Stanislava PŘÁDNÁ. Praha: Národní filmový archiv, 1993. str 252 ISBN 8070040300.

<sup>36</sup> Tamtéž

<sup>37</sup> ŽALMAN, Jan – Umlčený film str. 305

velmi precizně shrnuje proměny a významné události české filmové distribuce od roku 1989 až po rok 2006.

## 6. ŽELARY

Snímek *Želary*<sup>38</sup> (2003) vychází ze spolupráce režiséra Ondřeje Trojana a scénáristy Petra Jarchovského. Jde o snímek natočený na motivy autobiografických knih Květy Legátové - **Jozova Hanule a Želary**. Knihy Květy Legátové zaujaly tvůrce zejména originalitou naznačeného, autenticky prožitého příběhu, který v sobě ukrývá zvláštní, silný a neobyčejně zobrazený milostný vztah. Je východiskem pro obrazově vyprávěný dramatický příběh, zároveň je i vynikající hereckou příležitostí pro hlavní představitele, ztvárňující dobře vykreslené, rozdílné postavy.<sup>39</sup>

Želary získaly již na počátku devadesátých let ve své literární podobě příspěvek Barrandovské Nadace Miloše Havla. Barrandovské Studio zároveň předkoupiilo na novelu Květy Legátové filmovací práva. V roce 1999 na tuto látku scénárista Petr Jarchovský upozornil režiséra a producenta Ondřeje Trojana, kterého předloha nadchla.<sup>40</sup> Natáčení snímku předcházelo několik let příprav a především shánění finančních prostředků, protože rozpočet se vyšplhal až k 40 milionům korun.<sup>41</sup>

### 6.2 Žánrové zařazení snímku

Snímek *Želary* spadá do žánru klasického historického filmu. Tvůrci se snažili vytvořit historicky přesné prostředí s využitím rekvizit, kostýmů či samotné mluvy (nářečí v Želarech) však tento žánr není ve snímku zcela dominantní. Historické události prostupují sice celým snímekem, ale mají za úkol spíše vytvořit rámec pro rozehrání příběhu. Sám režisér Ondřej Trojan říká: „*Válka je jenom rámec příběhu, sloužící k tomu, aby vůbec mohly nastat mezní situace, uvěřitelné bez složitě fabulovaných filmových náhod. Mezní situace, kdy člověk potřebuje změnit svoji identitu a začít úplně od nuly. To se může stát i dneska. Válka je pro příběh*

---

<sup>38</sup> Na snímek *Želary* bylo napsáno mnoho recenzí. Ty nejzajímavější jsou dostupné přímo na oficiálních stránkách filmu *Želary*. [online]. [citováno 15. 1. 2016]. Dostupné WWW <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/zelary/press.php>>.

<sup>39</sup> Česká televize, *Želary* [online]. [citováno 16. 1. 2016]. Dostupné WWW <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/zelary/ofilmu.php>>.

<sup>40</sup> tamtéž

<sup>41</sup> *Želary* byly roku 2004 v Los Angeles nominovány na Oscara.

*praktická a snadno uvěřitelná, ale válečný film to není.*<sup>42</sup> Proto v této analýze budu spíše popisovat žánr melodramatu, který je ve snímku jasně prokazatelný.

Melodrama se vyznačuje především velkým důrazem na zobrazení emocí, čímž působí i na emoce diváka. Oběti, páry, ctnostné a hrdinské postavy nebo trpící protagonisté jsou v melodramatu prezentováni, jako lidé pronásledováni sociálním nátlakem, hrozbami, úzkostí či strachem. Melodramatický formát umožňuje postavě pracovat skrze překonávání překážek a problémů s rozhodnou vytrvalostí. Postavy melodramatického žánru musí překonávat problémy a překážky s čímž je velice často spojena nějaká oběť.<sup>43</sup> Ačkoliv může být drama sebevíce sofistikované, vždy bude určeno hlavně pro co nejširší publikum. Kritiky bývá tento žánr často opovrhován a je jimi prezentován jako nerealistický a zahlcený stereotypními postavami.<sup>44</sup>

Slovo " melodrama " pochází z řeckého *melos* což znamená propojení hudby a dramatu, prezentované jako představení. Využití hudby vyvolává v divákovi různé nálady, emoce a může zvyšovat pocity jako strach, napětí či naopak radost.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> Česká televize, Želary [online]. [citováno 20. 1. 2016]. Dostupné WWW <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/zelary/tvurci/ondrejtrojan.php>>.

<sup>43</sup> Melodramy jsou převážně o ženách a jsou také velmi často psány právě ženami. Melodrama bylo dříve používáno jako prostředek pro vyjádření se k třídním či genderovým konfliktům a filmaři tento žánr používali i ke kritice soudobé společnosti. Jelikož je žánr melodramatu převážně o vztazích a emocích, je v jistém smyslu více „kruhový“ nežli „lineární“. Konflikty v melodramatu často nemohou být vyřešeny nějakou akcí jako například v akčních filmech, ale naopak emocionální boj musí být vyjádřen právě s již zmíněnými emocemi, hudbou a mizanscénou. Jednou z prvních kritiků, upozorňujících na tento žánr byla Molly Haskellová. HASKELL, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York 1974

<sup>44</sup> What melodrama is [online]. [citováno 20. 1. 2016]. Dostupné WWW <<https://itpworld.wordpress.com/2008/10/30/what-is-melodrama/>>.

<sup>45</sup> Melodrama si postupem času v různých zemích vytvořilo různé podoby. Zatímco například melodrama americké produkce většinou končí „happy endem“, v Evropě či Japonsku a Číně provází melodrama přísný kodex cti a nevyhnutelná je často porážka nebo i smrt. Tamtéž. Tento případ je doložitelný i na snímku Želary (smrt ctnostného a dobrosrdečného Jozy).

## 6.2 Snímek Želary – Témata a motivy

### Téma života hrdinky za války

Snímek je dobově zasazen do čtyřicátých let dvacátého století. Konkrétně období okupace Protektorátu Čechy a Morava. Syžet je seřazen popořadě v časové následnosti a v ději se můžeme přesně orientovat díky titulům s uvedeným měsícem či ročním obdobím a rokem. Víme tedy, že na počátku příběhu se ocitáme v květnu roku 1943 v Brně, pokračuje podzim 1943 dále jaro 1945 a závěrečná část titulek neobsahuje. Díky mizanscéně a podobě postav lze i rozeznat, zda se jedná o přítomnost či budoucnost. Dějová linie není složitá, je chronologická, bez flashbacků či retrospektiv. Proto je příběh přehledný ale divák nemá možnost se dozvědět nic o minulosti postav.

Už v úvodní scéně se seznamujeme s hlavní hrdinkou Eliškou a tedy i s ústředním tématem celého snímku, jímž je samotný život hlavní hrdinky Elišky/Hany a ostatních postav, spojený s jejich emocemi, prožitky a vztahy. Ve snímku je Eliška průvodcem děje a je prakticky jen málo scén, v nichž se nevyskytuje.

Osud a příběhy ostatních postav jsou upozaděny. V popředí snímku stojí po celou dobu především hlavní hrdinka a její emoce. Pozorujeme, jak se postava mění, vyvíjí, dokonce stárne. Vidíme téměř vše co se v daném období v Eliščině životě děje. Je nám představena její práce, přátelé ale také milostné scény a její vnitřní pocity. Díky tomu, jakým způsobem jsou nám v tomto snímku emoce předkládány, máme možnost více se ztotožnit s hrdinou. To, že jsou emoce ve snímku důležité, dokazuje i velké množství záběrů tváří v detailech či polodetailech. Tyto záběry jsou použity vždy v emocionálně napjatých momentech. Větší čitelnost emocí dodává precizní nasvícení nebo hudba, pomocí níž je nám často vykresleno nitro postav. Nitro se zrcadlí též v mizanscéně.

I když ostatním postavám není dán takový prostor jako hlavní hrdince, pro větší čitelnost a plynulost vyprávění je seznámení s nimi též důležité. Díky postavám ze Želary, si uvědomujeme drsné prostředí, v němž Eliška určitou dobu žila.

### Téma Lásky

Toto téma prochází celým snímkem a je nám předkládáno již od první scény. V erotické scéně Elišky a Richarda, která otevírá děj filmu, nevidíme čistou opravdovou lásku, ale povrchní lásku vystavěnou na vášni, chtíči a vzájemné přitažlivosti. K tomuto dojmu přispívá i mizanscéna. Ta působí chladným dojmem stejně jako vztah Elišky a Richarda. Tato láska se dá zároveň považovat za jednostrannou, což nám dokazuje například fakt, že Richard emigruje a Elišku zanechává v nebezpečí. Zcela odlišný vztah vzniká postupem času mezi Eliškou a Jozou. Poprvé se tito dva setkávají v nemocnici, kde Joza prodělává těžkou operaci a Eliška mu daruje krev. Tato scéna je výrazně symbolická a podtrhuje krevní spojení a osudovost lásky, která je těmto dvěma předurčena ačkoliv to samy zatím netuší.

Po útěku z Brna se Joza o Elišku stará a mají vzájemný respekt. Eliška dokonce první noci spí s nůžkami pod polštářem. Jejich vztah pokračuje „vynuceným“ manželstvím, jež je nezbytné pro Eliščinu záchranu. I přes jakýsi „odpor“, který cítí především Eliška, se jejich vztah vyvíjí a oba si na sebe začínají zvykat. Po scéně s rozbitou petrolejkou Eliška začíná vidět za Jozovou zjizvenou tváří jeho světlé stránky a její nepřiměřený strach z Jozu opadá. Tato scéna je pro vývoj jejich vztahu velice důležitá. Joza Elišku poprvé oslovuje „Hanulko“ a svírá ji v náručí. Poslední zábrany obou hrdinů mizí při jejich prvním milostném sblížení. Není zde chtíč a vášně jako při milostné scéně s Richardem, ale opravdový cit. Opět napomáhá mizanscéna. Pokoj je osvětlen petrolejkou, která vytváří hřejivý pocit bezpečí a lásky. Později Joza Elišku zachrání, když se ztratí v lese, ošetří ji a pečuje o ni. To samé když se Michal pokusí Elišku znásilnit. Eliška díky Jozově hrdinskému chování a něžností přestala Jozu vidět jako drsného horala, se kterým musí žít. O to tragičtější je konec filmu, v němž Joza zbytečně avšak hrdinně umírá. Eliška sice vidí Jozu ležet na zemi, ale nechce si připustit jeho smrt. Poslední záběry zachycují detail hrdinčiny zarmoucené tváře. Snaží se ale zůstat silná a vnitřně se s touto situací vyrovnává.

Ačkoliv téma lásky přímo nesouvisí s prezentací historických událostí, nebýt války nemohl by tento příběh vůbec vzniknout. Celá milostná linka začala jen díky vzniklé situaci, do které se hlavní hrdinka v období války dostala.



## **Téma války a strachu**

Po úvodních scénách, které diváka seznámily s hlavními postavami a naznačily jejich povolání a život se dozvídáme další informace. Zjišťujeme, že Eliška, Richard i Slávek jsou aktivně zapojeni do tajné odbojové činnosti a z jejich rozhovorů vyplývá, že plánují jednu z dalších akcí. Na rozdíl od Richarda a Slávka, kteří jsou si vědomi, že při prozrazení jim i jejich blízkým může hrozit trest smrti, přistupuje Eliška ke svému úkolu s poněkud laxním přístupem. To se však mění při následující nezdařilé akci. Eliška si uvědomuje vážnost situace a pocítuje opravdový strach. Gestapo je trojici na stopě a zanedlouho je odbojová skupina dekonspirována a pronásledována. Zatímco Richard emigroval, Slávek sděluje Elišce, že musí zmizet a předkládá jí nový občanský průkaz a životopis. Eliška má odjet s Jozou z Brna někam do bezpečí. Když se loučí se Slávkem na nádraží, z jejich pohledů můžeme znatelně vyčíst, že neví, zda se ještě někdy shledají.

Ve scénách odehrávajících se v Brně, cítíme téma války a s ní spojeného strachu znatelněji než později v horách. Důležitou roli hraje ve snímku Želary mizanscéna. Zatímco ve scéně, kdy trojice plánovala tajnou akci, byla kancelář prosvětlena denním světlem, hrála příjemná muzika a ačkoliv byla válka „ve vzduchu“ panoval pocit klidu a relativního bezpečí. Oproti tomu stojí ta samá kancelář, kdy Slávek předává Elišce novou identitu. Místnost je potměšlá, slyšíme nediegetický, tichý, melancholický hudební motiv, který ještě více podtrhuje vnitřní strach postav. Důkladná je i práce se záběry. Ačkoliv jsou postavy většinou zabírány v celcích, či polocelcích, při dramatictějších scénách jsou vystřídány detaily. Střídá se i hloubka ostroty a tak naráz můžeme vidět detaily obou tváří v jednom záběru. Po celou dobu panuje stísněná a napjatá atmosféra. Tento pocit pokračuje i po příjezdu do Šadovy Hutě. Eliška pro místní představuje reálné nebezpečí.

S příjezdem do Želary se mění jak vyprávění, tak především celkový styl. Narace a navíc dynamika vyprávění jsou značně volnější. Je kladen větší důraz na přírodní scenérie, výpravu, místní folklór a primární zachycení krás rodné země. Téma války i strach, tu jsou zdánlivě upozaděny a do popředí se dostává spíše společenské téma a vypořádání Elišky s vesnickou rolí.

Fakt, že ani v Želarech není bezpečno, podtrhuje scéna, kdy se Eliška ztratí v lese. Začíná bouřka, je šero a vystrašená Eliška bloudí sama lesem. Spaří skupinu

německých vojáků vlečících dívku a její strach se ještě násobí. Celá situace graduje záběrem na vypálený domek s oběšenou rodinou. Scéna je opět dobarvena dramatickou, subjektivní kamerou a hlasitou hudbou, která vystihuje hrdinčin vnitřní stav. Eliška utíká, prodírá se větvemi, je plná krvavých šrámů a vidí před sebou močál se zbořeništěm. V tuto chvíli je bezradná, ale zachrání ji Joza.

Válka a strach se Želary přímo dotýkají, když do vesnice přijdou němečtí vojáci a před kostelem zastřelí několik mužů. Strach už se netýká pouze Elišky, ale je patrný i na dalších postavách jako jsou učitel, farář, nebo malý Libka. Jeho strach je ale podmíněn postavou otčima, nežli přímo válkou.

### **Téma ruských vojáků**

Toto téma je rozehráno až v poslední části snímku. Je jaro a ruští vojáci se ukrývají v lesích nedaleko Želary. Přicházejí do vesnice, z čehož mají všichni radost. Místní se radují, hostí je u sebe a myslí, že budou již brzy osvobozeni od Němců. Zlom však nastává ve chvíli, kdy se jeden z opilých Rusů pokusí znásilnit jednu z místních žen. Je zastřelen jedním z obyvatel. Od té chvíle se vše mění a z osvoboditelů se stávají vrahové, jež znásilňují, rabují a zabijí dokonce i kněze. Místní nakonec nacházejí útočiště v močále, kde ošetřují všechny raněné. I když se vztahy nakonec urovnají, jejich vinou umírá i Joza. V souvislosti s tímto tématem je též důležité zmínit poslední scénu snímku. Eliška se vrací zpět do Želary, které jsou najednou úplně jiné.

Z uzavřeného prostoru, úzce spjatého s přírodou a tradicemi se stala jen další z řady komunisty přetvořených vesnic. Záběry mají velikou informační hodnotu a výmluvně symbolizují ničivé změny ve struktuře české vesnice po roce 1948.<sup>46</sup>

### **Motiv proměny**

Motiv proměny je ve snímku spjat především s postavou hlavní hrdinky. Eliška je zpočátku snímku líčena jako mladá, krásná, ambiciózní žena, která se nebojí nebezpečí v podobě odbojové činnosti. Za každou cenu se snaží dokázat sobě i ostatním, že je silná a nebojí se. Zlom však přichází, když má utéct a je jí dána nová identita Hany. Má se z ní stát venkovská dívka nechtěně provdaná ze zatím

---

<sup>46</sup> Česká televize, Želary [online]. [citováno 28. 1. 2016]. Dostupné WWW <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/zelary/press/18.php>>.

neznámého muže. Zde se projevuje její vzpurnost a neochota podřídit se svému okolí. To je zřejmé například ve scéně, kdy se Eliška neuváženě pokusí o útěk zpět do města.

S motivem proměny je spojen i **motiv dvojnictví**. Oproti této vzpurné ženě, dbající o svůj vzhled a oděné do městského kostýmku, stojí najednou obyčejná venkovská žena. Eliška musela změnit nejen jméno, bydliště, ale aby zapadla tak i svůj vzhled. Všechny tyto změny vytvořily Elišce zcela novou identitu, která jí nakonec pomůže nalézt samu sebe. Městská role Elišky byla spojena se vztahem s Richardem, kdežto role vesnická je spojena s Jozou. Proto můžeme i zde aplikovat motiv dvojnictví. V opozici proti sobě nepřímo stojí Richard a zároveň úplně odlišný Jozka.

Proměna Elišky s sebou nese tedy i zákonitě nový pohled na Jozu. Zpočátku si ho vůbec nepřipouštěla k tělu a měla vůči němu předsudky. Čím dál více však vidí jeho tolerantnost a ctnost a nakonec ho přijme. Proměna se týká i Jozky. Jeho postava jedná vždy s rozmyslem, spravedlivě a v zájmu ostatních. Na jeho vlastnostech se nezměnilo nic, změna přišla ve stylu života. Než potkal Elišku žil pouze sám se svým psem. Najednou se musel naučit žít se ženou, obstarávat jí jídlo, zútulnit dům a také projevovat city.

Znatelná je i proměna prostředí. Na počátku snímku se ocitáme ve velkém, neklidném a hlavně nebezpečném Brně. Oproti tomu stojí prostředí Želaru, kde se později odehrává většina děje. Venkov se jeví jako bezpečné prostředí. Nicméně v porovnání s městem s sebou zároveň nese obtížnější podmínky pro život.

Motiv proměny a dvojnictví se odrazil i na obyvatelích města a vesnice. V protikladu tu stojí obyvatelé města a obyvatelé Želaru. Ti jsou zachyceni ve všech ročních obdobích, je zobrazena vykonávaná práce ale i zvyky a tradice (typická folklórní svatba, házení Morany do vody). Jsou nám představeny konkrétní typy postav. Jako například Lucka-kořenářka, venkovský učitel, farář, venkovské děti Lipka a Helenka či typická venkovská žena Žeňa.

Zmíněná Lucka a Žeňa jsou klíčové postavy pro zformování nové identity Elišky/Hany v neznámém prostředí. Ani jednu nezajímalo, kdo byla Eliška předtím, před čím se hodlá v Želarech skrývat a proč. Ačkoliv s nimi zpočátku jedná s

odstupem, pomáhaly jí bez nároků na jakoukoliv odměnu a především na vlastní nebezpečí. Jak Žeňa, tak Lucka byly pro začlenění Elišky v Želarech nezbytné a svojí přítomností vytvořily pouto, které Elišku s vesnicí spojilo. Možná z toho důvodu se v závěrečném dodatku Eliška s Luckou opět po letech v Želarech setkávají.

Motivy proměny a dvojnickví jsou úzce spjaty s hlavní hrdinkou a formováním jejího charakteru, který je ve snímku klíčový. Proto tyto motivy považuji za **závazné**.

### **Motiv cesty**

Dalším motivem snímku Želary je motiv cesty. Ten je započat nástupem do vlaku, kdy Eliška opouští nejen svůj domov ale i svoji dosavadní identitu. Vlak ji s Jozou odveze do Šádovy Huti, odkud se pokusí utéct zpět. Dále s Jozou putuje na voze do Želar. Tento motiv není spojený jen s putováním, ale též s cestou za poznáním Elišky jako sebe samé. Díky útěku z města poznává nové lidi, Jozu, a zároveň v sobě objevuje své nové já. Proto je motiv cesty pro snímek **závazný**.

### **Motiv přírody**

V prostředí Želar je tento motiv vyzdvižen všudypřítomnou krajinou a dlouhými záběry na přírodní scenérie. Lesy, louky a pole tu vytvářejí úrodné, mírumilovné prostředí, v němž nehrozí žádné nebezpečí. Toto prostředí vytváří typický venkov, kde se lidé snaží žít v harmonii s přírodou a udržují dávno zapomenuté tradice a zvyky. Příroda tedy snímku dodává svůj určitý kontext.

Motiv přírody snímku dopomáhá vytvářet určitou atmosféru a odehrává se v ní velká část syžetu. Proto motiv přírody ve snímku považuji za motiv **závazný**.

### **Motiv zla**

Motiv zla je ve snímku samozřejmě spojen s probíhající válkou. Ta s sebou přináší smrt a utrpení lidí. S tím jsou spojeni jak němečtí vojáci či gestapo, tak ke konci příběhu též ruští vojáci, kteří znásilňují a vraždí nevinné. S motivem zla jsou ale spojené i vedlejší postavy z Želar. Prvním je mladý Gorčík, hrubý muž, se kterým se seznamujeme po svatbě, kde bije svoji ženu a je vulgární i k Elišce.

Později se snaží násilím získat svého potencionálního syna. Druhá postava je otčím Libky, Michal Kutina.

Kvůli zlu ve formě války musela Eliška odjet z Brna, díky čemuž mohl vzniknout její vztah s Jozou. Motiv zla spojený s ruskými vojáky zapříčil také Jozovu smrt. Motiv zla figuruje v mnoha důležitých momentech, čímž se stává motivem **závazným** pro snímek.

### 6.3 Sémantické a syntaktické prvky

Nejvýraznějším sémantickým prvkem snímku v souvislosti s melodramatickým žánrem je důraz na hlavní ženskou hrdinku. Ta je zastoupena postavou Elišky. Dalším sémantickým prvkem, důležitým pro dějovou linii je prostředí. Prostředí Brna i Želár vnáší do snímku určitou atmosféru. Různé lokace přináší ale i odlišné rekvizity či oblečení.

Syntaktické prvky zastupují ve snímku již ústřední témata. Láska bývá často u melodramatického žánru ústředním tématem. Syntaktické prvky jsou zastoupeny ale i ve výstavbě zápletky (hrdinka, která musí překonávat nejrůznější překážky). Eliška navíc prožívá lásku mezi dvěma hrdiny. V Brně nejdříve prožívá vztah s Richardem, v Želarech se později zamiluje do Jozy. Obě mužské postavy jsou zcela odlišné, což bývá často používaný prvek ve výstavbě melodramatické zápletky. Mezi syntaktické prvky též patří stylistické postupy. Tedy například popsání scény, kdy hrdinka zažívá strach a nebezpečí jsou podbarveny dramatickou hudbou, záběry typu detail v emočně vypjatých situacích apod.

## 7. PROTEKTOR

Protektor (2009) režiséra Marka Najbrta, je v kontextu současné české kinematografie jen těžko srovnatelný s ostatními snímky.<sup>47</sup> Inovativní je především svým stylem a technickými aspekty jako je střih či specifický způsob práce s obrazem (abstraktní animace) a celkově vysoce stylizovanou montáží.<sup>48</sup> Snímek je výrazný též svojí výpravou a věrnou rekonstrukcí prostředí.<sup>49</sup>

Marek Najbrt chtěl ve snímku ukázat, že 2. světová válka a události s ní spojené nejsou látkami dávné historie, ale naopak má smysl se k nim navracet. V rozhovoru pro rádio Wave též říká, že problémy, jež řeší postavy ve filmu (kolaborace, milostný život) jsou aktuální i dnes pro nás a období Protektorátu má stále na fungování dnešní společnosti dopad.<sup>50</sup>

### 7.1 Žánrové zařazení snímku

Snímek Protektor využívá opět struktury melodramatu a také naráží na žánr retro filmu. Žánr melodramatu jsem osvětlila v předešlé analýze snímku *Želary*, proto rovnou přejdu k uplatnění žánru na daném díle.

Snímek nemá působit jako dokumentární film o válce, ale funguje jako otisk dané doby.<sup>51</sup> Ústředním tématem filmu je vztah mezi hlavními hrdiny Hanou a Emilem odehrávající se na pozadí historických událostí, které ve snímku slouží k rozhýbání děje. Prvky melodramatu se odráží ve filmu především skrze hlavní hrdinku. Ta ovšem není do svojí situace uvedena svojí vinou, ale kvůli svému židovskému původu a přicházející válce. Hana se však nehodlá vzdát a zůstává

---

<sup>47</sup> O snímku Protektor, bylo napsáno mnoho recenzí. Odkazy na nejzajímavější z nich se nacházejí přímo na oficiálních stránkách filmu Protektor.

<http://www.ceskatelevize.cz/specially/protektor/protektor-napsali-o-nas.php>

<sup>48</sup> Inovativnímu pojetí snímku se věnuje Lukáš Masner v publikaci *Současný český a slovenský film-pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. *Současný český a slovenský film: pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. 1. vyd. Editor Luboš PTÁČEK. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. ISBN 978-80-244-2605-1.

<sup>49</sup> Snímek Protektor získal v roce 2009 sedm Českých lvů – Nejlepší film, Nejlepší režie, Hlavní herečka, Nejlepší scénář, Nejlepší střih, Nejlepší hudba a Nejlepší filmový plakát

<sup>50</sup> Radio Wave, Najbrtův Protektor konečně klade správné otázky, [online]. [citováno 13. 2. 2016]. Dostupné WWW <[http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/\\_zprava/637005](http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/637005)>.

<sup>51</sup> Tamtéž

v Praze i přes veškerá hrozící nebezpečí. Hlavní hrdinka rozhodně nejedná ve snímku pasivně, ale naopak nebezpečí sama vyhledává.<sup>52</sup>

Melodramatický žánr je ve filmu ale dekonstruován. U velkého množství melodramatických snímků jde především o zobrazování emocí, v čemž je *Protektor* jiný. Většina emocí tu není zobrazena přímo, ale prostřednictvím filmových složek jako je hudba, kamera nebo grafika. I přesto se však stala mottem snímku otázka „Co všechno jste ochotni ztratit pro lásku?“ Dalším znakem, že *Protektor* není čistě melodramatický žánr, je porušení vyprávěcího pořádku úvodním flashforwardem, což u melodramatického žánru není běžné.

Ve snímku se pracuje též s žánrem retro filmu s nenápadnými liniemi avantgardního filmu. Styl snímku se vymyká tradičnímu pojetí retro filmu, jak ho známe z dřívějších dob. Stylizovaná je nejen montáž, ale i kostýmy a prostředí.

## **7.2 Snímek *Protektor* – Témata a motivy**

### **Téma milostný život za protektorátu**

Po úvodní titulkové sekvenci se v moderně pojaté animaci dozvídáme rok, ve kterém začíná příběh - 1942. Konkrétní datum a místo (Praha) je divákovi dále přesně sděleno pomocí rozhlasu, díky němuž zjišťujeme i dobový kontext. Následně se ale fabule vrací do roku 1938, kde doopravdy začíná. Snímek tedy po dobu 4 let sleduje příběh dvou fiktivních postav, tedy Hany a jejího manžela Emila. Krásná a mladá herečka Hana se dostává na pomyslný vrchol své kariéry díky natáčenému filmu, v němž je prezentována jako *femme fatale*.<sup>53</sup> Její muž, rozhlasový hlasatel Emil, se ale spíše propadá a žárlí jak na Haninu slávu, tak na obdivovatele.

Přichází válka a zjišťuje se, že je Hana židovského původu, což zcela mění situaci. Tento fakt zároveň spouští mechanismus hlavní zápletky a stává se hybatelem děje. Hana je kvůli svému původu persekvována. Největší ránou je pro ni ztráta zaměstnání těsně před premiérou filmu. Dokonce se pokouší o sebevraždu. Manželská dvojice se nyní musí vyrovnat s událostmi kolem nich, ale i s přeměnou

---

<sup>52</sup> Tím je snímek v jistém smyslu inovativní, židé byli v mnoha filmech např. 60. let zobrazováni, jako pasivní.

<sup>53</sup> Přímou je tu navazováno na pojetí hereček z 30. a 40 let, které měly být především vizuální atrakcí pro mužské oko.

jejich rolí. Hana se dostává do ústraní, kdežto Emil získává po kolegovi Frantovi místo moderátora pořadu *Hlasy domova*.

Díky rádiu se pár dozvídá o obsazování země Němci. Hana navrhuje Emilovi rozvod, ten to odmítá. Žádá od ní „poslušnost“ a stává se jejím ochráncem – protektorem. Mezitím co Emil pracuje a jeho pozice je stále silnější Hana se doma nudí čím dál více a hledá jakékoliv východisko, aby se dostala ven z bytu. Snad jediné místo kam Emil může svoji ženu vzít, je židovský hřbitov. Emil se stává ikonou rozhlasu, na ulici ho zastavují obdivovatelky, poskytuje rozhovory, účastní se bujarých večírků<sup>54</sup> a přichází dokonce i nevěry. Emil nabývá pocitu, že se pro Hanu obětuje. Ona si je vědoma, že je pro svého muže i okolí nebezpečná. Útěchu a rozptýlení Hana nachází v kině, které pravidelně tajně navštěvuje. Pomalu tu navazuje vztah s promítačem Petrem. Vzájemně se manželský pár čím dál více vzdaluje. Hana raději tráví čas v kině a z Emila se stává „zajatec“ nacistického režimu. Má sice nejrůznější výhody (které se týkají i Hany) a je společensky oblíbený a úspěšný, ale jeho morální zábrany musejí jít stranou.

Společenský tlak způsoben nacistickou mocí je příčinou konfliktů ve filmu. Věci nabírají úplně nový spád, když je spáchán atentát na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha. Snímek ale přímo atentát nezobrazuje, je zde využit jenom jako kulisa milostného dramatu.

Shodou nešťastných a úsměvných náhod se Emilovi dostává do rukou kolo přesně odpovídající popisu bicyklu jednoho z pachatelů. Jsou zahájeny rozsáhlé domovní kontroly týkající se i bytu Emila a Hany. Tato událost manžele zase spojí dohromady, což ovšem netrvá dlouho. Hana se dozvídá o Emilově nevěře, na vlastní oči vidí zatčení Petra a vzhledem k vážnosti situace se rozhodne, že již nechce ani nemůže dále utíkat a přidá se k právě odjíždějícímu transportu.

---

<sup>54</sup> Na jednom z večírků, je odkazováno na hrdinu Pěráka, který se objevil v období Protektorátu Čechy a Morava. Pěrák je fiktivní český válečný hrdina, jenž mimo jiné bojoval proti německým okupantům. Na stejném večírku je zobrazena i problematika týkající se přidělových lístků a tedy i toho, jak určitý okruh lidí disponoval nadbytkem (v tomto případě jídla) kdežto ostatní měli nárok pouze na minimum.



## Téma Židovství

Téma Židovství je nám primárně předloženo skrze postavu hlavní hrdinky Hany. O jejím původu sice zpočátku nevíme, dozvídáme se o něm až záhy od ostatních postav. Hana je kvůli svému původu persekvována a ztrácí tak skoro vše na čem jí záleželo, svůj život, kariéru, zájmy. O tématu Židovství jsme informováni i za pomoci rádia, rozhlasu, ale i stylizovaných sekvencí, díky nimž jsou nám sděleny například pokyny platné pro židy: *Židé nesmějí na plovárny, Židovská hudba zakázána, Židé nesmějí mezi árijce, Židé nesmějí do kin!* Přítomné jsou i scény čistek nebo později výslechové místnosti gestapa.

Hana samozřejmě není se svým nynějším životem spokojena, ale ví, že jako židovka nemá žádnou moc a nemůže proti antisemitismu nijak bojovat. Z nudy či možná z odporu k systému se uchyluje alespoň ke vzdoru. Spolu s promítačem Petrem provokují a tvoří kontroverzní fotografie, na nichž se Hana nechává zvěčňovat na místech, která jsou Židům zakázána. Přímo se tak dobrovolně vystavují nebezpečí. Detailní záběry na fotografie a nediegetická hudba použitá jako doprovod v divákovi vyvolá neklid.

Přichází rok 1941, do Prahy přijíždí zastupující říšský protektor Reinhard Heydrich. S jeho příjezdem jsou zavedena přísnější pravidla. Například je pro Židy povinné označení oděvů (žlutou hvězdou), ale i občanky (písmenem“J“). Tyto informace se opět divák dozvídá díky propracovaným animacím se štvavými titulky proti židům („*Židi z Evropy*“). Židé byli od této doby navíc označováni velkým písmenem „Ž“ – tedy jako rasa, národ. Postupně byli deklasováni bezpočtem nesmyslných nařízení až na okraj společnosti.<sup>55</sup> Degradace Židů pokračovala v témže roce i zákazem různých potravin a surovin.

Následuje rok 1942. Hana stále vyhledává rozptýlení a nebezpečí s Petrem, který ji bere do márnice. Zde se Hana setkává s dalším úskalím doby – mrtvým, mladým židem, který raději spáchal sebevraždu, než aby odjel s transportem. I nadále Hana s Petrem fotí provokativní fotografie a neustává její snaha před vším utéct.

---

<sup>55</sup> Lidé se nesměli s Židy stýkat, zdravit je, Židé prakticky nesměli vlastnit nic, co by je rozptýlilo, nesměli do lesů, kin, parků, dopravních prostředků atd.

Později Hana poskytuje útočiště bývalému kolegovi z filmu, který utekl z transportu. Vážnost situace jí objasňuje Emil, jemuž by v případě odhalení tohoto návštěvníka též hrozilo nebezpečí. Konflikt mezi manželi graduje, když se Hana objeví na svatbě Emilova nadřízeného, které se samozřejmě jako Židovka nemá nejmenší právo účastnit.

### **Téma kolaborace**

Německý historik Detlef Brandes ve své knize „*Češi pod německým protektorátem*“ rozdělil kolaboraci do tří větví. První větví je kolaborace ideologická, která čerpala z fašistického, antisemitského nebo nacionálněsocialistického přesvědčení. Druhou formou je „aktivistické“ přizpůsobení Němcům. Osoby spadající do této kategorie věřili ve vítězství třetí říše v 2. světové válce. Poslední forma kolaborace je charakteristická dočasným přizpůsobením Němcům za účelem „zabránit něčemu horšímu“<sup>56</sup>

Ve snímku *Protektor* se v souvislosti s postavou Emila setkáváme s poslední formou kolaborace. Emil se ve vlastním zájmu, ale i v zájmu své manželky, snaží na sebe zbytečně neupozorňovat a nedělat problémy. Přesným opakem je ve snímku nepřizpůsobivý Franta, který je kvůli svému deviantnímu chování a nevydařeným pokusům o odpor vůči nacistům popraven.

Hlavní motivací Emilova konformního jednání vůči nacistům byly bezpochyby výhody, které z jeho nové pozice vyplývaly. Do doby než povýšil, byl neúspěšný jak v práci, tak ve veslování, jemuž se věnoval. Díky vyhovování nadřízeným se formuje Emilova kariéra rozhlasového hlasatele. Emil tvrdí, že věci nedělá kvůli sobě, ale pro Hanu. Svým ochránítelstvím si kompenzuje neúspěchy z práce i ze sportu. Se zvýšeným sebevědomím nabývá vůči ní pocitu suverenity. I přesto však až dokonce snímku Hanu neopustí, jelikož ví, že bez jeho ochrany by zemřela.

Postupem času se z Emila stává ikona rádiového vysílání německé propagandy. Že se tak děje navzdory jeho přesvědčení můžeme vidět ve scéně, kdy po rozhovoru o přístupu R. Heydricha k dělníkům začnou všichni vztyčovat pravici na projev

---

<sup>56</sup> BRANDES, Detlef. *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939-1945*. Praha : Prostor, 1999, Edice: Obzor. 27. str. 477. ISBN:80-7260-017-6

sympatií k Adolfu Hitlerovi, čemuž se Emil zpočátku zdráhá. Rozpaky z jeho tváře můžeme vyčíst díky detailním záběrům Emilova obličeje a použité hudbě.

Fakt, že Emilova mediální prezentace úplně neodpovídá jeho reálným názorům, je jasný i při naléhání v práci, aby se rozvedl s Hanou. To Emil i přes všechny skutečnosti odmítá. Dalším příkladem je, když neudá tajná bojová cvičení mladých veslařů, která jsou nakonec stejně odhalena a chlapci jsou popraveni. Emil ve snímku působí jako nejednoznačně definovatelná postava, balancující mezi dvěma charaktery. Na jedné straně kolaborant jdoucí přes mrtvolky za svojí slávou, na straně druhé milující manžel ochraňující svoji ženu, až do poslední chvíle.

Tímto tématem snímek *Protektor* svým způsobem rezignuje na falešný humanismus, korektnost a nepodává divákovi žádné kladné poselství. **Naopak se snaží ukázat, že lidé v tehdejší době nebyli natolik odlišní, jako lidé v dnešním světě.** Zároveň tvůrci v rozhovoru pro rádio Wave prozrazují, že prostřednictvím snímku chtěli odpovědět na tyto otázky – *Jak snadno lze podlehnout ideologii? Jak snadno může být člověk okouzlen hierarchií?*<sup>57</sup>

### **Motiv dvojnickví**

Motiv dvojnickví je ve snímku spojen výrazně s hlavními postavami Hanou a Emilem. Zatímco dvojnickví u Emila se projevuje více po stránce psychologické, u Hany ho můžeme spatřovat vizuálně.

Hanu poznáváme ve dvou různých podobách. První podoba, s níž se seznamujeme, je Hana coby herečka s blond parukou, výraznými kostýmy a líčením. Celá tato vizáž má být věrnou napodobeninou a odkazem k prvorepublikovým filmům.

V této podobě Hana srší sebevědomím a záběry na ni jsou zprostředkovány hlavně skrze detaily či polodetaily. Tuto podobu Hana nevyužívá jen v natáčeném filmu, ale později i v rámci protestu proti současné politické situaci. Blond paruku a kostým využívá jako kamufláž, ale i jako připomínku své slavné minulosti. Na veřejnosti skrývá svoji skutečnou židovskou identitu, a když se například s Petrem vystavuje nebezpečí při tvorbě fotografií, nebo jde na svatbu Emilova nadřízeného,

---

<sup>57</sup> Radio Wave, Najbrtův *Protektor* konečně klade správné otázky, [online]. [citováno 25. 2. 2016]. Dostupné WWW <[http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/\\_zprava/637005](http://www.rozhlas.cz/radiowave/kultura/_zprava/637005)>.

neprezentuje samu sebe, ale právě onu svobodnou a emancipovanou ženu. Druhá podoba Hany zobrazuje její skutečný vzhled. Doma či v kině se nemusí skrývat nebo si v rámci filmové společnosti hrát na někoho jiného. Zde je skryta před zraky veřejnosti. Ve většině scén, kdy je Hana zobrazována ve své přirozené podobě, je využíváno minimální svícení. Hana se proto často ocitá v temnotě domova či kinosálu. Tato temnota zobrazuje Hanin nedobrovolný úpadek a degradaci z filmové hvězdy na společenské dno.<sup>58</sup>

U postavy Emila jsou dvě tváře zdůrazněny spíše vnitřně než fyzicky. S jejich popisem jsem začala již u tématu kolaborantství. Jeho první charakter je milující manžel, jenž chce za každou cenu ochránit svoji manželku před nebezpečím tehdejší doby. S touto podobou se pracuje především v první části snímku. S kariérním vzestupem a vzrůstajícím sebevědomím přichází druhý charakter, tedy Emil, jako ikona rozhlasu. Pro tuto roli je pro Emila charakteristická pečlivá dikce a i jiné chování. Místy vystupuje až jako amorální „bezpečná kreatura“ (jak postavu Emila označují sami tvůrci) jdoucí za svojí slávou. Postavu Emila charakterizuje ve snímku jiné rámování i práce s barvami. Pro Emila jsou typičtější světlejší tóny, než je tomu u Hany. Emil se daleko více pohybuje v exteriérech, interiérech a celkově na různých lokacích. Stejně jako u Hany symbolizuje temnota její společenský úpadek (samotu, beznaděj), u Emila světlo značí větší svobodu a vyšší společenský status.

Dvojnickví se ale odráží i ve vedlejších postavách, coby kontrast oproti hlavní herecké dvojici. V kontrastu proti Haně stojí Emilovy milenky. Mladá a naivní Krista či Emilova vypočítavá kolegyně. V kontrastu s Emilem stojí svým jednáním postava Franty, který odmítá kolaborovat, či Hanin obdivovatel Petr. Motiv dvojnickví je využíván ve velké části syžetu a lépe se díky němu seznamujeme s charakterem hlavních postav. Díky tomu jej můžeme přiřadit k motivům **závazným**.

---

<sup>58</sup> Světla a barvy ve snímku působí též na úrovni protikladů/duality. Velmi výrazná je práce s kompozicí bílé a černé barvy (výrazné ve scéně při focení aktů) či barevných a sépiových tónů. Takoveto kompozice, mají divákovi promítnout emoce a vnitřní svět postav.

## Motiv bicyklu

„Čech je cyklistou, který se nahoře hrbí, dole však šlape“<sup>59</sup>. Tento citát Adolfa Hitlera inspiroval tvůrce filmu natolik, že se stal jedním z hlavních motivů, díky jemuž je snímek snadno rozpoznatelný a zapamatovatelný. Motiv bicyklu se objevuje již v úvodní titulkové sekvenci, která je tvořena pouze z detailních záběrů na různé části kola a doprovázena hudbou korespondující se záběry. Bicykl není přítomen jen ve „snových scénách“ a abstraktních animacích, ale má funkci hybatele dějem.

Motiv bicyklu má svůj význam i v rovině symboliky a znamená neustále ubíhající čas či unikání. Právě únik hraje velkou roli. Hana neustále utíká z bytu, snaží se zabavit a alespoň částečně získat kousek životního stylu, jenž s příchodem války ztratila. Vzájemně pak obě postavy utíkají samy před sebou i před jejich vztahem.

Motiv bicyklu se pro snímek stává motivem **závazným**. Je nám předkládán ve všech grafických animacích a navíc se později fyzicky stává i hybatelem děje.

## Motiv film ve filmu

Snímek *Protektor* v sobě výrazným způsobem reflektuje filmové médium. Motiv „Filmu ve filmu“ je ve snímku obsažen nejen ve smyslu filmu, v němž hraje hlavní hrdinka Hana, ale i v sofistikovaných animacích typických pro tento snímek. Ve snímku se setkáváme se samostatným historickým filmem, který o dané době vypráví seberefektivně. Mísí se tu tedy žánr historického filmu a prvorepublikového filmu. „Film ve filmu“ nazvaný *Druhý život* tvůrci jistě nezvolili náhodou. Je symbolický a zřejmě má i odkazovat k již zmíněnému tématu kolaborantství, kdy Emil zcela bezesporu žije dva životy, ale i na Hanina dvě podobenství ve filmu.

Že se lidé tenkrát nechovali o tolik jinak než dnes, jak je nám právě často ukazováno v prvorepublikových filmech, můžeme spatřovat i v syrových odpovědích Hany. Například ve scéně kdy chtěla spáchat sebevraždu. Tím snímek *Protektor* přináší nový pohled na tuto dobu.

---

<sup>59</sup> Česká televize, *Protektor* [online]. [citováno 3. 3. 2016]. Dostupné WWW <<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/protektor/novinky.php>>.

S tímto motivem jsou spjaty i velice výrazné opakující se **hudební motivy**. Mají funkci orientace narativem. Určité scény, či situace ve snímku s sebou přinášejí i stejný typický hudební doprovod. Například grafické animace, v nichž probíhají titulky se zákazy platné pro Židy mají vždy stejný hudební podtón.

Jak motiv filmu ve filmu, tak hudební motivy, jsou pro snímek charakteristické a jsou využívány v celém příběhu. Přiřazuji je k motivům **závazným**.

### 7.3 Sémantické a syntaktické prvky

Typickým sémantickým prvkem je ve snímku *Protektor* hlavní hrdinka Hana. Je charakteristická svým vzpurným jednáním, kvůli kterému se častokrát dostává do nebezpečí. I Hana musí čelit různým překážkám, jako je její židovský původ, vyhazov z práce nebo nevěra manžela. Dalšími sémantickými prvky je prostředí a sním spojená i dobová atmosféra.

Díky sémantickým prvkům je ve snímku možné určit kromě melodramatu částečně i žánr retrofilmu. Ten se ve snímku projevuje skrze některé scény z natáčení filmu *Druhý život*. Jsou využity dobové rekvizity, kostýmy, ale i mluva.

Charakteristickým syntaktickým prvkem je opět vztah mezi postavami. Sledujeme milostnou linii manželů, jejichž vztah se ale postupem času mění. Zároveň je nám předložen vztah mezi Hanou a Petrem nebo mezi Emilem a jeho milenkami. Pro melodrama bývá mimo jiné typické i postavení hrdinky mezi dvěma rozdílnými muži.

Viditelné syntaktické prvky tu tvoří i stylistické postupy, jako specifická hudba při dramatických situacích nebo grafické animace nesoucí svoji významovou rovinu. V melodramatu je obvyklé, že se některá z postav v rámci výstavby zápletky stává obětí. V *Protektorovi* se obětí režimu stává jak samotná Hana, tak i její manžel. Hana je obětí svého původu a doby a tak přichází o práci a i o celý dosavadní život. Naopak Emilova sláva a kariéra vzrůstá. Tímto se jejich vztah dostává do krize. Emil ve snímku přináší svou oběť starostí o Hanu.

## 8. LIDICE

Na počátku snímku *Lidice* (2011) stojí spolupráce Zdeňka Mahlera, autora literárního scénáře napsaného dle své knihy *Nokturno*<sup>60</sup>, a producenta Adama Dvořáka. Ten k realizaci přizval režisérku Alici Nellis. Ta zanechala hlavní dějovou linii i většinu dialogů dle Mahlerovy předlohy. Scénář například obohatila o více ženských postav.

Premiéra snímku byla plánována na rok 2010. Vysoký rozpočet a nedostatek finančních prostředků ale způsobily odložení premiéry. Další změnou bylo odstoupení Alice Nellis kvůli zdravotním problémům. Adam Dvořák po poradě s režisérkou oslovil Petra Nikolaeva, který s dokončením snímku souhlasil. Petr Nikolaev byl s látkou již dobře seznámen ze svého dřívějšího rozhovoru se Zdeňkem Mahlerem.

Snímek je také příkladem toho, že se na důležitosti jeho vzniku shodují jak historikové, tak režisér snímku, ale i přeživší obyvatelé vypálených Lidic.<sup>61</sup>

### 8.1 Žánrové zařazení snímku

Snímek *Lidice* patří k žánru historického dramatu. Svým způsobem a formou by se dal snímek zařadit ještě konkrétněji, a to jako „dokudrama“. Tedy žánr vyznačující se dramatizací historických událostí. Dokudrama, se drží historických faktů, zahrnující skutečné osoby, či skutečná místa, na nichž se události opravdu staly, ale zároveň umožňuje zahrnout fiktivní prvky. V určitých scénách či momentech je tedy dovolena určitá míra umělecké svobody. Tento typ filmů si jistě získává především mezi diváky větší důvěryhodnost, než je tomu například u melodramat. Dokudrama je tedy dramatizace skutečných událostí s využitím herců a hereček. V tom se liší od čistě dokumentárních filmů, které pracují i se

---

<sup>60</sup> Zdeněk Mahler získal za literární scénář, napsaný dle své knihy *Nokturno*, cenu za nejlepší nerealizovaný scénář.

<sup>61</sup> Zajímavou reflexi snímku můžeme najít například v časopise *Cinepur*, kde je tomuto tématu věnován článek Michala Procházky nazvaný *LIDICE/ČESKÉ NÁRODNÍ STAVITELSTVÍ*. [online]. [citováno 3. 3. 2016]. Dostupné WWW <<http://cinepur.cz/article.php?article=2083>>. Další zajímavou recenzi napsal Kamil Fila [online]. [citováno 3. 3. 2016]. Dostupné WWW <<http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-lidice-se-dojimaji-nad-vlastni-uslechtilosti/r~i:article:702120/>>.

skutečnými postavami. Musíme ale počítat se skutečností, že film bude vždy obsahovat zároveň obrazy skutečné i vymyšlené. Historické filmy ale nesmí ignorovat zjištění, tvrzení a argumenty, které jako diváci známe již z jiných zdrojů. I žánr takového historického dramatu má za cíl vyvolat v divákovi napětí, emoce a cítění s postavami ve snímku.<sup>62</sup>

Jak jsem již zmínila, tvůrci snímku *Lidice* se snažili natočit co nejreálněji skutečný příběh, který způsobil jednu z nejnásilnějších a chladnokrevných historických událostí, na našem území během 2. světové války.

## 8.2 Snímek *Lidice* – Témata a motivy

### Téma vyhlazení Lidic

Celá událost započala 27. Května roku 1942, kdy byl spáchán atentát na Reinharda Heydricha. Parašutistům Josefu Gabčíkovi a Janu Kubišovi, se podařilo bombou smrtelně zranit zastupujícího říšského protektora, který na následky svých zranění 4. června 1942 v nemocnici zemřel. Tím se ještě více začala stupňovat nenávist nacistů vůči českému národu. Bylo nemyslitelné, aby takovýto čin nebyl potrestán, a tak samotný Adolf Hitler požadoval v Protektorátu Čechy a Morava provést exemplární trest.

Nyní bylo potřeba najít sebemenší záminku, která by umožňovala tento trest vykonat. Stalo se tak 3. června 1942, kdy byl dělnici Anně Maruščákové do továrny Palaba ve Slaném doručen dopis od jistého Josefa Říhy. V tomto dopise se ženatý Josef snažil ukončit vztah s Annou. Dopis byl napsán krátce a tajemně a stačil na to, aby se do pohybu daly síly nacistického režimu. Ačkoliv vesnice Lidice s odbojem jako takovým neměla nic společného, gestapo brzy zjistilo, že Josef Horák a Josef Stříbrný, sloužili v Britském královském letectvu. Po výslechu Maruščákové byla zatčena i rodina Horáků a Stříbrných. Nabízela se myšlenka, že zmíněný Horák z Lidic mohl být jedním z atentátníků.

Kromě dopisu ale potřebovali ještě nějaký důkaz spojený přímo s Lidicemi. Začali tedy rozsáhlé domovní prohlídky, při nichž nacisté ukryli v jednom z domů

---

<sup>62</sup>Wikipedia, Docudrama. [online]. [citováno 13. 3. 2016]. Dostupné WWW <<https://en.wikipedia.org/wiki/Docudrama> >.



vysílačku. Ta byla později nalezena a 9. června byl vydán rozkaz o vyhlazení Lidic. V noci na 10. června byla obec obklíčena gestapem a příslušníky policie. Lidem bylo umožněno do Lidic vstoupit, ven však již nemohl nikdo. Po půlnoci byly obyvatelé vyhnáni ze svých domovů. 173 mužů a chlapců starších 15 let bylo nahnáno do Horákova statku, na jehož zahradě byli později zastřeleni. Ženy s dětmi byly umístěny do budovy školy. Jejich další cesta odtud vedla do koncentračního tábora v Ravensbrücku. Vybrané děti a batolata byla poslána na poněmčení. Ostatní děti byly zavražděny plynem cestou do vyhlazovacího tábora.<sup>63</sup>

Následovalo vypálení vesnice a detonace. Na tomto ničení se podílely i desítky vězňů z terezínského ghetta. Rozkaz zněl jasně. Po Lidicích nesmí zůstat žádné památky. Proto se odstranily stromy i s kořeny, suť z domů byla rozvážena po krajině a zasypán byl i Lidický rybník.<sup>64</sup> Vše bylo činěno z důvodu, aby se zcela změnil i samotný reliéf krajiny a na Lidice bylo zapomenuto.

Z původních zhruba pěti set obyvatel válku a pobyt v koncentračním táboře přežila jen hrstka lidických žen a dětí. Z mužů přežili tuto událost pouze tři – dvojce Josef Horák a Josef Stříbrný, kteří byli tou dobou v zahraničí a odsouzený vrah František Saidl.<sup>65</sup>

Tento popsany tematický rámeček syžet snímku od počátku až do konce naplňuje a staví i na opravdových postavách žijících na pozadí skutečných historických událostí. Postavy dostaly jiná jména a i samotné reálné východisko je posunuto tak, aby především fungoval dramatický oblouk. Není až tak kladen důraz na samotný atentát na Reinharda Heydricha. Scéna atentátu je ve snímku řešena letným pohledem na tuto událost a do snímku byla zařazena kvůli následné lepší srozumitelnosti pro diváky. Snímek respektuje základní kostru Mahlerovi knižní předlohy, ale nemá v úmyslu ji doslovně reprodukovat.

---

<sup>63</sup>Česká televize, Lidice [online]. [citováno 10. 3. 2016]. Dostupné WWW <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/1451909-vypaleni-lidic-symbol-nacisticke-hruzovlady>>.

<sup>64</sup>Záběry tohoto ničení natočil již zmíněný Jan Kučera ve svém dokumentu. Tento snímek se stal po válce usvědčujícím materiálem nacistických zločinů. STEHLÍK, Eduard. *Lidice – příběh české vsi*. Praha: V ráji, 2004. str 70. ISBN: 80-86758-13-3

<sup>65</sup>Tématu vyhlazení Lidic byl věnován i jeden díl televizního dokumentárního seriálu Česká televize, *Heydrich - konečné řešení: Lidice - obraz pomsty*. [online]. [citováno 10. 3. 2016]. Dostupné WWW <[http://www.ceskatelevize.cz/porady/10350893065-heydrich-konecne-reseni/212563235400017-lidice-obraz-pomsty](http://www.ceskatelevize.cz/porady/10350893065-heydrich-konecne-reseni/212563235400017-lidice-obraz-pomsty/)>.

## **Téma vraždy**

S tímto tématem je spojena skutečná postava Františka Seidla neboli filmového Františka Šímu.<sup>66</sup> Tvůrci i u této postavy vycházely z pravdivých reálií. Lidický místostarosta František Sedl, měl tři syny a byl ženatý. Jeho manželka však ochořela a František začal hledat povražení jinde. Nevěru však neutajil, což mu vyčítal jeho nejstarší syn Eduard. Ve skutečnosti, ale i ve filmu se stal František kvůli nešťastné náhodě vrahem svého syna. Syn Eduard na něho v opilosti zaútočil holí a František jej během potyčky v sebeobraně bodnul nožem. František se nezdráhal vzít na sebe vinu a dobrovolně se udal. Do vazby nastoupil roku 1938 a propuštěn byl v červnu roku 1942.<sup>67</sup>

Zdeněk Mahler přenesl do filmového scénáře Františku Šímovi jen dva syny a je také mírně odlišným způsobem převyprávěno, jak František svého syna zabil. Smysl skutečného tématu však zůstal zachován. S tématem vraždy je i přímo spjata **téma nevěry**. Nevěra je postavena do popředí snímku a je s ní spojena hned čtveřice postav. František podvádí svoji ženu s Marií a ženatý Václav Fiala svádí Annu. Nevěra má v příběhu funkci hybatele dějem. Tyto dva vztahy se od sebe ale zásadně liší. Zatímco Anna s Václavem jsou popraveni, František se s Marií po válce znovu setkává. Jen díky nevěře a následné vraždě syna, nepotkal Františka stejný osud, jako ostatní Lidické muže a celou tuto hrůznou událost přežil.

## **Téma hlavních hrdinů**

Fabule snímku je vyprávěna v rámci tří linií. Od vraždy syna a následného převezení Františka do vězení je příběh vyprávěn paralelním způsobem. V první linii je reflektováno dění v Lidicích zahrnující osudy obyvatel. V další sledujeme pobyt Františka ve věznici a poslední linie je věnována jednání nacistů.

První postavy, s nimiž se setkáváme v úvodní flashforwardové sekvenci jsou Marie, v pozadí dcera Julie a František. Později se začne tato sekvence prolínat s erotickou scénou Františka a jeho milenky Marie.

---

<sup>66</sup> O této postavě napsal Zdeněk Mahler samostatné dílo *Muž, který přežil Lidice*, z něhož byl později čerpán i námět pro film *Lidice*.

<sup>67</sup> Toto je další z odchylek mezi skutečnou událostí a snímek. Ve filmu je František Šíma propuštěn v zimě a vyhlazené Lidice nachází pod nánosem sněhu.

Postava Františka Šímy je nám dále představena při oslavě, kde zabije svého syna. František je po vraždě těsně před válkou odvezen do vězení, kde máme možnost vidět, jaké poměry asi ve vazbě za 2. světové války mohly panovat. Při scénách ve vězení je několikrát narušena fabule pomocí flashbacků. Flashbacky nám mají připomínat, proč vlastně František skončil ve vazbě a jakým způsobem se celá vražda stala. Jde vlastně o Františkovi vzpomínky, díky kterým se utvrzujeme v myšlence, že vražda byla nehoda a Františka tato situace stále trápí.

Ve vězení se seznamujeme i s Františkovými spoluvězni Kowalskim a zlodějem Petiškou. Tato trojice za dozoru obsluhuje tiskařské stroje ve vězeňské tiskárně, kde vytváří informační letáky a plakáty. Za války měly tyto materiály propagační účely. Z vězeňského prostředí je charakterově zajímavý Kowalski. Byl uvězněn za padělání. Většinu peněz, které takto však získal, daroval sirotčincům a chudobincům. Posléze ho ale nacisté začali využívat k padělání dokladů.

Z mužských postav se ve snímku podrobněji seznamujeme s Františkovým synem Karlem, jeho přítelem Václavem Fialou, četníkem Vlčkem, nebo například s farářem. O ostatních nemáme mnoho informací. Figurují tu ale i záporné mužské postavy, které jsou zprostředkovány především nacisty.

Dále je ve filmu dán poměrně velký prostor vztahu milenky Marie Vaňkové a Františkovi manželky Anežky Šimové. Snímek řeší poměry na malé vesnici, kdy jsou obě ženy vystaveny pomluvám a musí se spolu naučit vycházet. Jejich počáteční rivalita se po příchodu války ale časem mění a vzniká mezi nimi jakási soudržnost. Marie posílá nemocné Anežce po Karlovi drůbež a později jí pomáhá i při zásahu na Lidice. Anežka se jí posléze odvděčí radou ve scéně, kdy nacisté odebírali lidickým ženám nezletilé děti.

Další důležitá ženská postava snímku je Anna Marečková, s níž se poprvé seznamujeme v Kladenském kině. Anna je okouzlena Vaškem Fialou, hrajícím si na hrdinného odbojáře. V touze za dobrodružstvím se hodlá dobrovolně vystavit nebezpečí. Od Václava Fialy dostává úkol předat rodině Horákových v Lidicích vymyšlený vzkaz o jejich synovi. Později se dozvídáme, že Anna má pro jednání svoji osobní motivaci, plynoucí z deportu její rodiny do koncentračního tábora.

## **Téma kolaborace**

S tématem je ve snímku spojena postava četníka Vlčka.<sup>68</sup> Vlčkovi je spolupráce s nacisty a místo velitele četnictva nabídnuta jedním z vysoce postavených německých důstojníků. Ačkoliv Vlček s nacisty nesouhlasí, je mu nabídnuta buď spolupráce, nebo smrt. Přizpůsobit se tedy nehodlá kvůli určitým vyplývajícím výhodám, ale ve snaze zachránit život sobě a možná i někomu dalšímu.

Vlček se potýká s řešením osobního morálního dilema a s opovrhováním ze strany Lidických občanů. S přicházející válkou cítí Vlček stále více vnitřní úzkost. To vidíme například ve scéně z Fialovy svatby. Venku se setkává s Vaškem Fialou a Karlem. Ti se mu, posilněni alkoholem, během dialogu svěřují, že z něho jde strach. Vlček jim odvětlí, že i on se bojí.

Pro četníka Vlčka, bylo jistě nejhorším okamžikem, když se musel aktivně účastnit operace v Lidicích. Podílel se při konfiskaci majetku a hospodářských zvířat obyvatel Lidic. Při vyhánění místních obyvatel z domovů se snažil zachránit život Toničece, která jeho pomoc ale odmítla.

Po propuštění Františka se spolu tito dva setkávají a navzájem jeden druhému pomáhá. Vlček je ze všech událostí psychicky zdrcen a žal utápí v alkoholu. Vlček navštěvuje Františka a jednoho večera mu vypráví o osudu Lidic. Rozhovor však přerušuje skupina mladých lidí, radujících se z konce války. František ani Vlček však po veškerém trápení, které je za poslední roky potkalo, nyní vlastně nevědí jak s touto informací naložit. Vlček cítí, že již nemá sílu dále pokračovat a dobrovolně si bere život.

## **Motiv dopisu**

Dopis se stal jak ve filmu *Lidice*, tak v samotném tématu vyhlazení Lidic klíčovým prvkem.

Motiv dopisu se ve filmu objevuje hned několikrát. Dopis tu působí, jako jakýsi usvědčující materiál demonstrující hrůznost celé války. Také je cenným informačním prostředek tehdejší doby. Jen díky dopisům se lidé mohli dozvědět například o svých blízkých v koncentračních táborech. Takovouto situaci ve snímku

---

<sup>68</sup> Za zmínku stojí fakt, že právě postava Vlčka je ve filmu jednou z mála smyšlených postav.

Lidice vidíme například, když Anička přinese Václavovi jídlo určené původně pro jejího otce do lágru. Ten už byl však v té době mrtvý, což se Anička dozvěděla právě z dopisu od své matky.

Dále se jedná právě o onen zmíněný dopis, který nebyl doručen do správných rukou a stal se (ač neprávem) důkazným materiálem, vedoucím k odsouzení Lidic. Šest dní po atentátu na Reinharda Heydricha byl tento dopis adresovaný Anně doručen do továrny, kde pracovala. Kvůli nemoci jí však nebyl doručen a přečetl ho vrátný, který jej shledal jako podezřelý a odnesl na četnickou stanici. Přímo v něm stálo: *„Drahá Aničko, promiň, že ti píše tak pozdě a snad mne pochopíš, neboť víš, že mám mnoho práce a starostí. Co jsem chtěl udělat, tak jsem udělal. Onoho osudného dne jsem spal někde na Čabárně. Jsem zdrav. Nashledanou tento týden a pak už se nevidíme.“*<sup>69</sup>

Gestapo potřebovalo potrestat viníky atentátu, takže i tento neprůkazný dopis se nakonec stal záminkou. Film zobrazuje i myšlenku, jak i zdánlivá maličkost – tedy dopis založený pouze na lžích a falešném hrdinství Fialy, dokázal změnit chod dějin a způsobit tragédii.

Na motiv dopisu narážíme i ve scéně, kdy je Vlčkovi donesena nedoručená lidická pošta a ještě nadále přicházejí nové dopisy. Ještě více se tak umocňuje celá tragická událost. Vlček tyto dopisy ukazuje Františkovi, který mezi nimi nachází i psaní od své manželky. Vlček Františkovi později dopisy předává, jelikož je již nechce mít u sebe. Emocionálně vypjatá je tak scéna kdy dopisy čte. Tato sekvence je tvořena předčítáním dopisů hlasy odesílatelů a detailními záběry na Františkův zkroušený obličej.

Motiv dopisu je pro snímek klíčový a zaujímá tu funkci hybatele dějem. Setkáváme se s ním hned v několika situacích a přiřazují ho k motivům **závazným**.

### **Motiv naděje a beznaděje**

Motiv naděje pozvolna prochází celým syžetem a můžeme ho spojit téměř se všemi postavami snímku.

---

<sup>69</sup> NIKOLAEV, Petr – film *Lidice*. stopáž 00:58:00

Například postava Anny je hnána nadějí, že díky aktivnímu zapojení do odbojové činnosti vymyšlené Vaškem, bude moci alespoň nějak pomstít svoji rodinu. Doručením fiktivního vzkazu rodině Horákových i jim dodává naději, že je jejich syn v zahraničí v pořádku. Naděje je úzce spojena s postavou faráře. Ten při obsazení Lidic zůstává až do posledních chvil s obyvateli a snaží se jim dodávat naději, že vše dobře dopadne. S nadějí přežívá i František ve vězení. Jelikož mu ve vazbě zatajili událost, která Lidice potkala, celou dobu doufá v brzký návrat domů. Později když je propuštěn a míří k domovu, jenž už neexistuje, začíná naději ztrácet. Když se František po válce v roce 1945 z rozhlasu dozvídá o oslavě lidických hrdinů, při níž mají vystoupit lidické ženy, vydává se na místo bývalých Lidic s nadějí, že se shledá se svojí ženou. Tu však nepotkává a sám je zatracen, jelikož byl nehodícím se článkem v Lidických dějinách. O osudu Anežky vypráví Františkovi přeživší Marie. Dokládá mu, jak moc byla jeho žena statečná až poslední chvíle a na smrt šla sama.

Nositelkou naděje se v závěru snímku stává Mariina dcera Julie, která se s matkou v pořádku vrátila z koncentračního tábora a chtějí začít nový život. Julie dospěla nejen věkem ale i psychicky. Motiv naděje je zřetelný převážně v emočně vypjatých scénách a prostupuje celým snímek. Vede nás ke konci snímku a díky tomu jej považuji za motiv **závazný**.

### **Motiv film ve filmu**

I ve snímku *Lidice* máme možnost se v krátkosti setkat s motivem filmu ve filmu. S tímto motivem se seznamujeme v kladenském kině, kde probíhá projekce o zvolení zastupujícího říšského protektora. Nepřímo se tu seznamujeme s postavou generála Reinharda Heydricha. Během promítání si můžeme v kině povšimnout přítomnosti Václava Fialy, Karla Šímy nebo Anny. Předložen tu je divákům i konflikt mladé a starší generace. K rozporu dochází v situaci, kdy jeden z přítomných mladíků pomocí stínohry před projektorem zesměšňuje postavy na plátně. Na to vtrhnutím do sálu a hledáním pachatele zareaguje promítač. Je tedy zřetelné bezstarostné a neuvážené jednání mladé generace, která si prozatím neuvědomuje následky svého chování.

S motivem filmu ve filmu se ve snímku setkáváme pouze okrajově a slouží spíše, jako sebereflektivní odkaz na tehdejší dobu. Nemá tedy tendenci prostupovat celým dějem a nevede nás ke konci. Proto jej shledávám motivem **volným**.

U motivu, spojeného s filmovým médiem, nesmím u snímku *Lidice* opomenout zdůraznit již zmíněné sofistikované **hudební motivy**. Kromě samostatné hudby na počátku nebo velice výrazného hudebního motivu na konci vyprávění, mají své hudební podbarvení i jednotlivé postavy. Odlišný hudební motiv si tak nese František, Marie nebo Vlček. Rozdílná hudba je použita i v přítomnosti nacistů. Velice sugestivní je tak například hudební motiv při popravě lidických mužů. Nejen díky této scéně vidíme, že hudba opět snímku výrazně dodává emocionální rozměr.<sup>70</sup>

Hudební motiv se pro snímek stal neodmyslitelnou součástí. Neslouží pouze k podbarvení děje. Pro snímek *Lidice* je hudební motiv motivem **závazným**.

### 8.3 Sémantické a syntaktické prvky

Jedním z hlavních sémantických prvků typickým pro žánr dokudramatu, je založení postav na skutečných osobách. Některé postavy jsou sice přidány kvůli fungování dramatického oblouku, ale jinak se tvůrci snažili představit divákům co nejvíce postav, založených na skutečných lidech (František, Anna, Vašek atd.)

Další sémantický prvek je prostředí. Pro natáčení byly pečlivě vybírány interiéry i exteriéry. Vesnice představující filmové *Lidice*, byla vybrána, aby co nejvíce korespondovala s podobou tehdejších *Lidic*. Jelikož je dokudrama odnoží žánru dramatu, mělo by obsahovat vážné situace. Ty jsou ve snímku zprostředkovány skrze válku, která dodává vážnou atmosféru a přináší klíčové scény. Například scény jako poprava mužů z *Lidic* či vyhlazení vesnice mají reálný základ a naplňují tak konvence dokudramatu.

Syntaktickým prvkem je samotná výstavba zápletky, která se v dokudramatech snaží co nejpřesněji zachytit skutečné události. Pomocí narativních postupů se tvůrci snaží vyvolat v divákovi napětí, emoce nebo cítění s postavami. Takovýto

---

<sup>70</sup> Na hudbě se mimo jiné podílel Michal Hrůza, James Harries a nebo Karel Heřman.

postup se ve snímku objevil mnohokrát. V souvislosti se stylistickými postupy můžeme připomenout výrazné hudební motivy, které ve snímku mají svoji významovou rovinu.

Syntaktické postupy se odrážejí i na popisu vztahů mezi postavami. Takovým momentem je ve snímku například vztah mezi manželkou a milenkou Františka, vztah Anny a Vaška apod.



## 9. HABERMANNŮV MLÝN

Posledním snímkem pro moji analýzu je Habermannův mlýn (2010).<sup>71</sup> Vychází z česko – německo – rakouské koprodukce a natočil jej režisér Juraj Herz na námět stejnojmenné knižní předlohy Josefa Urbana. Habermannův příběh je knižně zpracován do podoby románu. Urban se podílel i na první verzi scénáře.<sup>72</sup> Předloha tedy není literaturou faktu, Urban si některé části vymyslel a přidal nové postavy. Skutečnou událostí se film pouze volně inspiroval a příběh je posunut tak, aby fungoval dramatický oblouk.

Režisér ale ani nechtěl dokumentovat jednu konkrétní událost, spíše se nechal příběhem inspirovat.<sup>73</sup> V rozhovoru pro ČT24 podotýká „*Netočil jsem dokument, ale hraný film. Samozřejmě jsme vycházeli ze skutečných událostí, z příběhů lidí postižených v té době. Film ale není dokumentem o Habermannovi, i když jsme použili jeho jméno,*“ Myšlenka filmově zpracovat okupaci Sudet a následný odsun Němců provázela Herze již od roku 1945. Tedy od doby kdy se s rodinou vrátil z koncentračního tábora.<sup>74</sup>

### 9.1 Žánrové zařazení snímku

Habermannův mlýn můžeme přiřadit k žánru historického dramatu. Historické drama má za cíl vyvolat v divácích napětí, emoce a díky narativním postupům nám má umožnit lépe se ztotožnit s hlavními hrdiny. Historické drama se obecně nese ve vážnějším tónu a jeho základem je historická událost. Mnoho takových filmů je volně založeno na historických reáliích a mají spíše tendenci soustředit se na

---

<sup>71</sup> Snímek byl v šesti kategoriích nominován na cenu Českého lva za nejlepší scénář, kameru, zvuk, mužský herecký výkon, ženský herecký výkon ve vedlejší roli a nejlepší film. Karel Roden získal Cenu české filmové kritiky za vedlejší postavu. Režisér získal také třetí bavorskou státní cenu za režii.

<sup>72</sup> Tento scénář byl v roce 2002 oceněn Českou filmovou a televizní akademií cenou za druhý nejlepší nerealizovaný scénář [online]. [citováno 20. 3. 2016]. Dostupné WWW <<http://www.denik.cz/knihy/josef-urban-habermannuv-mlyn20101015.html>>.

<sup>73</sup> Za zajímavou shledávám například recenzi Kamila Fily (dostupná na internetu) <http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-habermannuv-mlyn-se-ohlizi-prilis-pozde-amdle/r~i:article:679460/>, či recenzi Jaroslava Pinkase s názvem HABERMANNŮV MLÝN MELE ČECHY I NĚMCE / PROMĚNY ODSUNU V ČESKÉ KINEMATOGRAFII který vyšel v 73. čísle časopisu Cinepur v lednu 2011.

<sup>74</sup> Česká televize, Habermannův mlýn [online]. [citováno 21. 3. 2016]. Dostupné WWW <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1316951-herz-habermannuv-mlyn-byl-pro-me-povinnost>>.

společnost a lidi. Dramata ve výrazné většině neřeší velkou historii, ale malou historii spojenou s postavami a jejich osudy. Postavy bývají zobrazeny v rozporu samy se sebou, s někým dalším nebo například s přírodními silami. Lidské bytosti jsou zobrazeny v celé jejich „kráse“ a to i včetně záporných vlastností. Dramata často obsahují aktuální problémy, společenské neduhy a nespravedlnosti jako je rasová nenávisť či náboženské předsudky (antisemitismus) apod. Historické drama vytváří svůj vlastní svět. Lépe řečeno historickou fikci. Snímek sice navazuje na skutečné události i postavy ale nemusí s přesností reflektovat minulost.<sup>75</sup>

## **9.2 Snímek Habermannův mlýn – Témata a motivy**

### **Téma pohraničí a vztahů mezi Čechy a Němci**

Snímek se dotýká dlouho tabuizovaného tématu česko – německých vztahů během 2. světové války. Zkoumá nejen poválečný odsun Němců z našeho území, ale je vlastně jakousi sondou do národnostně smíšeného prostředí Sudetského pohraničí v období od roku 1938 až po rok 1945. Syžet začíná flashforwardem jehož význam je nám objasněn až v závěru snímku.

Reflektovány jsou události z počátku i konce války, které film zachycuje skrze poměrně velké množství postav. Některé postavy vycházejí ze skutečných osob, ale jsou jim pozměněna jména, jiné jsou zcela vymyšlené. Film zahrnuje postavy Čechů i Němců, čemuž je uzpůsobena i mluva a případné titulky. Hlavní postavou snímku je němec August Habermann, o němž bude podrobněji řeč níže. Těsně před válkou se oženil s Janou, která, jak se později ukazuje, byla nevědomky židovského původu. Za války byly tyto vztahy přísně zakázány Norimberským zákonem. Ve snímku figuruje i další smíšený vztah a to Habermannův český přítel Březina a jeho německá manželka. Do této doby panovaly v pohraničí mezi těmito etnikami poměrně dobré vztahy a lidé se vzájemně respektovali. Poměry se ale začali měnit s příchodem války. Okupace, nacistická diktatura a ideologie začala měnit doposud normální chod tohoto prostředí. Do příběhu přichází nová postava Sturmbannführera Kurta Kozlowskeho. Ten do děje přichází jako suverénně záporná postava. Je zobrazen jako archetyp nacistické moci. Téměř okamžitě začíná

---

<sup>75</sup> Filmsite, Drama, [online]. [citováno 3. 4. 2016]. Dostupné WWW <<http://www.filmsite.org/dramafilms.html>>.

ve městě svoji moc využívat a zvyšuje už tak silící tlak v tomto prostředí. Navíc se snaží hlásáním nacistické ideologie ovlivnit mladé Němce, tedy i Habermannova bratra Hanse, který se posléze nadšeně přidává k wehrmachtu. Kvůli své nadřazenosti a pohrdáním Čechy se dostává Kozlowski do konfliktu s Habermannem. Ten do poslední chvíle drží nad českými spoluobčany ochrannou ruku. Spor mezi těmito postavami během syžetu postupně graduje.

Další konflikty nastávají, když se v okolí objeví protinacistické letáky nebo později problematický Mašek zastřelí v lese německého vojáka. Od této scény začíná mezi Němci a Čechy docházet k opravdové fanatické nenávisti. Kozlowski se chce pomstít a přichází za Habermannem. Za dva zastřelené německé vojáky požaduje popravit 20 místních mužů. Habermann hodlá vykoupit životy mužů svým jměním. Dostáváme se tak k jedné z velmi dramatických scén, při níž August vyjednává s Kozlowskim. Životy chce vykoupit penězi, Kozlowski má ale zájem o cenné šperky. Smlouvání s nekompromisním Kozlowskim, probíhá v potemnělé pracovně. Ponurou atmosféru doplňuje mizanscéna podbarvena vážnou nediegetickou hudbou. Augustovi se nakonec podaří zachránit deset mužů. Kozlowski ale vyžaduje trest a zbývajících deset mužů má být popraveno. Aktu popravky musí přihlížet August i s celou rodinou. Hrůznost této sekvence však nekončí. Janu i s dcerou posílá Kozlowski, kvůli jejímu židovskému původu do koncentračního tábora.

Přichází konec války, k čemuž nás odkazuje nejen titulěk s rokem 1945, ale i první scéna této sekvence. Konec války už Němci prožívají ve strachu. Německá armáda v čele s Kozlowskim se snaží ve spěchu utéct ze země dříve, než přijedou sovětská vojska. I Březina radí Augustovi, aby odjel nebo se alespoň na čas schoval do ústraní. Ten však odmítá přijít o domov a rozhodne se zůstat, což se mu následně stává osudným.

S příchodem sovětských vojsk najednou Češi začínají získávat jistotu, že jim nic nehrozí. Zvýšené sebevědomí a radost z konce války se ale postupně začíná měnit až v euforii. Kvůli nacistické okupaci a diktatuře nyní Češi vyvíjí teror vůči německému obyvatelstvu a usilovně se snaží pomstít. Poválečná atmosféra byla naplněna odporem a nenávistí vůči Němcům a celkově všemu německému. Snímek

také zobrazuje, jak lidé dokážou rychle změnit svůj charakter v nelítostné kreatury.

76

Tématu divokého odsunu Němců je věnován závěr snímku. Zobrazeny jsou nahromaděné emoce obyvatel vedoucí k násilí a afektovanému jednání proti mnohdy nevinným německým spoluobčanům. Tato nenávist se nevyhnula ani Augustovi. Lidé, kterých se za války zastával, se mu nyní kvůli jeho národnosti odvděčili lynčem. Nenávist byla navíc podpořena jeho přítomností při popravě místních mužů. Dalším aspektem násilného chování vůči Augustovi byl nepochybně jeho majetek. Rodinnou vilu a další majetek místní lidé vyrabovali. Lynčování Augusta skončilo jeho smrtí a tělo bylo následně spáleno. Smrti, kvůli svému původu se dočkal i Mašek. V jedné ze závěrečných scén, mu jeho matka sdělí, že má německý původ a je nemanželským synem Augustova otce. Za což ho místní oběsí.

Na řadu přichází scéna, kterou známe z počátečního flashforwardu. Jana Habermannová s dcerou se vrací z koncentračního tábora a ve městě zaplaveném chaosem hledá Augusta. Místo něj však nachází pouze rozlícený dav. Zastání se jí dostane jen od Březiny, který jí pomáhá do vlaku, určeném k odvozu Němců.

Závěr snímku specificky zobrazuje vážnost a složitou situaci tehdejší doby a to prostřednictvím Jany. Ta musela kvůli svému původu zakusit, jak trest v podobě koncentračního tábora tak pozdější vyhnání z domova obyvateli města. Tuto situaci vystihuje i poslední scéna snímku. Jana si nasazuje na krk svůj křížek, přičemž je oděná do šatů s vyšitou židovskou hvězdou a odjíždí pryč vlakem s Němci, označenými bílou páskou.

### **Téma postavy Habermanna**

Tragická událost spojená s osobou Huberta Habermanna se stala námětem nejen pro knihu Josefa Urbana a pro celovečerní snímek Juraje Heze Habermannův mlýn.

---

<sup>76</sup> Nenávist navíc byla posílána i projevy politiků, kteří vysídlování Němců z našeho území přímo podporovali.

Na tento námět byl roku 2003 natočen i stejnojmenný dokumentární film<sup>77</sup>, jenž se pro mě stal cenným zdrojem informací pro téma postavy Habermanna.

Hubert Habermann po svojí rodině zdědil mlýn a další majetek v Bludově na Šumpersku. K majetku kromě vily a mlýna patřilo i hospodářství a pila. Hubert Habermann byl v okolí oblíbený a patřil mezi nejvýznamnější občany kraje. Celá jeho rodina, včetně ženy Aurélie mluvila perfektně česky a to i doma. Neměl předsudky vůči českému obyvatelstvu, takže ve svém mlýně a na pile zaměstnával Němce i Čechy. Zároveň úplně nepodporoval nacistickou ideologii a dokonce za války nechával tajně mlít mouku pro strádající lidi ale i pro odboj. I přes svoji pomoc Čechům, byl po válce kvůli své národnosti zatčen a jako významný podnikatel, byl předvolán k nově založenému národnímu výboru, nacházejícím se v areálu Bludovských lázní. Poté jeden z místních, který Habermannovi dlužil peníze, vytáhl pistoli a Huberta zastřelil. Habermann na konci války zmizel za nevyjasněných okolností a dodnes se s jistotou neví, jak se jeho smrt doopravdy odehrála. K jeho zastřelení existují očití svědci a viník, jistý Pazour, byl i zatčen. Na základě amnestijního zákona v roce 1946 byl však propuštěn. Není však jisté, co se později s tělem Habermanna vlastně stalo. Některé prameny tvrdí, že Habermannovo tělo bylo spáleno v Bludovských lázních, jiné že tělo bylo hozeno do řeky. Otázkou navíc zůstává, jestli zemřel kvůli svému původu, nebo zda se vražda odehrála kvůli závidi a jeho bohatství. Možná i kvůli těmto nejasnostem, se tvůrci rozhodli natočit film s některými odchylkami.

Postava filmového Augusta Habermanna vychází tedy ze skutečné historické osobnosti. Některé reálie jsou však ve snímku pozměněny. August například ve snímku nepochází ze smíšeného česko – německého manželství, jako ve skutečnosti. Prezentován je pouze jeho německý původ. Stejně tak tvůrci pozměnili původ jeho manželky. I ona měla česko – německé předky, nikoliv židovské. Vše je pozměněno, aby mohly být rozehrány dramatické situace a zápletky.

### **Téma kolaborace**

I snímek Habermannův mlýn dává možnosti k rozehraní tématu kolaborace. Zřetelně můžeme s kolaborantstvím spojit postavu Václava Pospíchala. I tato

---

<sup>77</sup>Habermannův mlýn – dokumentární film [online]. [citováno 3. 4. 2016]. Dostupné WWW <<https://www.youtube.com/watch?v=eucqIQ6NbZo>>.

postava má reálný základ v podobě tehdejšího ředitele Bludovských lázní Zdeňka Pospíšila. Postava Václava Pospíchala je velice specifická vykresleným charakterem. Je složité určit, zda se jedná o čistě kladnou či zápornou postavu. V některých situacích, například když posílá léky Hansovi, nebo na konci snímku napomůže odplatě v podobě zabití Kozlowskeho, s ním divák může cítit jisté sympatie. Je však nutné si uvědomit, že vše činí jen pro svůj vlastní prospěch. To ve snímku také několikrát zdůrazňuje, když například Augustovi nebo později Maškovi připomíná, kdo jim pomáhal a aby na něho po válce nezapomněli. Mezitím ale dočasně spolupracuje i s Kurtem Kozlowskim. V závěru snímku se tito dva loučí a z věty „*okupanti, přicházejí a odcházejí*“<sup>78</sup> pronesené Pospíchalem, je jasné, že spolupracovat hodlá i s přicházejícími Rusy.

### **Motiv dobra a zla**

Ve snímku se výrazným způsobem projevuje motiv dobra a zla. V první řadě, je tento motiv spojen se samotnými postavami. Podle charakterů a chování jednotlivých hrdinů, můžeme poznat, zda se jedná o postavu zápornou či kladnou. Kladným postavám jsou také věnované jasnější tóny a některé poznáváme i v intimních scénách. S kladnými postavami je také spojeno více emocí. Sdílíme jejich radost, například při svatbě nebo křtinách a soucítíme s nimi, když je potkává něco zlého.

Mezi kladné postavy můžeme zařadit Janu Habermannovou s dcerou Melisou nebo Březinu s jeho ženou. Veskrze kladná postava snímku je August Habermann. Čestný, slušný člověk, který si váží všech svých zaměstnanců, bez ohledu na jejich národnost či rasu. August coby Němec, si získává sympatie i díky tomu, že se nepřiklání k nacistickému režimu, ale naopak se před jeho hrůzami snaží ostatní chránit. To ve snímku vidíme hned v několika scénách. Když mu například z pily zaměstnanci kradou dřevo, nebo vytváří nesmyslné protinacistické letáky, vehementně se jich zastává. August coby pozitivní postava se však nakonec stává obětí. O to tragičtěji jeho smrt v závěru snímku vyznívá.

Protikladem jsou záporné postavy. K nim lze zařadit v první řadě postavu Sturmbannführera Kurta Kozlowskeho. Jeho postavu lze označit, jako prototyp

---

<sup>78</sup> HERZ, Juraj. Film Habermannův mlýn – stopáž 01:16:44

nacistické kreatury. K takovému označení hojně napomáhá nejen jeho chování ale i vzhled. Typická je pro něho bledá, kamenná tvář nereflektující žádné emoce. K démonickému vzhledu přispívá i černá uniforma. Protiklad dobra a zla zároveň ve snímku otevírá možnosti pro leitmotiv střetu Augusta Habermanna a Kurta Kozlowskeho. Konflikty mezi nimi dávají prostor pro rozehrání dramatických situací.

Další postavy jako starosta Hartl, Mašek nebo Brichta, zpočátku nepůsobí záporným dojmem. Účastní se dokonce svatby i křtin v rodině Augusta a zdá se, že jsou přátelé. S příchodem války se ale jejich charaktery proměňují. Mašek s Brichtou začnou Habermannovi krást dřevo a vymýšlejí nesmyslné odbojové akce, jimiž škodí sobě i svému okolí. Na konci války se jejich zvrácený charakter projevuje nejvýrazněji. Ačkoliv se jich válka nijak tragicky nedotkla, jsou to právě oni, kteří nyní nejvíce prahnou po pomstě.

Motiv dobra a zla přiřazuji k motivům **závazným**. Po symbolické stránce je souboj dobra a zla přítomen od začátku až do konce snímku, ať už v rozporu Augusta a Kozlowskeho nebo v konfliktu Čechů a Němců, který vygraduje v závěru.

### **Motiv mlýna**

Důležitost motivu mlýna je zřejmá již ze samotného názvu filmu. Mlýn ve snímku figuruje jak fyzicky, tak na úrovni symboliky. Fyzicky vytváří mlýn dobovou připomínku skoro zapomenutého řemesla. Navíc prostory mlýna zajišťují zajímavé kulisy a to včetně interiérů, tak i exteriérů.

Na rovině symboliky může motiv mlýna odkazovat i k pověstným větrným mlýnům. Boj s větrnými mlýny znamená boj s pomyslným nepřítelem či souboj nerovných sil. Obě tyto varianty bychom ve snímku mohli najít.<sup>79</sup>

Motiv mlýna přiřazuji k motivům **závazným**. Motiv je ve snímku přítomen od počátku a vede nás až ke konci vyprávění.

---

<sup>79</sup> Samotnou postavu Augusta Habermanna bychom mohli v přeneseném slova smyslu srovnat s Donem Quijotem, jenž svými ideály cti, šlechetnosti a statečnosti naplňoval sice své činy, ale neviděl realitu.

## Motiv vlaku

Méně výrazným, avšak přítomným je motiv vlaku. Ve snímku bychom jej mohli definovat, jako symbol cesty. S tímto motivem se ve snímku seznamujeme hned po počáteční flashforwardové sekvenci. Vlak v úvodu zobrazuje příjezd Jany a také cestu mladého páru k manželství. Tyto momenty se nesou v dobré náladě a příjemné atmosféře. Všichni jsou z nastávajících manželů nadšeni a těší se na svatbu. Později už s motivem vlaku nejsou spojeny takto radostné momenty. Dále se s motivem setkáváme, když na nádraží zastavuje vlak s raněnými vojáky. Mezi nimi nachází Jana zraněného Hanse a rozhodne se ho dostat z vlaku zpět domů. Na nádraží ale stojí i jiný vlak. Je to transport označený číslem a židovskou hvězdou odvážející židovské děti. Sekvence s transportem nás odkazuje k dalšímu úskalí tehdejší doby, které sice snímek podrobně neřeší, ale několikrát na něj narážíme. Naposledy je nám motiv vlaku připomenut v závěru snímku při divokém odsunu Němců. Ti jsou surově davem hnáni do vlaku, který je má deportovat pryč z našeho území. Snímek končí záběrem na odjíždějící vlak a titulkem, reflektujícím události po válce, které však už ve filmu nejsou zobrazeny. Motiv vlaku se ve snímku několikrát opakuje a je důležitý pro syžet. Shledávám jej tedy motivem **závazným**.

## 9.3 Sémantické a syntaktické prvky

Typickým sémantickým prvkem žánru dramatu je atmosféra. Tento aspekt *Habermannův mlýn* naplňuje. Až na několik scén jako je svatba nebo křtiny, se snímek nese ve vážnějším tónu. Vážnou atmosféru do snímku vnáší přicházející válka a s ní spojená postava Kurta Kozlowskeho.

Syntaktické prvky jsou opět zastoupeny hlavně skrze vztahy mezi postavami. Prokazatelným syntaktickým prvkem je tak kupříkladu vztah mezi Habermannem a Kozlowskim. Jejich rivalskému vztahu jsem se podrobně věnovala u motivu dobra a zla. Motiv dobra a zla se zároveň podílí na výstavbě zápletky a má v ději svoji významovou rovinu. I tyto dva prvky patří k syntaktickému nahlížení. Důležitým syntaktickým prvkem jsou v žánru dramatu stylistické postupy. Časté jsou kupříkladu detailní záběry tváří hrdinů ve vážných situacích, nebo podbarvení dramatickou hudbou.



## 10. ZÁVĚR

Tématem této práce byla analýza a interpretace filmů o 2. světové válce natočených po roce 2000 s důrazem na žánrovou a tematicko-motivickou rovinu. Postup analýzy a následné interpretace vycházely ze studií historického filmu Roberta Rosenstona, přístupu k žánru Ricka Altmana a také z neformalistických poznatků Kristin Thompson a Davida Bordwella.

U každého filmu nyní zmíním, čím je v rámci tuzemské kinematografie inovativní a vyhotovím konečný přehled dle Rosenstonových šesti aspektů uvedených v kapitole 4.

Prvním analyzovaným snímkem se staly *Želary*. V rámci žánrového vymezení nebylo složité snímek zařadit mezi melodramata. Snímek velice silně pracuje s důrazem na jedince, tedy na ženskou hrdinku Elišku. Její příběh a osud je v popředí po celou dobu syžetu a je jen velice málo okamžiků, v nichž by postava Elišky nefigurovala. Tento silný důraz na jedince byl typický pro snímky z 60. let. Díky tomu je možné potvrdit, že i filmy ze současnosti navazují svým způsobem na předešlá období.

Snímek *Želary* je novátorský hlavně díky zajímavému zpracování tématu ruských vojáků, jemuž tvůrci věnovali ve filmu poměrně velký prostor. Téma syrového pohledu na ruské vojáky je pro snímek velmi typické. V předešlých obdobích bylo s tímto tématem kvůli režimu nakládáno zcela opačným způsobem. Až do převratu bylo naprosto nemyslitelné zobrazit toto téma tak, jak je nám předloženo ve snímku *Želary*. Ruští vojáci byli samozřejmě zobrazováni jako naši zachránci a osvoboditelé a v mnoha snímcích nám byl předkládán mýtus o bezproblémových vztazích mezi Rudou armádou a osvobozovanými obyvateli. Tímto tématem tedy snímek *Želary* mění pohled na Rusy, coby přátele vlasti. Navíc je v závěru patrné jak komunistický režim narušil podobu tehdejšího prostředí na našem území.

1. Snímek *Želary* odpovídá narativní stavbě příběhu s jasným začátkem, prostředkem i koncem. Děj je vyprávěn postupně, bez retrospektiv či odboček.

Morálním poselstvím snímku může být například postavení se obyvatel Želary vůči ruským vojákům.

**2.** Snímek klade velký důraz na jednotlivce – tedy Elišku, ale zároveň akcentuje i příběhy ostatních postav. Díky tomuto bodu se potvrzuje, že snímek *Želary* spadá k historickým dramatům, jež nemají tendenci řešit historické, jako spíše osobní problémy.

**3.** Minulost zobrazená ve filmu je lineární a uzavřená. Nenabízí se žádná alternativa. I když divákovi možná chybí informace o minulosti postav, narativ tuto mezeru zaplňuje jinými fakty.

**4.** Jak u tématu lásky, tak například u tématu strachu je zřetelné jisté polidšťování a dramtizace. Můžeme se setkat s tím, že se začneme s postavami ztotožňovat. Dokazuje se schopnost dodávat historickým filmům emoční rozměr. Nejzřetelněji se tak ve snímku *Želary* děje v emočně vypjatých scénách. Například Eliška ztracená v lese, vzkvétající láska mezi postavami či Jozova smrt. Tyto scény jsou výrazně podbarveny hudbou a k zintenzivnění pocitů napomáhají i záběry typu detail. Tento bod můžeme na snímku demonstrovat již myšlenkou, že *Želary* spadají pod žánr melodramatu, kde je téma lásky, emocí a nitra postav výrazné.

**5.** Film nám ukazuje stavby, krajinu, oblečení a předměty tak, jak s největší pravděpodobností vypadaly v době, v níž se děj odehrává. Vidíme, jak snímek pracuje s rovinou referenčního významu a jak je vytvářen fikční filmový svět. Například Brno je nám představeno jako velké město, kde mají lidé svůj „luxus“ – dobové automobily, tramvaj, ale i přesto se může zdát neklidné a chladné. Nechybí ani dobové letáky, či nápisy přímo na budovách, jež nás mají odkázat na období 2. světové války (Postamt). Důležité jsou v tomto bodě i kostýmy. V Brně se setkáváme s uniformami německých vojáků, uniformami sestřiček, lékařů či obvyklým dobovým oblečením. Naproti tomu v Želarech se neseťkáváme s dobovými dámskými kostýmkami, ale s pracovními oděvy a drsným prostředím.

**6.** Film ukazuje dějiny jako proces. Postavy snímku *Želary* jsou obklopeny politikou, hospodářskou situací a také láskou. Snímek však například nezobrazuje problematiku Židů, typickou pro snímky o 2. světové válce.

Druhým analyzovaným snímkem je *Protektor*. V rámci žánru jsem jej rovněž přiřadila k melodramatu. Už na první pohled jsou obě tyto melodramata velice rozdílná. Ve snímku *Protektor* je navíc melodramatický žánr dekonstruován. V melodramatu je primární zobrazení emocí. *Protektor* však nezobrazuje emoce přímo, ale prostřednictvím filmových složek.

Největší inovace přináší snímek *Protektor* na úrovni formy a stylu. Režisér Marek Najbrt přiznal, že nechtěl vytvořit rekonstrukci tehdejší doby, ale vytvořit o ní vlastní představu.<sup>80</sup> Využil k tomu svěží moderní pojetí, v rámci něhož propojil jinak nesourodé prvky. Historické melodrama s náznaky retro filmu podbarvil neautentickou, elektronickou hudbou skupiny Midi Lidi. Novátorská je i práce s obrazem. Tím se podrobně zabývá Lukáš Masner v kapitole *Kamera v současném světě*. Obraz snímku popisuje takto „*Vysoce kontrastní obraz, místy vyvedený v lehce sépiovém tónu, který však jen stěží a minimálně evokuje nostalgickou retro-atmosféru v tradičním slova smyslu. Absentována je většina barevných odstínů, vyjma červené barvy. Její sytost je pak ve škále tlumených tónů funkční a nepřehlédnutelná.*“<sup>81</sup>

1. Snímek *Protektor* splňuje formu snímku se začátkem, prostředkem a koncem. Nenaplnuje však požadavek ukázat divákovi, že vše dobře dopadne a to kvůli tragickému závěru, kdy se Hana dobrovolně přidává k odjíždějícímu transportu.
2. I tento snímek akcentuje příběhy hlavních hrdinů a ostatních postav. Řešení jejich osobních problémů je paralelou problémů celé společnosti. Ve snímku se setkáváme jak s nátlakem systému na jednotlivce, tak s menšinami (v tomto případě Židé). Navíc snímek nemá tendenci řešit historické události (na velké dějiny je odkazováno jen skrze nezobrazený atentát na Heydricha), ale spíše osobní dramata postav.
3. Minulost zobrazená ve snímku je sice uzavřená, ale kvůli použitému flashforwardu a odbočkám ve smyslu grafických animací není lineární. *Protektor* navíc patří mezi filmy, jejichž ústřední zápletka či postavy jsou smyšlené a zasazení

---

<sup>80</sup> SEDLÁČEK, Jaroslav, „Netrpím komplexem, že jsem český filmař“

[www.http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=663118](http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=663118)

<sup>81</sup> *Současný český a slovenský film: pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. 1. vyd. Editor Luboš PTÁČEK. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. Str. 155. ISBN 978-80-244-2605-1

do historie tvoří pouze příběhový rámec. Proto musí být snímek koncipován tak, aby nepřipouštěl nějaké pochybnosti.

**4.** Celkově se může zdát, že se ve snímku zdatelně neoperuje s rovinou emocí. Například milostné scény jsou do snímku vloženy jen proto, aby se tu vůbec projevil nějaký cit. Opak je ale pravdou a i když jsou emoce tlumeny a postavy ovládají své reakce, je tak činěno hlavně z důvodu aby vyjádření pocitů vypadalo normálně a věrohodně. Emoce tedy nejsou v divákovi vyvolávány vizuálně, ale spíše vnitřně pomocí narativních postupů. K zachycení a zdůraznění emocí využili tvůrci rámování a záběry typu detail, polodetail a dopomáhá i sofistikovaná hudba což zintenzivňuje pocity diváků. Tímto pojetím zobrazení emocí se odlišuje od zmíněného snímku *Želary*.

**5.** Tvůrci se snažili vytvořit věrohodné dekorace, kostýmy atd. v celkovém prostředí, v němž se odehrává děj. Uvěřitelně tak působí vybavení bytu hlavních hrdinů, vybavení rádiového studia, ale i kino či filmové ateliéry sloužící k natáčení filmu *Druhý život*. Věrohodná je i atmosféra snímku, čemuž dopomáhá mizanscéna ale i samotné postavy. Emil Vrbata například používá již zmíněnou pečlivou dikci, typickou pro rozhlasové moderátory tehdejší doby. Dále jsou to i časté rozhovory v němčině. Jak ale upozorňuje Rossenstone, filmaři by si měli uvědomit, že tento postup často vede k „falešné historicitě“ a je tak činěno především kvůli zvýšení atraktivity příběhu.

**6.** Film ukazuje dějiny jako proces. Předkládá divákovi určitou představu o tehdejší rasové nenávisti vůči Židům. Ve snímku *Protektor* nevidíme například vyhlazovací nebo pracovní tábory pro Židy. Úskalí doby je nám předloženo prostřednictvím stylizovaných animací, záběrů na davy lidí chystající se k transportům, či zásahy gestapa (výslech Franty apod.) Postavy jsou tedy ve snímku obklopeny zmíněnou rasovou nenávistí, politikou (atentát na R. Heydricha, kolaborace) a strastmi tehdejší doby (př. nedostatek jídla a potravinové lístky).

Dalším snímek pro analýzu se staly *Lidice*. Žánrově jsem snímek zařadila k dokudramatu. Samotné téma vypálení Lidic bylo (do natočení snímku *Lidice*) zpracováno pouze jako dokument Janem Kučerou a kameramanem Čeňkem

Zahradníčkem. Dokument obsahoval autentické a naturalistické záběry ničení Lidic, dělníky odvážející suť z tamějších domů a snahu německé mašinerie nezanechat po Lidicích jedinou památku. Od vypálení Lidic roku 1942 je snímek *Lidice* po 69 letech (do premiéry snímku) **prvním celovečerním filmem** natočeným na toto téma. Tento film objasňuje tehdejší dramatické události a snaží se o věrné a co nejrealističtější zobrazení. Fakt, že takovýto snímek v české kinematografii doposud chyběl, uznává jak Zdeněk Mahler, tak Petr Nikolaev. Oba si uvědomují, že lidé sice jisté znalosti o události mají, nevědí však konkrétní okolnosti. Proto se možná podtitulem snímku stalo motto: „*Myslíte, že znáte skutečný příběh Lidic?*“<sup>82</sup>

1. Tvůrci se do snímku snažili vložit morální poselství v tom smyslu, že událost, jaká se tehdy odehrála v Lidicích, může potkat i naši generaci. Zdeněk Mahler v rozhovoru pro ČT 24 přímo říká, že „*film nemá být historickým ohlédnutím ale v jistém smyslu apelem či mementem i na současnou společnost, protože takovéto události můžou i v dnešní době potkat kohokoliv.*“<sup>83</sup>

2. Snímek neklade až tak velký prostor velkým dějinám, tedy atentátu na Heydricha. Tuto historickou událost staví snímek spíše do pozadí a řeší malé dějiny, tedy dramata postav a jejich osudy. Jejich příběhy jsou vyprávěny pomocí jednotlivých, avšak vzájemně provázaných epizod. Seznamujeme se tak s větším počtem postav, přičemž nejsou dopodrobna vykresleny jejich charaktery. Je tedy zanechána poměrně velká interpretační volnost pro diváky. Důkladněji se seznamujeme pouze s postavou Františka.

3. Lineárnost snímku je hned v úvodní sekvenci narušena flashforwardem a během děje jsou několikrát použité i retrospektivy. Zobrazená minulost je však uzavřená a nenabízí se žádné alternativy.

4. Emočně vypjaté scény a celková atmosféra snímku je dobarvena mizanscénou a uzpůsoben je i narativ. Rozdílného zobrazení prostředí a emocí si můžeme povšimnout například ve scénách, kde figurují nacisti. Použité jsou výhradně tmavé tóny a tyto sekvence jsou výrazně podbarveny hudebním motivem. Zajímavě narativně řešená je například scéna výslechu Anny a Vaška. Výslech probíhá

---

<sup>82</sup>Česká televize, Lidice [www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1262260-zdenek-mahler-lidice-jsou-memento](http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1262260-zdenek-mahler-lidice-jsou-memento)

<sup>83</sup> Tamtéž

paralelně a díky rámování může divák v levé části vidět zkrvavenou a spoutanou Annu a vpravo výslech Vaška. Ve stejném duchu se později nese i vyhlazení Lidic. Lidé jsou hnáni ze svých domovů, je jim zabavován majetek. Asi nejdramatičtější sekvencí snímku je poprava lidických mužů. Ti byli po skupinách přiváděni na zahradu Horákova statku, a poté zastřeleni. Celou scénu přitom charakterizují chladné tóny a opět hudební motiv.<sup>84</sup> Další dramatickou scénou je Františkův návrat z vězení do Lidic. František nenachází domov ani známou krajinu, ale pouze prázdné prostranství. Vše je umocněno záběry z ptačí perspektivy, díky kterým je možné vidět jen Františka a jeho stopy ve sněhu na rozlehlé pláni.

5. Tvůrci se snažili zobrazit minulost co nejdokladněji. Kvůli autentičnosti byly znovu postaveny některé budovy, které se následně podpálily. Uvěřitelné je dobové oblečení, uniformy<sup>85</sup> či nábytek a vybavení domů. Ubíhající čas a posuny v ději nám opět pomáhají určovat titulky s daty. Děj začíná roku 1938 a končí roku 1945.

6. Snímek Lidice nijak blíže nereflektuje např. rasovou nenávist vůči Židům. Tato situace je tu pouze naznačena skrze postavu Anny a její rodiny. Zobrazena je tu spíše třídní a politická situace. Stejně, jako ve filmu *Protektor* se i zde setkáváme s tématem kolaborantství. Ve snímku *Lidice* je však toto téma zobrazeno jiným způsobem a ukazuje se tak i odlišná forma kolaborantství.

Posledním analyzovaným snímkem se stal *Habermannův mlýn*. V rámci žánrového rozdělení jsem jej zařadila k žánru historického dramatu. Snímek *Habermannův mlýn* vnáší do české kinematografie nový pohled na události, které se na našem území odehrály na konci 2. světové války. Většina filmů zabývajících se tímto obdobím měla tendenci rozřazovat skupiny dle určitého vzorce. To znamená, že např. Češi byli zobrazováni jako utlačovaná menšina a Němci měli podobu nemilosrdných utlačovatelů. Snímek *Habermannův mlýn* ukazuje události z jiné perspektivy. Habermannovi i přes svůj německý původ nemají proti českému

---

<sup>84</sup> V kontrastu s těmito záběry, jsou například scény, kdy se děti nechávají před válkou ve škole fotografovat, nebo když mají Karel s Vaškem schůzku s dívkami na posedu u lesa, krajina je prozářena sluncem a prostředí působí klidným dojmem. Stejná světlé tóny vidíme i v závěru snímku.

<sup>85</sup> Na kostýmech pracovala významná textilní a kostýmní výtvarnice Simona Rybáková

obyvatelstvu předsudky a kromě Hanse se nijak zvlášť nehlásí k nacistickému režimu. I přesto je August Habermann na konci války zabit obyvateli, nad nimiž držel ochrannou ruku. Film názorně zobrazuje nenávisť mezi Čechy a Němci a dlouho opomíjené téma divokého odsunu Němců z našeho území. Ve filmu je sice ukázána nacistická krutovláda v podobě jasně záporné postavy Kurta Kozlowskeho. Češi už ale nenesou pouze dlouho prezentovaný charakter pasivních obyvatel, na nichž bylo pácháno zlo. Místo toho je prezentována jejich lačnost po pomstě a stinné stránky typu rabování Habermannova majetku, či šikana obyvatel kvůli německému původu.

1. I snímek *Habermannův mlýn* naplňuje rámeček příběhu se začátkem, prostředkem a koncem. Na konci snímku však diváky čeká velmi dramatický závěr, nikoliv happyend. Je tedy narušena Rosenstonova teze o opuštění filmového světa v lepším stavu.

2. Jak napovídá již samotný název snímku, příběh akcentuje především postavu Habermanna a film nám ukazuje historii jako příběh jednotlivců. Do popředí se tedy opět dostávají malé dějiny.

3. Snímek zobrazuje uzavřenou minulost. Lineární podoba děje je v úvodu snímku však narušena použitím flashforwardu. Jelikož námět snímku vychází ze skutečných událostí a osob, o nichž však nejsou dochovány všechny potřebné informace, je film nucen tyto mezery zaplnit jinak a nepřipustit pochybnosti diváků.

4. Jelikož samotný žánr dramatu má za cíl vyvolat v divácích emoce, je jisté že snímek *Habermannův mlýn* naplňuje i tento aspekt. O dramatické situace, v nichž se můžeme identifikovat nebo soucítit s postavami, ve snímku není nouze. Ke zvýšení a zintenzivnění pocitů byla opět využita hudba, mizanscéna a určité typy záběrů.

5. Celková atmosféra válečného pohraničí působí velice uvěřitelným dojmem, zejména díky propracovanému prostředí, vybraným exteriérům a interiéřům, ale i kostýmům<sup>86</sup> či rekvizitám. To vše dodává snímku dobovou esenci.

6. Naplněn je i šestý a poslední Rosenstonův aspekt historické fikce. I v *Habermannově mlýně* jsou postavy obklopeny politikou, náboženstvím, problémy

---

<sup>86</sup> I na kostýmech pro snímek *Habermannův mlýn* pracovala Simona Rybáková (zmíněná u snímku *Lidice*)

mezi třídami a rasami a také láskou. Díky postavě Jany či transportu s židovskými dětmi příběh akcentuje problematiku Židů za 2. světové války. Svatba v kostele či Janina minulost z kláštera nás zase odkazují ke křesťanskému náboženství. Problém mezi třídami je zastoupen bohatým Němcem Habermannem a jeho chudými českými spoluobčany. Snímek zobrazuje jak rasový konflikt nacistů vůči Židům, tak později nenávisť Čechů vůči Němcům.

Ze souhrnu jednotlivých filmů je nyní patrné, že všechny analyzované snímky určitým způsobem naplňují Rosenstonových šest aspektů historické fikce. V některých bodech se snímky shodují, v jiných odlišují. Například snímky *Želary* a *Protektor* sice mají stejné žánrové zařazení, ale je patrné že v určitých aspektech jsou rozdílné. Stejně je na tom i druhá dvojice filmů *Lidice* a *Habermannův mlýn*. Oba filmy mají podobu historického dramatu. Liší se však v uchopení minulosti. Zatímco *Lidice* jako dokudrama se snaží historické události reflektovat co nejpřesněji, *Habermannův mlýn* s minulostí nakládá volněji. Při popisu snímků bylo také možné narazit na fakt, že některé snímky využívají stejná nebo podobná témata nebo motivy. Snímky *Protektor*, *Lidice* i *Habermannův mlýn* například pracovaly s tématem kolaborace. Každý z filmů toto téma však postihl jiným způsobem. Podobně tomu bylo u tématu lásky. Zatímco v *Želarech* jsou city zprostředkovány přímo, u *Protektora* je tak činěno pomocí narativních postupů. Další možnost srovnání přináší snímky *Želary* a *Habermannův mlýn*. V obou snímcích je zprostředkován určitý postoj k Rudé armádě. *Želary* jsou pojetím tohoto tématu novátorské, a jak jsem již psala, nabízejí nový pohled na danou problematiku. *Habermannův mlýn* však v krátkosti s tímto tématem pracuje podobně, jako většina filmů z předešlých období a Rudá armáda má opět kladný charakter.<sup>87</sup>

Díky popsaným tématům a motivům vybraných snímků, bylo možné postihnout, zda a v čem současné české historické filmy nabízejí divákům nový pohled na 2. světovou válku. To bylo zároveň cílem práce.

Na těchto snímcích lze také prokázat, jak tvůrci nakládají s historií. Všechny vybrané filmy sice mapují totožné období našich dějin, ale přitom jsou formou nebo

---

<sup>87</sup> Scéna v závěru snímku, která zobrazuje, jak jeden z ruských vojáků přináší Janě kabát.



stylem rozdílné. Autorům se podařilo do české kinematografie přinést dříve opomíjená nebo nezveřejněná témata. Tím se také prokázal dřívější minimální zájem filmařů o zmapování některých klíčových událostí české novodobé historie. Filmy dokonce boří zažitě konvence, vykreslované poválečným režimem.

Vyhodnocení snímků pomocí aspektů Roberta Rosenstona přineslo zjištění, že české historické filmy nejsou narativně odlišné od světové kinematografie a neměly by tak být opomíjeny.

## 11. PRAMENY A LITERATURA

### Audiovizuální prameny

#### *HABERMANNŮV MLÝN*

(2010, délka 104min)

**Režie:** Juraj Herz

**Scénář:** Juraj Herz, Jan Drbohlav

**Kamera:** Alexander Šurkala

**Herecké obsazení:** Mark Waschke, Karel Roden, Ben Becker, Hannah Herzsprung, Radek Holub, Wilson Gonzales Ochsenknecht, Zuzana Kronerová, Jan Hrušínský, Franziska Weisz, Andrej Hryc, Oldřich Kaiser, Martin Stránský, Martin Sitta, Erika Guntherová, Jaromír Dulava, Václav Legner, Klára Cibulková, Zdeněk Braunschläger, Veronika Gajerová, Michal Pavlata a další

#### *HABERMANNŮV MLÝN – DOKUMENTÁRNÍ FILM*

(2003, délka 56min)

**Režie:** Milan Maryška, Petr Jančárek

**Scénář:** Josef Urban, Petr Jančárek

**Kamera:** Martin Schinabek

#### *LIDICE*

(2011, délka 121min)

**Režie:** Petr Nikolaev

**Scénář:** Zdeněk Mahler

**Kamera:** Antonio Riestra

**Herecké obsazení:** Karel Roden, Zuzana Fialová, Roman Luknár, Zuzana Bydžovská, Ondřej Novák, Norbert Lichý, Veronika Kubařová, Václav Jiráček, Jan Budař, Joachim Paul Assböck, Sabina Remundová, Milan Kňazko, Pavlína Štorková, Marek Adamczyk, Jiří Vobecký, Jiří Ployhar ml., Karel Zima, Bořík Procházka, Adam Kubišta, Ludmila Šafářová, Ondřej Havel a další

## ***PROTEKTOR***

(2009, délka 98min)

**Režie:** Marek Najbrt

**Scénář:** Benjamin Tuček, Marek Najbrt, Robert Geisler

**Kamera:** Miloslav Holman

**Herecké obsazení:** Jana Plodková, Marek Daniel, Klára Melíšková, Sandra Nováková, Jan Budař, Martin Myšička, Josef Polášek, Jiří Ornest, Simon Schwarz, Leoš Noha, Tomáš Žatečka, Jan Řéhák, Richard Stanke, Tomáš Měcháček, Dana Marková, David Máj, Pavel Kryl, Adam Kubišta, Petra Nesvačilová, Robert Geisler, Tomáš Bambušek, Marie Ludvíková a další

## ***ŽELARY***

(2003, délka 142 min)

**Režie:** Ondřej Trojan

**Scénář:** Petr Jarchovský

**Kamera:** Asen Šopov

**Herecké obsazení:** Aňa Geislerová, Aňa Geislerová, György Cserhalmi, Ivan Trojan, Jaroslava Adamová, Zita Kabátová, Svatopluk Beneš, Miroslav Donutil, Jaroslav Dušek, Jan Tříška, Michael Hofbauer, Jan Hrušínský, Anna Věrtelářová, František Velecký, Viera Pavlíková, Iva Bittová, Tomáš Žatečka, Juraj Hrčka, Ondrej Koval', Igor Latta, Lubomír Mindoš, Marián Filadelfi a další

## Literatura

ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Iluminace*, 1989, č. 1. ISSN 0862-397X

*ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. Iluminace*, 1989, č. 1 [online]. [citováno 1. 1. 2016]. Dostupné WWW <[http://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Obaly\\_na\\_vicero\\_pouziti.pdf](http://is.muni.cz/el/1421/jaro2006/FAVBKa05/Obaly_na_vicero_pouziti.pdf)>.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*: nakl. Akademie múzických umění v Praze, 2010

BRANDES, Detlef. *Češi pod německým protektorátem. Okupační politika, kolaborace a odboj 1939-1945*. Praha : Prostor, 1999, Edice: Obzor. 27. ISBN:80-7260-017-6

DENAULT Leigh, *A History of the Debate: Filmmakers, and the Battle for Historical Memory*, 2000, [online]. [citováno 5. 12. 2015]. dostupné z WWW <<http://www.mmiv.org/FILM%20AND%20MEMORY.html>>.

DANIELIS, A. *Česká filmová distribuce po roce 1989*. *Iluminace*. [online]. [citováno 10. 1. 2016]. Dostupné WWW <[http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/obsahy/danielis\\_iluminace\\_1\\_2007.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/obsahy/danielis_iluminace_1_2007.pdf)>.

KLUSÁKOVÁ, Veronika. *Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením*. *Iluminace*, 2008, č.3. [online]. [citováno 8. 11. 2015]. dostupné z WWW <[http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/klusakova\\_3\\_2009.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/klusakova_3_2009.pdf)>

*Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí - filmové obrazy zla*. Vyd. 1. Editor Petr KOPAL. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. ISBN 978-80-87211-34-2.

LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-712-8

PAVERA, Libor a František VŠETIČKA. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. ISBN 8071821241

ROSENSTONE, Robert A., *History on film/film on history*. Harlow: Pearson Longman, 2006. ISBN 978-0-582-50584-1

ROSENSTONE, Robert A. *The Historical film as real history*, [online]. [citováno 8. 11. 2015]. dostupné z WWW  
<[http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical\\_film.pdf](http://www.culturahistorica.es/rosenstone/historical_film.pdf)>.

SEDLÁČEK, Jaroslav. *Rozmarná léta českého filmu: 1989-1998*. 1. vyd. V Praze: Česká televize, 2012. ISBN 978-80-7448-022-5.

*Současný český a slovenský film: pluralita estetických, kulturních a ideových konceptů*. 1. vyd. Editor Luboš PTÁČEK. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2010. ISBN 978-80-244-2605-1

STEHLÍK, Eduard. *Lidice – příběh české vsi*. Praha: V ráji, 2004. ISBN: 80-86758-13-3

TOMAŠEVSKIJ, Boris. *Teorie Literatury*. 1. vyd. Brno. Lidové nakladatelství, 1970

THOMPSON, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup mnoho metod*. *Iluminace* 10, 1998, č. 1.

ŽALMAN, Jan, SVOBODA, Jan. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. 1. vyd. Editor Stanislava PŘÁDNÁ. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 8070040300

*Žánr ve filmu*. Vyd. 1. Editor Brigita PTÁČKOVÁ. Praha: Národní filmový archiv,  
2004. ISBN80-7004-116-1

### **Internetové zdroje**

<http://www.aktualne.cz/>

<http://www.ceskatelevize.cz/>

<http://www.csfd.cz>

<http://www.filmsite.org/>

<http://www.rozhlas.cz/radiowave/portal/>

<https://www.wikipedia.org/>

<https://itpworld.wordpress.com/>

<https://www.youtube.com/>

## 12. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

### 12.1 Snímek Želary

*Obrázek č. 1. a 2. Motiv proměny a dvojnictví*



*Obrázek č. 3. Motiv cesty*



*Obrázek č. 4. Motiv přírody*





*Obrázek č. 5. Motiv zla*



## **12.2 Snímek Protektor**

*Obrázek č. 6. a 7. Motiv dvojnickví*



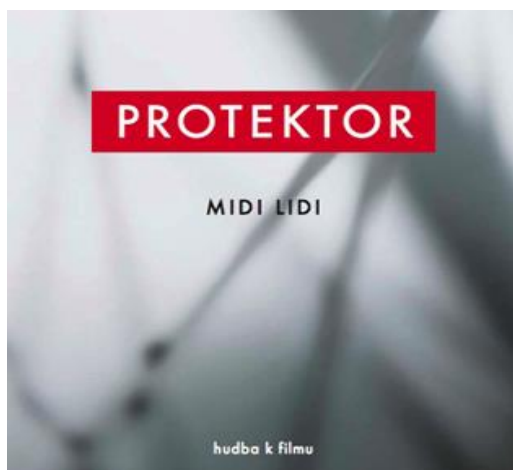
*Obrázek č. 8. a 9. Motiv bicyklu*



Obrázek č. 10. a 11. Motiv Film ve filmu

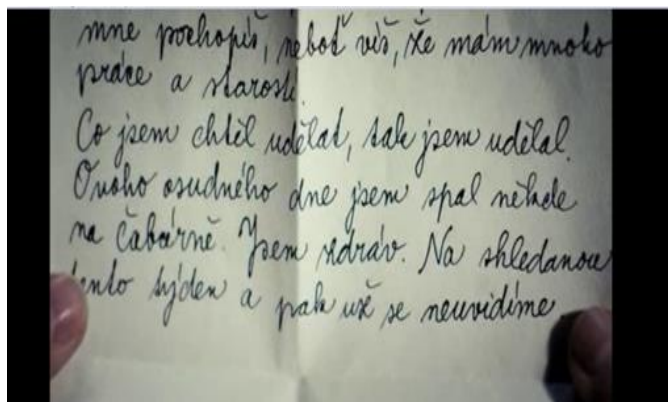


Obrázek č. 12. Hudební motiv



### 12.3 Snímek Lidice

Obrázek č. 13. Motiv dopisu



Obrázek č. 14, 15, 16. a 17. Motiv naděje a beznaděje



Obrázek č. 18. Motiv Film ve filmu



## 12. 4. Snímek Habermannův mlýn

Obrázek č. 19, 20, 21, 22 Motiv dobra a zla



Obrázek č. 23. Motiv mlýna



Obrázek č. 24. a 25. Motiv vlaku



**NÁZEV:**

Český historický film po roce 2000.

**AUTOR:**

Stanislava Švubová

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D

**ABSTRAKT:** Tématem práce bude analýza českých historických filmů natočených po roce 2000 - Želary, Protektor, Lidice a Habermannův mlýn. Cílem práce bude postihnout, jakým způsobem navazují a v čem se odlišují současné historické filmy natočené po roce 2000 na historické filmy z předešlých období, jak interpretují klíčové události českých dějin a zda nabízejí nový pohled na českou historii. Práce bude metodologicky pojata jako žánrová analýza s důrazem na tematicko-motivickou rovinu. Teorie a vymezení žánru historického filmu bude přejato od Roberta Rosenstoneho.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Historický film, česká historie, žánrová analýza

**TITLE:**

Czech historical film after 2000

**AUTHOR:**

Stanislava Švubová

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D

**ABSTRACT:**

Theme of this thesis is: Analysis of Czech history movies shot after the year 2000 - Zelary, Protektor, Lidice and Habermannuv mlyn. The main goal of this thesis is to capture how do recent movies follow up onto older movies, shot in previous eras, and what are the differences between them. I'm also investigating how new movies interpret key events of Czech history and if they offer a new point of view on Czech history. The methodology of this paper is genre analysis with an emphasis to thematic-motivistic level. Theory and definition of history movie genre is adopted from Robert Resenstone.

**KEYWORDS:**

History movies, Czech history, genre analysis