

**JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA SPOLEČENSKÝCH VĚD**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Druhá světová válka v současném českém filmu

World War II in Contemporary Czech Films

Vedoucí práce: PhDr. et PaedDr. Marek Šmíd, Ph.D

Autor práce: Jan Faktor

Studijní obor: Anglický jazyk – Společenské vědy

Ročník: 3

2012

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 27. 4. 2012

.....

Děkuji PhDr. et PaedDr. Marku Šmídovi, Ph.D. za odborné vedení, připomínky a cenné rady, kterými mi pomáhal při vypracování bakalářské práce a za čas, jenž mi věnoval při konzultacích.

Obsah

ANOTACE.....	5
ANNOTATION.....	6
1. ÚVOD.....	7
2. FILM A HISTORIE.....	9
3. TYPOLOGIE SNÍMKŮ.....	14
3.1. Akční snímky.....	14
3.2. Psychologické snímky.....	15
3.3. Komedialní snímky.....	17
3.4. Biografické snímky.....	18
3.5. Nezařazené snímky.....	20
3.6. Specificky pojaté snímky	22
4. ANALÝZA A POPIS SNÍMKŮ.....	27
4.1. Tmavomodrý svět.....	27
4.2. Tobruk.....	33
4.3. Musíme si pomáhat.....	41
4.4. Lidice.....	47
5. FILM A VÝUKA.....	54
6. ZÁVĚR.....	60
SUMMARY.....	62
SEZNAM LITERATURY A ZDROJŮ.....	63
Knihy.....	63
Časopisecké články	64
Internetové Zdroje.....	65
Kvalifikační práce.....	68
Filmy.....	69
Bonusové materiály.....	70
SEZNAM PŘÍLOH.....	70
PŘÍLOHY.....	71

ANOTACE

Jan Faktor

Druhá světová válka v současném českém filmu

Bakalářská práce *Druhá světová válka v současném českém filmu* si dává za úkol zmapovat způsob, jakým současní čeští filmoví tvůrci ve svých snímcích pojmají toto dějinné období, přičemž se soustředí pouze na hrané historické filmy natočené po roce 1993. Cílem práce je osvětlit, jakým způsobem jsou snímky uchopeny a co se svému divákovi snaží sdělit. Největší pozornost bude věnována čtyřem snímkům – *Tobruk*, *Tmavomodrý svět*, *Musíme si pomáhat* a *Lidice*. Pozornost bude věnována také komparaci skutečných událostí se způsobem, jak byly zachyceny ve filmu. Dále se bakalářská práce bude zabývat problematikou spojení historie a filmu a poslední část se pokusí nastínit možnosti využití filmového média při výuce.

Vedoucí práce: PhDr. et PaedDr. Marek Šmíd, Ph.D.

Klíčová slova: film, druhá světová válka, historie, výuka

ANNOTATION

Jan Faktor

World War II in Contemporary Czech Films

The bachelor thesis *World War II in Contemporary Czech Films* deals with the way, how contemporary Czech filmmakers approach this historic period in their films and it focuses only on films shot after 1993. The aim of this thesis is to explain how are these films approached and what they try to convey to their viewers. The greatest attention would be paid to four films – *Tobruk*, *Dark Blue World*, *Divided We Fall* and *Lidice*. This thesis will also focus on the comparison between real events and the way how they were pictured in the film. Further will the thesis deal with the issue of link between history and film and it will also try to outline the possibilities of using film medium during lecture.

Supervisor: PhDr. et PaedDr. Marek Šmíd, Ph.D.

Key words: film, World War II, history, education

1. ÚVOD

Cílem této práce je seznámit čtenáře s problematikou zpracování druhé světové války v současném českém filmu. Zaměření se pouze na současný hraný film, tedy na snímky natočené od vzniku samostatné České republiky roku 1993 až do současnosti, bylo zapříčiněné přílišnou komplexností zvoleného tématu. I přesto se předmětem této práce staly dvě desítky snímků, přičemž z důvodu rozsahu byly k bližší analýze vybrány pouze čtyři, z nichž každý je představitelem kategorie vymezené v kapitole Typologie snímků. Rozčlenění snímků a jejich analýza tvoří hlavní složku této práce.

Původní záměr, komparace reálných historických událostí s jejich filmovým ztvárněním, byl naplněn pouze částečně a to v analýze jednotlivých snímků. Hlavním důvodem je fakt, že filmoví tvůrci si reálné události upravují podle vlastních potřeb a ačkoliv je často o historickou přesnost usilováno, tak filmařům záleží především na celkovém vyznění filmu, a právě na toto vyznění jsem se při jejich analýze soustředil. George Orwell v knize *Farma zvířat* také nepopisoval reálnou situaci, ale svým metaforickým a alegorickým pojetím přispěl k popsání problematiky totalitních společností stejnou, ne-li větší měrou než leckterá literatura faktu. Podobně je tomu i u hraných historických snímků a proto by se na snímky, které nejsou naprosto věrohodné nemělo nahlížet jako na nevyhovující. Touto problematikou se zabývá první kapitola Historie ve filmu.

Poslední část této práce je věnována možnostem využití historického filmu při výuce, protože film jako médium postupně vytlačuje z běžného života tištěné materiály a je proto nutné, aby učitelé tento fakt ve své výuce zohlednili a měli by se s tímto médiem naučit správně pracovat.

Primární zdroje pro tuto práci tvoří filmy samotné. K sekundárním pramenům se řadí literatura popisující historické události ve filmech zobrazované, press kity a bonusové materiály k filmům.¹ Knižní zpracování jednotlivých filmů nebyla dosud vydána, proto práce odkazuje na velké množství internetových zdrojů. Pro kapitoly Historie ve filmu a Film a výuka byly použity jak české, tak i cizojazyčné zdroje. K stěžejním dílům patří kniha *Film a dějiny* z roku 2005 a její volné pokračování *Film*

1 Např. pro analýzu filmu *Tobruk* byl použit především bonusový materiál obsahující *Úvahu* režiséra Václava Marhoula, která byla nedocenitelným pomocníkem při snaze o pochopení tvůrčího procesu a záměru.

a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla vydaná roku 2009, jež obě sestavil Petr Kopal. Dále byly k sepsání předkládané práce použity časopisecké články a kvalifikační práce jak české, tak i zahraniční.

Pro vypracování této bakalářské práce byly použity komparativní, deskriptivní a analytické metody.

2. FILM A HISTORIE

Hraný film se již od svých počátků zabýval osudy lidské společnosti, která se vždy nacházela v určitém historickém kontextu a tím zároveň mapoval i toto historické období, ať už to bylo tvůrčím záměrem nebo ne. Díky této skutečnosti máme tedy možnost nahlížet na dvě možnosti mapování spojení dějin a filmu a to, že ve své podstatě každý snímek, nehledě na jeho formální hodnotu či kvalitu, jistým způsobem vypovídá o době, ve které byl natočen. Mám tím na mysli například to, jakým způsobem glorifikuje nebo jinak přetváří skutečnost, kupříkladu státní zřízení země, ve které byl natočen, jak tomu bylo v Československu za minulého režimu, či jak opomíjí nebo naopak zdůrazňuje jistá témata. I tímto způsobem onen snímek vypovídá o společnosti a dějinném období, ve kterém byl natočen, ačkoliv to nebyl prvotní nebo žádný záměr tvůrců a nemusí se vždy jednat o snímek historický. „Z tohoto pohledu je každý, to jest i hraný film, dokumentem doby, ve které vznikl, a oblíbené archivní filmy, které v době svého vzniku odrážely současnost, mají mimo jiné nechtěný půvab, daný tím, že jsou jakousi časovou konzervou zachycující kolorit doby.“²

Tímto pojetím historie a dějinných událostí ve filmu se ovšem tato práce zabývat nebude, jelikož se zaměří na druhou možnost mapování historie ve snímcích, a to jsou filmy, které byly jako historické natočeny úmyslně, tedy na historický hraný film. Ale co to vůbec znamená? Definici přináší Jana Krátká a Patrik Vacek: „*Pojem historický film v nejběžnějším vymezení označuje tituly, které soustředí svou pozornost na zachycení určité historické epochy, význačnou osobnost dějin nebo na jednotlivou historickou událost nebo jejich soubor.*“³ Značnou devízou snímků, jenž se historií zabývají a jsou přímo na historických událostech založeny je, že jsou schopny oslovit široké vrstvy diváků a to i ty, kteří by se jinak k takovéto problematice a událostem nedostali, ať již ve formě jiného filmového zpracování (například dokumentu), či psanou formou. Snímek tak činí nenásilnou metodou, a tak si jeho divák často ani neuvědomuje, že sledováním historického snímku přebírá a vstřebává informace, postoje a hodnoty jím sdělované. Navíc má film tu schopnost, že může za pomoci

2 BOČAN, Hynek. Čest a sláva – krátké zamyšlení nad realizací historického filmu. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 315-330. ISBN 80-7106-667-2. s. 315.

3 KRÁTKÁ, Jana, VACEK, Patrik. Film a historie. In: *Multimediální pomůcka z audiovizuální kultury pro potřeby vyučujících a studentů MU* [online]. 2007. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/pedf/js08/avk/ucebnice/lekce2.html>.

dabingu nebo titulků oslovit i zahraniční diváky a rozšířit tedy svou působnost i za hranice země, ve které byl vytvořen a o historii této země⁴ referovat i v zahraničí.⁵ Touto problematikou se zabývá i Eva Minářová a Kamil Štěpánek: „*Sledovanost televizních seriálů nebo celovečerních filmů (a tedy i s historickými tématy) je mnohonásobně vyšší, než počet čtenářů úspěšné knihy literatury faktu nebo odborné monografie.*“⁶ Vztah dnešní společnosti ke knihám a psaným dokumentům obecně, a zvláště pak ke knihám odborným, upadá a pozornost se začíná postupně upínat směrem k obrazové scéně. Jak uvádí Petr Kopal, „v *po-literárním světě si už historici nemohou dovolit jednoduše ignorovat historické hrané filmy, jejich obrovský vliv na diváky.*“⁷ S tímto mnozí historikové nesouhlasí, protože nepovažují film za médium, které by bylo schopné historii vhodně pojmout, zpracovat a poté divákům předat, a stále konzervativně lpí na informační hodnotě knih či jiných psaných dokumentů, považující je za korektnější metodu pro předávání informací a upozorňují na nedostatky filmu v tomto ohledu. Opačný názor zastává historik Kamil Činátl: „*Film dnes představuje pravděpodobně nejdůležitější médium reprezentace minulosti. Řada výzkumů potvrzuje, že s ohledem na kolektivně sdílené představy o dějinách může filmu stěžl konkurovat nejen historiografie, ale též školní dějepis.*“⁸

Nejčastější výtkou ze strany historiků vůči historickým filmům je jejich nepřesnost a sdělování nepravdivých informací.⁹ Robert Rosenstone ovšem oponuje: „*Ale jaké pravdy? Faktické pravdy, narativní pravdy, emocionální pravdy, psychologické pravdy, symbolické pravdy? Jelikož neexistuje pouze jedna historická pravda – ani na stránce knihy a zcela jistě ani na obrazovce.*“¹⁰ Je samozřejmé, že

4 Historické snímky se z velké části zabývají dějinným obdobím země, ve které byly natočeny, ale není to samozřejmě pravidlem a najdou se i výjimky.

5 Stejnou schopností samozřejmě disponuje například i kniha, či jakýkoliv jiný zdroj, ale film je však schopen zasáhnout mnohem širší základnu, než by se mohlo například knize při sebelepším zahraničním prodeji podařit.

6 MINÁŘOVÁ, Eva, ŠTĚPÁNEK, Kamil. *Mediální výchova v kontextech českého jazyka a dějepisu II. – projektové vyučování* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://svp.muni.cz/ukazat.php?docId=544>. s. 1.

7 KOPAL, Petr. Film jako historie: Filmař jako historik. In: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. s. 13-23. ISBN 978-80-87211-34-2. s. 14.

8 ČINÁTL, Kamil. Film a dějepis/Učitelé a historici na okraji útesu. In: *Cinepur.cz* [online]. 17. 4. 2011. [cit. 16. 4. 2012]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2036>.

9 Problém nastává v případě, kdy nějaký značně nepřesný snímek shlédnou děti, které často přijímají informace značně nekriticky a vnitřně si ho zafixují jako skutečnost.

10 ROSENSTONE, Robert A., *History on film/film on history*. Harlow: Pearson Longman, 2006. ISBN 978-0-582-50584-1. s. 28.

žádný snímek zabývající se tématem historie není zcela fakticky přesný, a to platí dokonce i o filmových dokumentech, které mohou být také zkreslené, i když například ne z toho důvodu, že by dokument podával nepravdivé informace, ale spíše proto, že jeho tvůrce nějaké informace zkrátka opomene¹¹ nebo vynechá, či naopak zdůrazní a takovýto dokument může poté vyznít naprosto odlišně, než tomu bylo ve skutečnosti. V historických hraných snímcích je tato problematika ještě mnohem markantnější, protože na rozdíl od dokumentů není obvykle cílem těchto snímků snaha o pravdivé popsání zvolené problematiky, ale snaha o přilákání a pobavení diváka. Takovéto snímky jsou sice zasazeny do jistého historického období, popisují jistou bitvu, či se zaměřují na osud určitého jedince, ale zvolenou problematiku si upravují dle možností média, finančních nároků, diváckých preferencí, stopáže a mnoha jiných faktorů. Tím se od faktické stránky této problematiky vždy alespoň částečně odkloní, jelikož něco opomenou, něco přidají nebo zjednoduší tak, aby to vyhovovalo tvůrcům a především divákům. Jak tvrdil americký filmový producent Irving Thalberg: „*Když při vyprávění příběhu shledáme nemožným držet se historické přesnosti za účelem nezbytného dramatického efektu, tak ji změňme a cítíme, že jsme udělali správnou věc.*“¹² Takovéto úpravy jako vymyšlení si nových postav, či měnění výsledků konfliktů a podobně, si zkrátka historici na rozdíl od filmových tvůrců nemohou dovolit, protože by poté byla jejich práce považována za nepřesnou a nebyla by veřejností, především akademickou, přijata. Tento jev však u historického filmu jeho tvůrcům nehrozí, a proto se historici obávají nekritického přijímání ze strany diváka a také toho, že bude divák považovat sdělené za reálné bez jakéhokoliv zpochybňování. I když již v dnešní době mnoho režisérů historických snímků využívá služeb historiků, zabývajících se problematikou období, které snímek mapuje, ne vždy je jejich radám věnována patřičná pozornost, jak poznamenal Robert Rosenstone: „*Historik u většiny filmových projektů (alespoň v případě amerických filmů) funguje spíše jako takové kosmetické opatření, je to nastrčená figurka, jež má projektu zajistit důvěryhodnost.*“¹³ Najdou se ovšem

11 Například z důvodu omezeného prostoru, kdy jsou tvůrci dokumentu nuceni do vymezené stopáže umístit co nejvíce, ale vždy zkrátka musí některé informace vynechat.

12 BURTON, James Amos. *Film, history and cultural memory: cinematic representations of vietnam-era America during the culture wars, 1987-1995* [online]. 2007 [15. 4. 2012]. Disertační práce. University of Nottingham.

Dostupné z: http://etheses.nottingham.ac.uk/493/1/FINAL_SUBMISSION.pdf. s. 6.

13 KLUSÁKOVÁ, Veronika. Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením – rozhovor s Robertem Rosenstonem. *Illuminate*. 2008, 20(3). ISSN 0862-397X. s. 151.

i výjimky, filmy, na kterých je patrné, že tvůrci věnovali studiu dobové problematiky značnou pozornost, což se projevuje především na detailech, kterých si často povšimne pouze jedinec znalý dané problematiky.

Na druhou stranu má historický hraný film mnoho kladů oproti psané historii, kterými své nedostatky vyvažuje. Již byla zmíněna dostupnost pro široké vrstvy obyvatelstva: „V americké studii „Prezentace minulosti“ 81 % z 1500 dotazovaných Australanů (americké vzorky by byly příliš očividné a jednoduché) naznačilo, že v minulém roce sledovalo filmy či televizní programy o historii.“¹⁴ Zároveň se postupem času začala historická přesnost a relevance snímků zvyšovat a to především v Evropě. Řada novodobějších snímků se dá považovat za historicky velmi věrné, i když ne absolutně. Jak napsal Petr Kopal, „v 60. letech začal také Hollywood pokládat studium pramenů za nezbytnou podmínku vzniku historického filmu.“¹⁵ Přesto je třeba historické snímky pocházející ze Spojených států amerických brát více kriticky, protože u snímků z této země je evidentní snaha ze strany producentů především o natočení takového snímku, který uspokojí diváky po straně zábavy a tvůrce výdělkem. Proto se zde hodnověrnost podřizuje těmto „nižším cílům“ a snímky se hodnotí především na základě návštěvnosti, která ne vždy souvisí s kvalitou. Knihy v dnešní době ustupují veřejnému zájmu a je tedy logické, že se film snaží toto volné místo zastoupit také v rovině informativní, i když samozřejmě už ze své podstaty nemůže snímek tyto informace zprostředkovávat stejným způsobem a i prostředek, jakým můžeme je přijímat a hodnotit, se musí upravit. Zároveň se také dá snímek použít jako doplněk ke knize či jinému psanému materiálu a studující tak dostane komplexnější náhled na danou situaci, protože film se například více než kniha soustředí na psychologii postav a pomáhá divákovi pochopit příčiny, které vedly k jistému chování, či může více podnítit divákovu zvědavost ohledně určité historické události a ten si o ní pak může podrobnější informace dohledat v knize.

Rozdílem mezi filmovým a knižním zpracováním historie se zabýval i Robert Rosenstone. „*Hlavní způsob, kterým prožíváme – nebo si představujeme, že prožíváme – minulost na obrazovce je očividně skrze naše oči. Vidíme těla, obličeje, krajiny, budovy,*

14 VOELTZ, Richard A. Teaching American history through film: Hollywood blockbuster, PBS, History Channel, or the Postmodern? *Emporia state research studies* [online]. 2010, 46(1).

Dostupné z: <http://academic.emporia.edu/esrs/vol46/voeltz.pdf>. s. 27.

15 KOPAL, Petr. Film jako historie: Filmař jako historik. In: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. s. 13-23. ISBN 978-80-87211-34-2. s. 21.

*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 může, a obvykle to tak i dělá, ignorovat, jsou součástí struktury a faktuality světa ve filmu.*¹⁶ Právě tato vizualizace minulého světa je pro filmového diváka značnou výhodou, protože najednou vidí zhmotněný svět, který již neexistuje, ale který vůči němu vystupuje jako přítomnost. Zároveň tento svět ve filmu působí komplexně, často postihuje veškeré aspekty tehdejšího života, na které se kniha z důvodu rozsahu nemůže soustředit, protože to, co by v ní vydalo na několik stran popisu, může režisér shrnout do krátkého záběru.

Z následujícího souhrnu spojení historie a filmu je patrné, že se stále jedná o otázku v akademických kruzích ožehavou. Část historiků se staví kriticky vůči filmu jako médiu, které by mělo v budoucnu nahradit knihu a jejich obava je pochopitelná, jelikož hrané historické snímky jsou často značně simplifikované a jako jediný zdroj o problematice a předávání informací nevhodné. Na druhou stranu je v nich ale zahrnuto mnoho informací jak o době, ve které snímky vznikly, tak i o době, jež popisují a v jistých aspektech tedy působí obsáhleji než historie psaná a jako přínosné se jeví spojení obou skupin, tedy historiků a filmařů, za účelem zprostředkovávání často složité a ambivalentní historie. Kniha tak poskytne informace a snímek prezentaci popisovaného období.

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

3. TYPOLOGIE SNÍMKŮ

3.1. Akční snímky

Snímky tohoto typu se snaží bezprostředně soustředit na válečnou podstatu vybraných konfliktů. Zobrazují konfliktní stránku války, tedy boj, zabíjení a akci s tím spojenou. Válečná stránka konfliktu je nejzřetelnější, nejsilnější a nejsnáze filmově zachytitelná, přičemž je navíc také divácky snadno pochopitelná a díky tomu i značně populární, jak pro samotné tvůrce filmů, tak i pro diváky. Válečné snímky a jejich akční podstata je divácky vyhledávána a dokonce již na ně nepůsobí tak syrově a násilně, jak by měla, protože jsou na násilí ve filmech navyklí, vůči němu otupělí a považují ho již pouze za běžný doplněk příběhu. Souhlasím s názorem Václava Marhoula, režiséra snímku *Tobruk*, který uvádí ve svých úvahách: „*Důraz válečných filmů na akci na úkor zkoumání svého nitra, podívané na úkor lidského dramatu, proměňuje válku v zábavu a jen zřídka kdy v možnost reflexe. Je těžké přemýšlet, když vaše oči nestačí zachytávat klipové obrazy na plátně.*“¹⁷

Tyto snímky patří mezi finančně nejnáročnější, protože vyžadují drahé pyrotechnické efekty,¹⁸ trikové sekvence a často také velká část rozpočtu připadne na techniku. Z těchto důvodů není takovýchto snímků v české kinematografii mnoho, protože čeští filmoví tvůrci pracují s mnohem skromnějším kapitálem, než například jejich západní kolegové, kteří disponují mnohonásobně vyššími rozpočty. Ze snímků v této práci popisovaných by se mezi akční typy filmů daly zařadit pouze dva.¹⁹ Přesto je i u nich konflikt a boj spjatý s akčním prvkem pojatý pouze jako jedna z více složek.

Především u snímku *Tobruk* je zařazení mezi akční snímky sporadické, či může být cílem polemiky a mezi snímky zahraničními²⁰ by v konkurenci zcela jistě neobstál, ale jak již bylo řečeno, tak v českém prostředí je situace naprosto odlišná. Snímek

17 MARHOUL, Václav. *Tobruk – úvaha*. [Bonus k DVD *Tobruk*]. 3. Disk. Česko, 2008. s. 3.

18 Jak tomu bylo například ve snímku *Tmavomodrý svět* ve scéně s výbuchem vlaku, jež byla finančně natolik nákladná, že stála téměř tolik jako celý snímek *Kolja*. Viz *Tmavomodrý svět: Co možná nevíte*. *Česká televize.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1026260725-tmavomodry-svet/20036712018/4873-co-mozna-nevite/>.

19 *Tobruk* a *Tmavomodrý svět*.

20 Především americkými.

Tobruk by se totiž dal zařadit také do kategorie snímků psychologických, protože se spíše než na konflikt samotný soustředí na jeho vliv na lidskou psychiku a postoje, které prochází složitým vývojem v takto náročných a často jedinečných podmínkách. *Tmavomodrý svět* se blíží pojetí akčního snímku ze všech zde popisovaných českých filmů nejvíce. Má jednoduchou zápletku doprovázenou milostným prvkem a zradou, ale co je důležitější, tak i konfliktem samotným, na který je kladen značný důraz.

Akční snímky cílí především na audiovizuální stránku, tzn. aby výbuchy byly co nejhlasitější a trikové pasáže co nejdokonalejší, přičemž příběh a psychologie postav bývají z velké části upozaděny nebo značně zjednodušeny, aby příliš neodváděly divákovu pozornost od scén, které byly technicky i finančně náročné. Tyto snímky mívají v oblibě především mladší a méně nároční diváci, jimž jde často pouze o co největší množství akce a krve. Snímky o druhé světové válce se samozřejmě z velké části nedají točit bez ohledu na konflikt samotný, jenž je pro tuto tematiku značně definující, ale na druhou stranu by se tvůrci neměli omezovat pouze na akční stránku, ale měli by se snažit jít do hloubky problematiky a tu s akčními prvky kombinovat. Jak uvádí Václav Marhoul: „*Válka je možná peklo, ale válečný film je pekelně zábavný.*“²¹

3.2. Psychologické snímky

Snímků tohoto typu existuje v rámci české kinematografie nespočetné množství, což vychází ze skutečnosti, že jejich tvorba je často finančně nenáročná, protože pro takovéto snímky stačí minimum herců a obejdou se také bez drahých trikových scén. Psychologické snímky se snaží popsat a zmapovat vnitřní psychologický, morální a hodnotový vývoj rozličných filmových postav, který poté ovlivňuje i jejich formální vystupování, konání a projevování se vůči druhým. Díky psychologickým snímkům můžeme nahlédnout do myslí zobrazovaných charakterů a pochopit, proč jednali tak, jak jednali, a to je pro snímky s válečnou či okupační tematikou esenciální, protože to divákům otevírá nový a často opomíjený obzor a tím je nejednoznačnost, či jistá strukturalita chování. Každé lidské jednání vychází z určitých podmínek a popudů, které nemusí být zjevné a proto dochází k unáhleným rozsudkům bez ohledu na příčinu.

21 MARHOUL, Václav. *Tobruk – úvaha*. [Bonus k DVD *Tobruk*]. 3. Disk. Česko, 2008. str. 2.

Psychologickým snímkům jde spíše o příčinu, která k jistému chování vedla a ne tolik o jeho důsledek, i když ten je také důležitý. Jako příklad takového psychologického rozkolu ve filmech o druhé světové válce je možné uvést konflikt mezi kolaborací a odporem vůči okupantům či vnitřní rozkol v mysli vojáka při zabíjení.²² Snímky cílené na psychologický aspekt vojáků se zaměřují především na jejich vnitřní vývoj ovlivněný válečnými a bojovými podmínkami, jak je tomu například u filmu *Tobruk*, který stojí na pomezí akční a psychologické kategorie a soustředí se na vnímání hrdinství, respektive zbabělosti u vojáků v těžkých podmínkách první linie.

Druhá část takovýchto snímků se většinou zaměřuje na psychologii obyvatel Protektorátu Čechy a Morava, kteří pod mimořádnými podmínkami druhé světové války spojenými s okupací republiky prožívali neobyčejné zážitky, které by za normálních demokratických podmínek nemohly nikdy nastat. Mezi takovéto podmínky například patřila snaha o přežití, ale zároveň se nezaprodání kvůli kolaboraci s okupujícími jednotkami, což bylo v daných podmínkách složité. Lidské chování je vždy částečně formováno dobou a podmínkami, ve kterých člověk žije a soubojem s jeho vnitřním nastavením, jež je u člověka částečně vrozené a definuje jeho osobnost, ale zároveň se přizpůsobuje daným podmínkám.

Psychologické snímky nejsou, oproti snímkům akčním, divácky tak všestranně a kladně přijímány, a to především z toho důvodu, že jejich podstata často stojí na dialozích a složitějších strukturách a konstrukcích, díky čemuž se z větší části nedají považovat za filmy, u kterých divák tzv. „vypne“, ale musí se na tematiku snímkem podávanou blíže soustředit, pokud ji chce plně pochopit. Psychologické snímky se tedy soustředí především na verbální a nonverbální výrazy charakterů a díky tomu divákům postupně začíná být zjevný i vnitřní psychologický prvek. Na druhou stranu, dobře a kvalitně natočené snímky s psychologickou tematikou patří mezi nejlepší válečné snímky z důvodu jejich komplexnosti, i když je zároveň problematická jejich náročnost na pochopení, bez čehož se ale dobrý psychologický snímek neobejde, protože snímky tohoto typu mají svého diváka nutit přemýšlet nad sdělovanými informacemi.

Psychologické snímky stojí především na sociálních konstrukcích a interakcích přičemž se jejich kvalita²³ zakládá zejména na celistvosti a uvěřitelnosti těmto prvkům.

22 Touto problematikou se zabývá kniha *Obrazy války*. Viz HOLMES, Richard. *Obrazy války: chování člověka v bitvě*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7422-083-8.

23 Myšleno snímků.

Psychologická rovina může být kupříkladu nízká, mělká a plná patosu doprovázeného klíše společně s jednoduchými milostnými románky a zvraty, jak je tomu například u *Tmavomodrého světa*, kde tyto prvky slouží jako prostá výplň filmu, která pouze natahuje stopáž snímku, anebo se nějakým způsobem váže k dějovým zvrátům, například za pomoci sporu vojáků o dívku, jenž ovlivní jejich přátelství, jež bylo původně považováno za nezníčitelné, ale nakonec se i přes tento rozpor zachovají hrdinně a korektně, jelikož jsou to zkrátka českoslovenští letci a tak tomu ani jinak být nemůže. „*Nedílné spojení mezi filmy a psychologii je očividné, zvláště když vezmete v potaz, že když sledujete film, tak téměř pokaždé sledujete lidské chování v jeho mnoha druzích a formách. Jak poznamenal Don DeLillo „Film je mnohem více než umění dvacátého století. Je to další část mentality dvacátého století.*“²⁴

3.3. Komedialní snímky

Ačkoliv by se na první pohled mohlo zdát, že se komediální prvky nedají s válečnou tematikou kombinovat, protože je válka plná smrti, strasti a neštěstí, tak opak je pravdou a snímky tohoto typu jsou v české, ale i světové kinematografii poměrně časté, divácky vyhledávané a populární. Tento fenomén nejspíše plyne z toho, že se o Čechách hovoří jako o národu, který má humor v oblíbě a dokáže si dělat legraci i sám ze sebe, což je pro většinu válečných komediálních filmů typické. Je až překvapivé, jakým způsobem a jak uvěřitelně se dá tragičnost doby vykreslit komickými prvky a humorem, jako se to povedlo například režisérovi snímku *Musíme si pomáhat* Janu Hřebejkovi. Zde naráží humor na tragičnost doby a díky tomu se nenásilně zobrazuje zrůdnost a nedůvěra v Protektorátu Čechy a Morava v celém svém rozsahu.

Častý výskyt humorných a komediálních prvků v českých snímcích zabývajících se obdobím druhé světové války také může plynout z faktu, že se Československo tohoto konfliktu přímo neúčastnilo, tedy až na pár výjimek ve formě zahraničního či domácího odboje, protože bylo na samém počátku války obsazeno a začleněno

24 Psychology movies. In: *All about psychology* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.all-about-psychology.com/psychology-movies.html>.

do Říše. Z toho důvodu je také v české kinematografii tak malý počet snímků akčních²⁵ a převažují snímky psychologické či komediální. Dochází také ke snaze pojímat druhou světovou válku méně seriózně či ke snaze o zachycení konfliktu s nadhledem a humorem, což je také určitý způsob, jak se nenásilně vyrovnat a vypořádat se s problematickou minulostí.

Mezi české komediální snímky o druhé světové válce se řadí například již zmíněný snímek *Musíme si pomáhat*,²⁶ který se snaží na problematiku kolaborace a okupace nazírat s jistou dávkou humoru, ale nijak toto období či činy jedinců nezesměšňuje, ba právě naopak, tyto komediální prvky kombinuje společně se seriózním pojetím, díky čemuž snímek nepůsobí kýčovitě, ale uvěřitelně.

3.4. Biografické snímky

Tato skupina byla vytvořena pro dva v české kinematografii zcela výjimečné snímky režírované Pavlem Hášou.²⁷ Jedná se o téměř identické snímky, ať už po stránce hereckého obsazení, či filmového vyznění. Svým pojetím stojí *Generál Eliáš* a *Noc rozhodnutí* na pomezí filmu a dokumentu²⁸ a zabývají se význačnými československými osobnostmi působícími v politické sféře období Protektorátu Čechy a Morava. Toto pojetí není v české kinematografii příliš obvyklé, jelikož se režiséři snaží zobrazování známých, ať již politických či vojenských osobností, ve svých snímcích spíše vyvarovat, než na nich své filmy dokonce zakládat a použít je jako ústřední bod, okolo kterého se celý příběh odehrává. Podobnost snímků se také projevuje v pojetí obou hlavních postav, které stály před těžkými a bez následků neřešitelnými rozhodnutími, jenž byli pod tlakem okolností nuceni zvolit a přijmout.

Snímky tohoto typu jsou často pro diváka hůře pochopitelné, protože jdou do hloubky zvolené problematiky. Na druhou stranu se tvůrci snaží divákovi situaci ulehčit, na začátku snímku ho uvede do problematiky vypravěč za pomoci sdělených faktů doprovázených dobovými záběry. Jak tvrdí Robert Rosenstone: „*k vytvoření*

25 Na tento fenomén má samozřejmě vliv i nespočet dalších faktorů, jako například nákladnost akčních snímků a jiné.

26 Je samozřejmé, že se kategorie mezi snímky prolínají a proto se téměř nestává, že by nějaký snímek spadl pouze do jedné z nich. Tento fakt svědčí o komplexnosti snímků.

27 *Generál Eliáš* natočený roku 1995 a *Noc rozhodnutí* natočena roku 1993.

28 Tyto snímky jsou také často prokládány dobovými záběry, zřejmě pro větší autentičnost, či snížení nákladů u těžce natočitelných scén.

biografie je potřeba, aby byly osoby buď v centru historických událostí, anebo byly hodny zkoumání jako příklady života, činů a individuálního systému hodnot, který buď obdivujeme anebo jím pohrdáme.“ Částečně tedy tyto snímky zasahují i do pole psychologického, ať již ve smyslu vnitřním, že popisují, co se odehrávalo v myslích obou státníků, když stáli před nelehkými rozhodnutími, či ve smyslu vnějším, protože svým prostřednictvím působí také na své diváky tím, že formují také jejich hodnoty, charakter a částečně i názor.

Ze zobrazovaných protektorátních politiků se konkrétně jedná o osobu generála Aloise Eliáše, který působil ve funkci předsedy vlády a byl tedy nucen bezprostředně jednat a pracovat s německými zástupci a jejich požadavky. Druhý ze snímků se zaměřuje na postavu státního, tedy Němci podporovaného, protektorátního prezidenta Emila Háchy, přičemž se, jak i z názvu snímku vyplývá, zabývá onou osudnou nocí před obsazením českých zemí, kdy byl Hácha Hitlerem povolán do Berlína a tam poté pod pohrůzkou násilného zabránění republiky donucen podepsat dohodu, podle které jsme se staly součástí Německé říše ve formě Protektorátu Čechy a Morava.²⁹ Snímek se soustředí na vnitřní rozkol Emila Háchy způsobený tímto nelehkým rozhodnutím, zda podepsat a nechat zemi obsadit či nepodepsat a nechat ji zničit.

Oba tito politici byli ve své době považováni za kolaboranty, či přinejmenším za osobnosti, které se nebyly schopny postavit těžkým okolnostem se ctí a raději zvolily lehčí cestu a s tímto názorem je možné se setkat i dnes. Já osobně s tímto odsuzováním nesouhlasím a to především u osoby generála Aloise Eliáše, protože musí být bráno v potaz několik skutečností, jako je doba, ve které žili, tlak, jenž na ně byl kladen a důsledky rozhodnutí, které byli nuceni učinit. Odsuzování činů je zmíněno ve snímku *Generál Eliáš*, kde Eliáš dostává dopisy jak od obyčejných obyvatel Protektorátu, tak i od jeho bývalých spolubojovníků z první světové války, v nichž ho nazývají kolaborantem a přejí mu smrt. Dokonce i jeho blízcí ho považovali, když ne za kolaboranta, tak alespoň za osobu, která ráda drží v rukou moc a nechce proto ze své funkce ministerského předsedy odstoupit, což ale nebyla pravda a jak ostatně i v tomto snímku z úst generála Aloise Eliáše zazní směrem k jeho ženě: „*Jak já jednou někomu*

²⁹ Zde narážíme na další specifikum biografických filmů a to konkrétně, že „*oproti životopisům psaným, se biografické snímky jen vzácně snaží popsat celý život*“ viz ROSENSTONE, Robert A., *History on film/film on history*. Harlow: Pearson Longman, 2006. ISBN 978-0-582-50584-1. s. 99. Ani jeden ze snímků v této kategorii tomu tak také nečiní a soustředí se pouze na vybranou etapu ze života zobrazovaných postav.

vysvětlím co jsem dělal a proč jsem to dělal, když to nedokáže pochopit ani moje vlastní žena.“³⁰

Autoři snímku nechávají diváka samotného kriticky posoudit činy tohoto politika, přičemž mu dovolují nahlédnout také na okolnosti a pozadí, na základě kterých tak musel činit, díky čemuž má divák lepší šanci se do Eliášovy situace vžít. Možná ale tvůrci překročili jistou hranici a jak se snažili křivdu spáchanou na Eliášovi napravit, tak došlo k přehnané glorifikaci jeho osoby a občas tento snímek působí značně propagandisticky. Podobně je nastíněn i příběh Emila Háchy.

Snímky *Generál Eliáš* a *Noc rozhodnutí* patří mezi divácky téměř neznámé a tím pádem i opomíjené, ale na druhou stranu ti, kteří je shlédli, je podobně jako i já hodnotí jako velmi kvalitní. Je třeba také vyzdvihnout vhodný výběr herců, kteří role Aloise Eliáše a Emila Háchy ztvárnili, konkrétně Lud'ka Munzara a Rudolfa Hrušínského, protože jsou vzhledově velmi podobní státníkům, jež ztvárňují, což velkou měrou dopomáhá autenticitě snímků.

Dále byl mezi snímky tohoto typu zařazen film *Lidice* natočený Petrem Nikolaevem. Mezi tyto snímky svým pojetím částečně také patří, jelikož ho jeho tvůrci také částečně pojali jako biografický, protože jednu z jeho hlavních linek tvoří mapování osudu jediného muže, který tragédii vyhlazení Lidic přežil.

3.5. Nezařazené snímky

K bližšímu rozboru bylo vybráno pouze několik snímků, které jsou dle mého názoru reprezentativním vzorkem a zároveň se na nich dá dobře popsat zvolená problematika, přičemž jsem se snažil o co největší typologický a historický záběr z důvodů větší objektivity a komplexnosti. Jistou roli ve filmových výběrech hraje subjektivní preference vybírajícího, což jistě podvědomě platilo i v mém případě. Také jsem se snažil vybrat divácky známější snímky, protože není možné se při podrobnějším popisu soustředit na celý příběh daného snímku a pro čtenářovu orientaci je lepší, když daný snímek někdy shlédl.

Existuje také nespočet snímků, kterým jsem se z důvodu rozsahu věnovat

³⁰ Viz *Generál Eliáš* [film]. Režie Pavel HÁŠA. Česko, 1995. 11:50.

nemohl a to ani zběžně, jelikož je téměř nemožné shrnout film do pár řádek a proto je zde uvedu pouze heslovitě a čtenář si je může vyhledat sám, pokud bude chtít. Ze snímků, které se v této práci dále neobjeví je možné jmenovat komediálně laděný snímek režiséra Jiřího Chlumského z roku 1997 *Stůj nebo se netrefím*, který nebyl do své práce zařazen z důvodu až přehnaného absurdního pojetí. Dalším je drama *Eine kleine Jazzmusik* natočené roku 1996 Zuzanou Zemanovou-Hojdovou, což je „filmový příběh studentské jazzové kapely Maskovaní bandité z doby nacistické okupace. Jako předloha k filmu posloužila stejnojmenná povídka Josefa Škvoreckého.“³¹ Do svého výběru jsem také nezařadil válečné drama *Krev zmizelého* režiséra Milana Cieslara. Snímek vznikl roku 2005 a v roce 2006 byl pod stejným názvem uveden jako čtyřdílný seriál. K dalším filmům, které do práce nebyly zahrnuty patří psychologické drama *Dívka a kouzelník* režiséra Juraje Herze z roku 2008. K podrobné analýze také nebylo vybráno drama *Hodina tance a lásky* natočené režisérem Viktorem Polesným roku 2003. „*Dospívající Kristina Kleinburgerová, dcera velitele pevnosti koncentračního tábora, přijíždí z bombardovaného Berlína za svými rodiči, jejichž život pro ni představuje svět harmonie a klidu. Rodiče se pokusí její iluze ještě upevnit hodinami baletu, kterými ji má provázet bývala maďarská primabalerína.*“³² Dalším nezařazeným filmem je trojdílný snímek režiséra Dušana Kleina z roku 2004 *I ve smrti sami* a film *Nedodržený slib* natočený roku 2009 režisérem Jiřím Chlumským.

Habermannův mlýn je snímek natočený roku 2010 režisérem Jurajem Herzem. Důležitá období zde zobrazená jsou především před začátkem a ke konci druhé světové války. *Habermannův mlýn* je jedním z mála snímků popisovaných v této práci, který naráží také na problematiku Mnichovské dohody, o které se divák již téměř tradičně dozvídá skrze rozhlas, přičemž po příjezdu německé armády také obrazově. „*Hans: Už jsi to slyšel? Budeme zase patřit k Německu. Zase bude jedna říše, jeden národ, jeden vůdce! Dohodli se v Mnichově....Budeme součástí Říše. Březina: Lež! To totiž není možný. Anglie a Francie nás nemůžou hodit jen tak přes palubu. Protože jestli dneska my, tak zejtra oni, to je přece jasný.*“

Druhým hlavním bodem filmu *Habermannův mlýn* je osvobození Protektorátu Čechy a Morava, které můžeme jistým způsobem přirovnat k zakončení, jenž je

31 Viz *Eine kleine Jazzmusik*. In: *Čsfd.cz* [online]. [cit. 5. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/23448-eine-kleine-jazzmusik/>.

32 Viz *Hodina tance a lásky*. In: *Čsfd.cz* [online]. [cit. 5. 4. 2012]. Dostupné z:

<http://www.csfd.cz/film/108858-hodina-tance-a-lasky/>.

zobrazeno ve snímku *Želary*. Zatímco v *Želarech* je zobrazena zvířecost a násilnost při osvobozování Protektorátu ze strany sovětských vojáků, tak ve snímku *Habermannův mlýn* je jako v jednom z mála českých snímků³³ zobrazena pomstychtivost ze strany Čechů směrem k německým občanům žijícím v Protektorátu a jejich násilné vystěhování zpět do Německa. Film je volně natočen podle života mlynáře Huberta Habermanna, který žil v Bludově, ale co se týká věrnosti, tak bývá snímek terčem častých námitek.³⁴

3.6. Specificky pojaté snímky

Do této skupiny jsem zařadil šest filmů, o kterých si myslím, že jsou něčím zvláštní a přinejmenším jejich zběžný popis by se v této práci měl objevit. Snímky *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Der Lebensborn – Pramen života* jsou význačné tím, že se téměř jako jediné zabývají tematikou eugeniky. Ve snímcích *Želary* a *Je třeba zabít Sekala* tvoří druhá světová válka spíše kulisu, do které jsou filmy zasazeny. Velmi specifický je v české kinematografii snímek *Poslední vlak*, který se jako jediný oproti ostatním snímkům nezabývá osudy českého obyvatelstva, ale německých židů. Židovská tematika se objevuje i ve filmu *Protektor*.

Problematikou eugeniky, tedy snahy Třetí říše o vypěstování nadčlověka skrze systematickou a pečlivou volbu jeho rodičů, se zabývají dva snímky – *Obsluhoval jsem anglického krále* a *Der Lebensborn – Pramen života*.

Komediální snímek *Obsluhoval jsem anglického krále*, je filmová adaptace stejnojmenného románu Bohumila Hrabala režirovaná Jiřím Menzelem roku 2006, která se snaží vtipným způsobem pojmout vývoj českého národa v průběhu dvacátého století, přičemž prvek vtipnosti a humoru v tomto snímku vychází především z hlouposti a naivity hlavního představitele. I když je primárním cílem tohoto filmu pobavení diváka, přesto se v něm objevují prvky důležité pro tuto práci. Hlavní postavou snímku je Jan Dítě, který diváka všemi zlomovými událostmi provází, skrze tzv. flashbaky opět prožívá svou minulost a film samotný tedy vlastně začíná svým koncem. Divák

33 Dalším snímkem, který zobrazuje osvobození nebo lépe řečeno to, co mu následovalo ze strany okupovaných směrem k okupantům podobným stylem, je snímek *Musíme si pomáhat*.

34 Viz ČECH, Karel. Habermannův mlýn-další příspěvek k přepisování dějin. In: *Lidice.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: http://www.lidice.cz/kultura_sport/udalosti/20110302%20Haberman.html.

zažívá společně s hlavní postavou obsazení republiky, které je podobně jako v mnoha dalších českých snímcích popsáno pouze skrze rozhlasový projev. Dále se snímek zabývá často skloňovanou problematikou kolaborace, kdy Jan Dítě spolupracuje s Němci spíše než z ideologického přesvědčení, kvůli své naivitě a hlouposti, protože on sám si své mylné jednání neuvědomuje. Problematika eugeniky je v snímku zmíněna pouze okrajově a navíc jí byl dán komický charakter.

Druhým zástupcem snímků zabývajících se problematikou eugeniky a rasového inženýrství je *Der Lebensborn – Pramen života*.³⁵ Ten se také zabývá fanatismem směrem k vládnoucímu režimu, jeho obsedantností a postupným si uvědomováním jeho nedostatků a zločinnosti. Ve snímku se dá najít jistá paralela s novelou E. M. Remarqua *Na západní frontě klid*. I v tomto snímku zastává pozici nejfanatičtějšího agitátora učitel, pouze s tím rozdílem, že zatímco v Remarquově knize nabádá mladé muže, aby se dobrovolně přihlásili do vojenské služby, tak ve snímku *Lebensborn* pobízí hlavní postavu Gretku, aby se účastnila šlechtícího programu, který měl za úkol vytvořit novou rasu. Hlavní devízou tohoto filmu je jeho atmosféra, která je již zmíněným fanatismem přímo nasycena a divák má možnost do tohoto fenoménu nahlédnout, což mu pomáhá plněji pochopit zřůdnost nacistického totalitního režimu, jenž z mnoha jiných snímků nepocítí. Spíše než na fakta cílí tento snímek na psychiku, hodnoty a postoje svého diváka.

Snímek *Želary*³⁶ se řadí podobně jako *Je třeba zabít Sekala*³⁷ mezi snímky, kde období druhé světové války tvoří pouze pozadí, do kterého tvůrci svůj děj zasadili, ale na vývoj snímku nemá velký vliv.³⁸ Oba snímky mají velmi podobný příběh, obě hlavní postavy v Protektorátu spolupracují a pomáhají domácímu odboji a jsou nuceni ze strachu před dopadením uprchnout do zapadlých vesniček, kde není pravděpodobné, že je Němci odhalí. Ve snímku *Želary* obrazově víme, že se jedná o dobu Protektorátu pouze z pár záběrů na německé jednotky na počátku snímku, poté co Němci popravili sympatizanty s odbojem, či na konci snímku, když sovětská armáda Protektorát osvobozuje. Naproti tomu ve filmu *Je třeba zabít Sekala* divák obrazově nespatří jediného německého vojáka a že se jedná o prostředí Protektorátu se dozvíme verbálně, či při soustředění se na detaily jako jsou vyvěšené německé vyhlášky, povinné

35 Natočen roku 2000 režisérem Milanem Cieslarem.

36 Snímek byl natočen roku 2003 režisérem Ondřejem Trojanem.

37 Snímek byl natočen roku 1997 režisérem Vladimírem Michálkem.

38 Tyto snímky by naprosto stejně fungovaly například za doby komunismu, či jiné totality.

zatemnění, či Hitlerův a Háchův obraz v kanceláři místního starosty. Zatímco pojetí snímků je značně podobné, tak vyznění je opačné. Snímek *Želary* zobrazuje jak okupační režim zničil život nedostudované lékařky,³⁹ tak *Je třeba zabít Sekala* zobrazuje i to, jak lidé dokázali okupace využít. Sekal této doby využívá k tomu, aby mohl ostatní pod pohrůžkou, že je udá Němcům za držení palné zbraně, okrást o jejich majetek. Snímek *Želary* je navíc podobně jako *Tmavomodrý svět* doplněn až příliš prvoplánovým milostným příběhem. Na druhou stranu je nutno ocenit způsob, jakým autoři pojali osvobození Protektorátu Rudou armádou, která byla především za minulého režimu ve snímcích z politických důvodů glorifikována. V tomto snímku je zobrazena naprosto odlišná tvář osvobozování, ve které nejsou osvoboditelé zobrazeni pouze jako hrdinové, jenž nás přišli zbavit německého útlaku, ale také jako násilníci, kteří zabíjeli, okrádali a znásilňovali osvobozované. Oba snímky nás tedy neuvádí do problematiky druhé světové války jako takové, ale spíše do života na vesnicích v té době a mentality tamějších obyvatel.

*Poslední vlak*⁴⁰ je dalším z řady snímků zabývajících se židovskou problematikou, ale přesto je tento snímek v mnoha ohledech v české kinematografii ojedinělý a to nejen proto, že má dva režiséry, Josepha Vilsmaiera a jeho ženu Danu Vávrovou, ale i tím, že se jako jeden z mála nesoustředí přímo na nějaký český prvek z období druhé světové války, ale zabývá se deportacemi německých židů. Tento snímek se zaměřuje na osudy několika židovských rodin, které jsou divákům již z jiných snímků známými „dobyčáky“ přepravováni do Osvětimi,⁴¹ kde mají být vyhlazeni, ale to oni sami ještě neví a doufají, že vše dobře dopadne a právě na tomto prvku je založen silný psychologický motiv.

Tento film se snaží být syrovou výpovědí o tom, jak Němci za druhé světové války s Židy zacházeli a protože je snímek navíc z velké části německý, tak je tato snaha o vyrovnání se a neschovávání před svou minulostí záslužná. Netvrdím, že je tento snímek historicky naprosto přesný, protože míří především na divákovy hodnoty, například skrze to, co museli židé vytrpět při oné cestě vlakem, kde nebyl dostatek vody a jídla pro všechny a to ve vagónech cestovali jak muži, tak i ženy a dokonce malé děti. Film je zpracován zajímavým způsobem a neotřele popisuje filmově dosud příliš

39 Kvůli tomu, že Němci zavřeli vysoké školy.

40 Natočen roku 2007.

41 Tyto dobytčáky se objeví například ve snímcích *Habermannův mlýn*, či *Obsluhoval jsem anglického krále*.

nezmapovanou stránku problematiky židovských transportů do vyhlazovacích táborů.

Snímek *Protektor* režiséra Marka Najbrta z roku 2009 se zabývá veskrze podobnými tématy jako již popsany snímek *Musíme si pomáhat* režiséra Hřebejka, konkrétně kolaborací a židovskou problematikou, či atentátem na Heydricha, který je zobrazen a vykreslen mnohem lépe ve snímku *Lidice*. V *Protektorovi*, ačkoliv jeho název nasvědčuje tomu, že na tomto tématu bude snímek založen, je atentát vykreslen pouze slovně, rozhlasem⁴² a nikoliv obrazem. Co se týká pojetí židovské problematiky, tak ta je ve snímku podána pro diváka nenásilně, jelikož tvoří pouze jednu z linií, ale jsou zde mnohé detaily, které diváka do problematiky uvedou.

„Postup perzekucí židovského obyvatelstva probíhal ve všech zemích okupovaných Němci velice podobně. V souhrnu perzekuce směřovaly k tomu, že byli Židé postupně vyřazováni z výkonu veřejných služeb a ze svobodných povolání, zabavovalo se jim veškeré jmění a majetek, byla jim odpírána volnost pohybu a zakazovala se jim jakákoliv účast na kulturním životě a na vzdělávání. Židé dostávali zvláště nízké přídělky potravin, nesměli používat dopravní prostředky a v neposlední řadě byli selektováni ze společnosti viditelným označením žlutou hvězdou na oděvu.“⁴³

Většina prvků z tohoto výčtu je ve snímku zobrazena. Hana je jako židovka propuštěna ze své práce herečky a snímky, ve kterých ztvárnila některou z rolí, jsou zakázány. Má zakázáno chodit do kina, zákaz vycházení, či navštěvování podniků, kam židé nemají přístup. Je povinna nosit žlutou Davidovu hvězdu, dokonce vidíme při záběru na její občanskou legitimaci velké červené písmeno J, označující svého držitele za žida. Na procházky smí chodit pouze po židovském hřbitově, či navštěvovat pouze židovské kavárny. *„Emil: To je těžký, když nikam nemůžeš. Do parku spolu nemůžeme, tak zbývá tohle. Hana: Jasně, to je logický. Hřbitov je promenáda, okupace ochrana.“⁴⁴*

Z počátku se Emil snaží svou ženu chránit a dokonce je kvůli její ochraně nucen s Němci, jako rozhlasový reportér spolupracovat a dávat se jejich požadavkům k dispozici, což je proti jeho přesvědčení, ale postupem času mu to přestává vadit. Jak byla dříve slavná jeho žena, tak nyní se slavným skrze rozhlas stává on a začíná se spíše než o svou ženu starat sám o sebe. Po atentátu na Heydricha se ale vše rozpadá, jeho

42 Rozhlas jako takový hraje v tomto snímku velkou roli, jelikož Emil Vrbata je rozhlasovým reportérem a dále je značná část informací divákovi skrze rozhlas sdělována. Snímek *Protektor* je v tomto ohledu velmi kvalitní, viz například informace o situaci po Mnichově.

43 VAŠKO, Lukáš. *Perzekuce židovského obyvatelstva v Brně 1939 – 1941*. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. s. 25.

44 Viz *Protektor* [film]. Režie Marek NAJBRT. Česko, 2009. 32:30.

žena Hana si myslí, že atentát spáchal on, protože přijel na černém kole,⁴⁵ ale nakonec zjistí, že tomu tak nebylo a z vlastní vůle odchází na transport do pracovního tábora. I Emil se vzpírá svému popisu kolaboranta, kdy má nařízeno do rozhlasu přečíst slib, ale neudělá to a raději odchází za Hanou, kterou vedou na transport.

Snímek *Protektor* je ve své podstatě kvalitně natočen a i když se zabývá v českém filmu zprofanovanými tématy jako byl atentát na Heydricha, či kolaborace, tak je podává neotřelým způsobem, zároveň přináší divákům mnohé informace, co se židovské problematiky týká, ale především nálady, která v Protektorátu Čechy a Morava panovala. Snímek by si zasloužil obsáhlejší popis, ale z důvodů rozsahu své práce se mu nemohu blíže věnovat.

45 Takovéto kolo použili skuteční atentátníci. Dokonce je ve snímku zobrazena i výkladní skříň, kde byly věci atentátníků jako kolo a brašny vystaveny. Viz Výklad firmy Baťa, kde nacisté po atentátu vystavili věci patřící atentátníkům. In: Lidové noviny [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: http://www.lidovky.cz/foto.asp?r=ln_domov&foto1=APE3aa4a5_tit5kolo.jpg.

4. ANALÝZA A POPIS SNÍMKŮ

4.1. Tmavomodrý svět

Jan Svěrák natočil snímek *Tmavomodrý svět* s cílem přiblížit jednu z mála částí československé historie z období druhé světové války, na kterou může být český národ poprávu hrdý. „Českoslovenští letci, občané první země, která padla za oběť Hitlerově rozpínavosti, bojovali statečně. Bojovali v Polsku i Francii a vrátili se domů z Anglie po šesti letech odloučení od svých domovů a svých milovaných.“⁴⁶

Příběh filmu se z větší části odehrává v Anglii, proto bylo nutné vyřešit jazykovou stránku snímku. Výborným tahem od jeho autorů bylo, že do rolí Angličanů a Němců obsadili anglické a německé herce, díky čemuž snímek působí hodnověrně. Když se německý doktor snaží mluvit česky, tak je to opravdu snaha Němce o českou mluvu, a ne jak tomu často bývá, když se český herec pokouší o nápodobu, která ale ve výsledku působí značně rušivě, jak je tomu v mnoha jiných snímcích.⁴⁷ S tímto fenoménem souvisí také fakt, že se promluvy ve značné části snímku odehrávají v cizím jazyce,⁴⁸ což dopomáhá autenticitě snímku. Jak tvrdí i herec Ondřej Vetchý, který v tomto snímku ztvárnil jednu z hlavních rolí - pilota Františka Slámu: „Připravoval jsem se především na angličtinu, protože ve filmu se bude mluvit asi z třiceti procent anglicky.“⁴⁹

Snímek se soustředí nejen na působení československých pilotů v Anglii, ale také na to, jak s nimi naložil komunistický režim poté, co se komunisté dostali k moci v roce 1948. „V roce 1948 se v Československu chopili moci komunisté a rozhodli se zlikvidovat své možné nepřátele. Mezi nimi byli i vojáci, kteří bojovali proti Hitlerovi v západních armádách. Pro totalitní režim byli příliš infikováni ideály demokracie a svobody.“⁵⁰ Mnoho pilotů bylo, stejně jako František Sláma, bez soudu uvězněno.

46 HURT, Zdeněk. *Češi a Slováci v RAF za druhé světové války*. Brno: Computer Press, 2005. ISBN 80-251-0803-1. s. 8.

47 Například ve filmu *Lidice*.

48 Ať již v německém jazyce při obsazení republiky, či v anglickém při působení československých letců na půdě Anglie.

49 Tmavomodrý svět: Řekli o filmu. *Českátelevize.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1026260725-tmavomodry-svet/20036712018/4874-rekli-o-filmu/>.

50 *Tmavomodrý svět* [film]. Režie Jan SVĚRÁK. Česko, 2001. 03:32.

Snímek zároveň ukazuje, že se komunisté snažili zbavit jak vojáků působících na západě, tak i československé inteligence, která pro ně také představovala nepřítele. „*Bachař: Tento pracovní tábor je likvidační. Máte školy, tak víte, co to znamená. (poté ukazuje na káru, která sloužila pro převoz těl na hřbitov) Ta kára se jmenuje amnestie. A pendluje na hřbitov a zpátky. Jiná amnestie pro vás neexistuje, i kdyby se tady vážené kněžstvo modlilo od rána do večera.*“⁵¹

Příběh československých pilotů v RAF⁵² je vyprávěn retrospektivně z pohledu Františka Slámy, který se po konci druhé světové války ocitá ve vězení. Jeho vzpomínky vedou diváka do dob před okupací a následně pak do Velké Británie. Nesouhlasím s názorem Brigity Ptáčkové, která ve svém příspěvku do sborníku *Film a dějiny* napsala toto: „*Kamera Vladimíra Smutného odlišuje dvě časové roviny: v chladných „tmavomodrých“ barvách mírovský žalář a v teplých barvách anglickou retrospektivu. Z konfrontace obou rovin lze dojít k závěru, že bitva o Anglii byla idylka, kdežto komunistické vězení bylo jejím pravým opakem.*“⁵³ Je zřejmé, že paní Ptáčková nevezala v potaz, v jakých podmínkách museli uvěznění piloti přežívat a jaký dopad to mělo na jejich psychiku. Několik let riskovali své životy za osvobození vlasti, byli odloučení od svých blízkých, žili v cizí zemi, cizí kultuře a pár let po návratu se místo úcty dočkali útlaku. Bitva o Anglii pro ně rozhodně idylkou nebyla, ale piloti věděli, do čeho jdou a co mohou očekávat. Věděli, že mohou každým dnem zemřít nebo skončit nadosmrti zmrzačení, byli konec konců vojáky, ale zároveň žili do jisté míry svobodně a ze svého okolí se těšili úctě, která jim poprávu náležela. Navíc to, že se odevzdali do služeb RAF byla jejich svobodná volba, což se o pobytu v pracovních lágrech rozhodně říci nedalo.

Toto dvourovinové pojetí byl ze strany režiséra zajímavý tah, navíc scény jsou kvalitně sestříhané dohromady, snímek tedy nepůsobí jako násilně rozkouskovaný a tyto dvě polohy se vzájemně velmi dobře doplňují. „*Střídání dvou časových rovin v Tmavomodrém světě je zdánlivě i střídáním žánrů. Namísto válečného filmu natoužil v druhé rovině film vězeňský.*“⁵⁴

Snímek popisuje události ještě před počátkem druhé světové války a začíná

51 *Tmavomodrý svět* [film]. Režie Jan SVĚRÁK. Česko, 2001. 04:25.

52 Royal Air Force (královské letectvo).

53 PTÁČKOVÁ, Brigita. Tmavomodrý svět: Oslava hrdinství, nebo banality? In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 243-252. ISBN 80-7106-667-2. s. 251.

54 *Ibidem*, s. 249.

březnem roku 1939, tedy těsně před zabráním zbytku republiky německou armádou a vytvořením Protektorátu Čechy a Morava, kdy je většina v budoucnu v Anglii působících pilotů stále ještě členy oficiální československé armády. Následně se divák z rádia dozvídá o obsazení zbytku do této doby neokupované republiky: „*Německá vojska, a to jak pěchota, tak i letectvo, zahájí dnem 15. března o šesté hodině ranní obsazení republiky. Tomuto postupu nesmí být nikde kladen odpor, jinak bude proti nám zakročeno se vši brutalitou. Všichni velitelé očekávají příchod německého vojska u svých jednotek a podrobí se všem pokynům. Jednotky budou odzbrojeny. Žádné letadlo, ani vojenské, ani civilní, nesmí opustit letiště.*“⁵⁵ Toto prohlášení více méně odpovídá skutečně vydanému, které si se žalem vyslechl téměř každý občan v budoucnu zabrané republiky. Tato tragédie českých dějin je ve snímku při poslechu výše zmíněného prohlášení v rádiu shrnuta do pouhých dvou vět, ale ty hovoří za vše: „*Otec Haničky: Promiňte, že brečím. František Sláma: Jen brečte, pane Machala, vždyť je to k pláči.*“⁵⁶

Po tomto rozhlasovém oznámení dochází i k jeho obrazovému naplnění a německé jednotky přijíždějí převzít letiště do svých rukou, přičemž rozpouští vojenské složky zde působící a zabavují letadla. Tuto událost popisuje ve své knize Zdeněk Hurt: „*Do temného a zasněženého rána 15. března 1939 vstoupily na území Čech a Moravy kolony německé armády. Okupace zbývajícího okleštěného území Československa tak završila plán uvržení země do područí Berlína. Nacisté zřídili Protektorát Böhmen und Mähren, který se stal součástí Třetí říše.*“⁵⁷ I ve snímku *Tmavomodrý svět* v tento osudový den sněží, takže piloti i kdyby chtěli, tak vzlétnout nemohou. Zmíněna je také možnost odchodu do Polska, což mnozí českoslovenští piloti udělali. „*Velitel posádky: mělo by se říct mužstvu, že Poláci budou potřebovat piloty už teď a vůbec personál, poněvadž teď je na řadě Polsko.*“⁵⁸ A to také bylo. Německá armáda napadla Polsko 1. září 1939 a po jeho obsazení se českoslovenští piloti přesunuli do Francie, kde postupně začali nabírat bojové zkušenosti, ačkoliv stejně jako v Anglii, ani zde o ně nebyl větší zájem. „*Anglie nejevila o naše letce žádný zájem*

55 *Tmavomodrý svět* [film]. Režie Jan SVĚŘÁK. Česko, 2001. 09:30.

56 *Tmavomodrý svět* [film]. Režie Jan SVĚŘÁK. Česko, 2001. 09:50.

57 HURT, Zdeněk. *Češi a Slováci v RAF za druhé světové války*. Brno: Computer Press, 2005. ISBN 80-251-0803-1. s. 6.

58 *Tmavomodrý svět* [film]. Režie Jan SVĚŘÁK. Česko, 2001. 11:25.

*prakticky až do kapitulace Francie v červnu 1940.*⁵⁹

V *Tmavomodrém světě* ale žádné takovéto postupné „dopracování se“ až do Anglie není a českoslovenští piloti se hned po odchodu z Protektorátu objeví v září roku 1940 v Anglii, kde nejspíše krátce zasáhli i do slavné bitvy o Británii a zařadili se tudíž nejspíše do 310. či 312. československé stíhací perutě,⁶⁰ nejdříve ale prodělávají výcvik na kolech s křídly, která mají simulovat letadla. „*Scéna, kdy se letci prohánějí v papundeklových letadýlkách, je založena na vyprávění generála Peřiny.*“⁶¹ Českoslovenští letci si prošli nejen výcvikem doma, ale i boji v Polsku a Francii, tak bývalo spíše obvyklé, že se v Anglii zacvičovali na starších strojích za účelem návniku strategie a dalších se vzdušným bojem souvisejících prvků. Jak uvádí Zdeněk Hurt, „*do poloviny srpna 1940 dosáhlo britských břehů více než 900 letců a do konce roku toto číslo vzrostlo na téměř 1300.*“⁶²

Bojové jednotky	Den jejich zřízení
Postavena první československá stíhací perut' 310 (No. 310 Czechoslovak Fighter Squadron)	12. července 1940
Postavena druhá československá stíhací perut' 312 (No. 312 Czechoslovak Fighter Squadron)	5. září 1940
Postavena třetí československá stíhací perut' 313 (No. 313 Czechoslovak Fighter Squadron)	10. května 1941 ⁶³

Snímek se věnuje i nejmenším detailům, jako bylo používání bojového pokřiku TALLY-HO, označování německých stíhačů jako bandits (banditové), či lekce angličtiny, kterými si museli českoslovenští piloti projít. Naprostá většina z nich odešla za hranice bez znalosti jazyka, přičemž bez ní se nemohli stát řádnými operačními letci, i když ve filmu je tato scéna použita spíše za účelem pobavení diváka. Snímek se

59 KUDRNA, Ladislav. Formování československého zahraničního odboje v prvním roce okupace. In: *Paměť a dějiny* [online]. 2009,03. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad0903/016-032.pdf>. s. 21.

60 313. československá stíhací perut' byla složena až roku 1941, viz tabulka.

61 *Tmavomodrý svět*. *Čsfd.cz* [online]. [cit. 12. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/8803-tmavomodry-svet/zajimavosti/strana-3/>, v literatuře se mi ovšem o tom zmínku najít nepodařilo.

62 HURT, Zdeněk. *Češi a Slovinci v RAF za druhé světové války*. Brno: Computer Press, 2005. ISBN 80-251-0803-1. s. 8.

63 KUDRNA, Ladislav. *Českoslovenští letci ve Velké Británii a válečné fenomény*. Praha: Naše vojsko, 2006. ISBN 80-206-0839-9. s. 22.

nesoustředí pouze na akční vrstvu života pilotů, ale také částečně na to, jak svůj čas trávili mimo službu.

Celkově se dá *Tmavomodrý svět* označit za historicky věrný snímek a z tohoto pohledu se mu nedá téměř nic vytknout.⁶⁴ Filmové propriety od skutečných britských letounů,⁶⁵ až po vybavení a uniformy, působí autenticky. „*Jan Svěrák na jednu stranu zdůrazňoval věrnost dobovým reáliím, inspiraci ve skutečných osudech skutečných pilotů, množství nastudovaných technických materiálů, na druhou stranu tento historický exkurz opřel o neuvěřitelně banální narativní konstrukci.*“⁶⁶ Právě jistá nízkost, se kterou je příběh podán společně s naivními milostnými prvky v něm obsaženými, degraduje jeho hodnotu. Nebýt této nevyrovnanosti, kdy se snímek snaží o věrohodnost a autenticitu a popisuje piloty jako statečné muže, kterými beze sporu byli,⁶⁷ ale zároveň snižuje svoji hodnotu zbytečnými klišé a milostnými trojúhelníky,⁶⁸ tak by patřil k nejlepším filmům české kinematografie. „*Hazel Dawn Dumpert v LA Weekly filmu vytyká sacharínový patos a skutečnost, že se soustředil spíše na melodramatické banality. S tím souhlasí i Jessica Winter v The Village Voice, která posměšně poznamenává, že z hlediska současné filmové produkce je druhá světová válka chápána jako éra milostných trojúhelníků, což lze pojmenovat jako tzv. princip Casablancy.*“⁶⁹ Již od počátku je přitom jasné, že k odhalení milostného poměru dojde, což rezultuje v rozepři hlavních postav⁷⁰ snímku, která se ale přes obětování života Vojtíška za účelem záchrany Slámy opět zacelí. Závěrečná část filmu je plná přehnaně dojemných scén, jednu z nich tvoří rozhovor Slámy s mrtvým Vojtíškem.

Snímek je ale celkově natočen velmi dobře a vzdušné souboje jsou až na pár výjimek uvěřitelné a působí značně věrohodně. „*Ve filmu je 189 trikových záběrů, které*

64 Ve filmu se dají nalézt menší detaily, které se neshodují, ale na výslednou podobu nemají větší vliv. Viz *Tmavomodrý svět: Chyby ve filmu. Kfilmu.net* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.kfilmu.net/filmy.php?sekce=chyby&film=tmsvet>.

65 Jan Svěrák měl k dispozici dva funkční stroje typu Spitfire, které tvořily páteř britského letectva během druhé světové války.

66 PTÁČKOVÁ, Brigita. *Tmavomodrý svět: Oslava hrdinství, nebo banality?* In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 243-252. ISBN 80-7106-667-2. s. 243.

67 I když ve snímku je jejich statečnost a smysl pro povinnost možná vyhnána až do přílišné výše. Ale i tak se zde objeví jeden z československých pilotů, který se po absolvování prvního bojového letu obává opět do boje zapojit a vymlouvá se na bolesti zubů či smyšlené poruchy na svém letounu.

68 V tomto snímku jsou dokonce tři – 1. František Sláma, Susan a Hanička 2. František Sláma, Susan a Karel Vojtíšek 3. František Sláma, Hanička a průvodčí Kaňka.

69 PTÁČKOVÁ, Brigita. *Tmavomodrý svět: Oslava hrdinství, nebo banality?* In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 243-252. ISBN 80-7106-667-2. s. 244.

70 František Sláma a Karel Vojtíšek.

v celkové délce filmu zabírají zhruba patnáct minut, práce na nich zabraly trikovým specialistům přes sedm tisíc hodin.⁷¹ Janu a Zdeňkovi Svěrákovým šlo při tvorbě snímku o to, aby co nejlépe uctili a zároveň pro širší české a světové publikum zpřístupnili příběhy československých pilotů, kteří za druhé světové války působili v Anglii a bojovali zde za obnovu okupované Československé republiky. I přes drobné nedostatky, které je možné považovat za snahu zpřístupnění této problematiky co největšímu počtu diváků, se jim podařilo natočit ve své podstatě kvalitní snímek, který se nesoustředí pouze na problematiku letců působících v Anglii, ale i na to, co této skutečnosti předcházelo a následovalo, tedy okupaci republiky a nakládání s piloty komunistickým režimem v opět nesvobodné republice, za jejíž obnovu tito letci bojovali a umírali. „Ještě nikdy na poli lidských konfliktů tolik nevděčil tak velký počet lidí tak nemnohým.“⁷²

71 Tmavomodrý svět: Co možná nevíte. *Českátelevize.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1026260725-tmavomodry-svet/20036712018/4873-co-mozna-nevite/>.

72 Z projevu Winstona Churchilla na adresu pilotů v Británii, mezi něž patřili i českoslovenští letci. Viz Churchill uctil piloty: Mnoho lidí vděčí za život nemnohým. *Českátelevize.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/99045-churchill-uctil-piloty-mnoho-lidi-vdeci-za-zivot-nemnohym/>.

4.2. Tobruk

Upozornění na začátku filmu sděluje divákovi, že veškeré postavy i děj jsou fiktivní.⁷³ Toto tvrzení je sice pravdivé, ale umístění snímku a působení československých vojáků při obraně přístavu Tobruk během druhé světové války se skutečně událo a díky tomu může být tento film částečně komparován s reálnými událostmi.⁷⁴ Většina historických filmů má fiktivní charakter, což ovšem neomezuje ani neodporuje jejich hodnotě, protože příběh a postavy skutečně být nemusí, ale zobrazované podmínky ano. A právě tyto podmínky a historické pozadí jsou pro tuto práci podstatné především, zvláště pak jejich zpracování filmovými tvůrci.

V případě *Tobruku* byla odvedena velmi kvalitní práce nejenom při převádění reálných událostí na filmové plátno, ale také během samotných příprav na natáčení. Tvůrci věnovali velkou pozornost zdánlivě nedůležitým detailům, které ovšem dokreslují autenticitu díla. Zajímavý je i obal DVD tohoto snímku, na kterém je vyobrazena tobrucká figurína. „*Jednou v noci vztyčili Britové v úseku československé 2. roty klamnou dřevěnou pozorovatelnu. Do hlídkového koše umístili vycpanou figuru – při pohledu dalekohledem to vypadalo, jako by tam seděl odvážný pozorovatel.*“⁷⁵ I tento fakt svědčí o pečlivém zkoumání historických skutečností a snaze o co nejvěrnější podobu výsledného díla.

Ačkoliv režisér snímku Václav Marhoul tvrdí, že *Tobruk* je pro všechny typy diváků a ne pouze pro historiky či znalce problematiky druhé světové války, tak v tomto případě bych mu oponoval. V dnešní době chtějí diváci shlédnout spíše lineární příběh, od kterého ví, co mají očekávat, jenž nevyvolává ambivalentní emoce a hlavně u něj nemusí přemýšlet. Právě na těchto kvalitách je ale *Tobruk* postaven a tudíž se valné většině diváků nelíbí a nechápe ho, což se odrazilo na jeho hodnocení na internetových databázích, kde patří spíše mezi snímky průměrné. Nicméně dle mého názoru se jedná o snímek vysoké kvality, kterých v české kinematografii není mnoho.

Film začíná příjezdem nováčků do výcvikového tábora 11. československého praporu. Tyto postavy jsou pro další příběh stěžejní, protože na rozdíl od zbytku

73 Viz *Tobruk* [film]. Režie Václav MARHOUL. Česko, 2008. 00:53.

74 Navíc děj není zcela fiktivní, na scénáři se jako odborní poradci podíleli mnozí veteráni tohoto konfliktu a děj je tedy částečně založen i na jejich vzpomínkách a popisu tamějších podmínek.

75 BROD, Toman. *Tobrucké krysy: osudy a boje československých vojáků na Středním východě v letech 1940-1941: fakta a svědectví*. Praha: Naše Vojsko, 2008. ISBN 978-80-206-0985-4. s. 139-140.

jednotky jsou v Africe noví a tamější podmínky se postupně začínají odrážet v jejich charakteru. A právě i prvek proměny je pro celkové vyznění filmu velmi důležitý, proto je zde ukázán vývoj lidského charakteru a hodnot v prostředí bojů, umírání a beznaděje. Zároveň jsou tito vojáci důležití pro psychologickou rovinu filmu, jelikož je nelze označit za typické „hrdiny“, kterými se mnohé válečné filmy jen hemží. Je to především díky tomu, že je snímek *Tobruk* více či méně volně založen na knize *Rudý odznak odvahy*,⁷⁶ která byla v pojetí psychologie a vnímání vojáka jako člověka ve své době přelomová, jak popisuje Josef Škvorecký. „*Nebylo tu stopy po romantice vojenského hrdinství, neozývaly se tu tóny pathetického patriotismu, nebojovali tu rekové vyšších šarží a krásné snoubenky zde ve vzpomínkách nevzdychaly nad uvadlou růží. Místo toho byla kniha plná krve, strachu, chaosu, hrůzy, duševních zmatků a krizí a těžce vykoupené odvahy prostého vojáka. To byl ovšem naprosto nový pohled na válku: ne vidění romantizujícího literáta, ale zkušenost strádajícího civilisty v uniformě; pohled, kterému se pomalu začínalo říkat realistický.*“⁷⁷ Kniha je sice zasazena do prostředí americké občanské války, ale jinak se jí snímek v hlavních bodech drží. Tudíž od filmu není možné očekávat klasické pojetí hrdinů, kteří neohroženě čelí všem nebezpečím a jak to bývá v mnoha akčních historických filmech, beze strachu s otevřenou hrudí nabíhají proti nepřátelským zbraním a umírají šťastní, protože mohli svůj život položit za milovanou vlast. Snímek pokládá otázku, zda je lepší, když je voják bezcitný a „strojový“, než když se bojí o svůj život a neví, kde je jeho místo. Taková osoba pozbývá odvahy, pro někoho se může jevit jako zbabělec a antipatriot, ale ve své podstatě má cit pro to, co je pravdivé a spravedlivé a proto ve své podstatě zůstává člověkem.

Další problém související s tvorbou historických filmů spatřuji v tom, že společnost vidí problematiku zabijení na pozadí druhé světové války značně černo-bíle, což je jí také předsouváno ve většině historických filmů. O všech německých vojácích⁷⁸ si myslí, že byli nacisté a tudíž si zasloužili smrt, jelikož ohrožovali demokratické uspořádání Evropy a vlastně celého světa, přičemž nechápou, že se mnozí z těchto mužů neúčastnili konfliktu dobrovolně. Václav Marhoul ve svých úvahách shrnuje současnou

76 Jejím autorem byl Stephen Crane a kniha byla vydána v USA v roce 1895 viz CRANE, Stephen. *Rudý odznak odvahy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. Světová četba, sv. 163.

77 ŠKVORECKÝ, Josef. *Stephen Crane a počátek moderní literatury ve Spojených státech*. [Bonus k DVD *Tobruk*]. 3. Disk. Česko, 2008. s. 1.

78 A o vojácích jiných národů, kteří bojovali na straně Německa.

filmovou produkci takto: „*Kde by byl současný válečný film bez vrčících zloduchů, vysokých bot a hajlování, vykrmených amerických vojáků, desátníků žmoulajících doutníků, bez svých ponorek, tanků, bez své válečné podívané, která nám dovoluje dívat se, jak kladní hrdinové zabíjejí ty záporné zcela bez jakékoli nerozhodnosti, úzkosti nebo viny.*“⁷⁹ Běžný divák nechápe, proč by měli mít vojáci nějaké výčitky, když nepřítele zastřelí, zvláště v boji. Marhoul se zamýšlí i nad tímto tématem: „*To ale, že vojáci bojují na té správné straně ještě ani zdaleka neznamená, že se budou vždy a za všech okolností také správně chovat a naplňovat tak naivní představy mnoha diváků o válce a hrdinství.*“⁸⁰

Snímek *Tobruk* vystupuje proti zažitým tendencím vnímání hrdinství vojáků a z tohoto důvodu je diváky přijímán značně sporadicky, protože současný konzumní divák požaduje linearitu, jasnost a průzračnost jak charakterů, tak i příběhu, což Václav Marhoul zmiňuje i ve svých úvahách.⁸¹ Nejedná se tedy o klasický válečný film, kde jsou pozice dobra a zla jasně dané a kde se dobro automaticky rovná spojenecké armádě bojující proti zlu představovanému Osou. Film se totiž zaměřuje i na souboj dobra a zla uvnitř člověka, který není často navenek viditelný a bývá proto opomíjen a přehlížen. Navíc má období druhé světové války v tomto snímku své opodstatnění, protože se dopodrobna snaží mapovat podmínky, ve kterých českoslovenští vojáci bojovali, žili a umírali a netvoří pouze kulisu a záminku pro akční bojové scény, na nichž většina podobných filmů stojí. Sám režisér Václav Marhoul tvrdí o klasických válečných filmech toto: „*Jsou plné laciné krve, uštěřených končetin a kulometem proděravěných hrudí, tedy plné bezobsažného prvoplánového násilí, které už ale také nikoho skutečně nedojímá.*“⁸² Takovému pojetí se ve snímku *Tobruk* snažil vyvarovat. Neznamená to ale, že by se akčním prvkům ve svém snímku vyhýbal. Na válečné scény je ovšem nahlíženo z pohledu samotných účastníků boje, divák sleduje bitvu jejich očima, nikoli jako nezaujatý pozorovatel. Tím je také podpořen prvek osobnosti vojáka jako člověka.

Zároveň je *Tobruk* specifickým filmovým dílem také proto, že se zaměřuje na osudy jedné skupiny československých vojáků, kteří se účastnili bránění tohoto přístavu

79 MARHOUL, Václav. *Tobruk – úvaha*. [Bonus k DVD *Tobruk*]. 3. Disk. Česko, 2008. s. 2.

80 MARHOUL, Václav. *Tobruk – úvaha*. [Bonus k DVD *Tobruk*]. 3. Disk. Česko, 2008. s. 3.

81 „*Co tedy bez problémů přijímají současní diváci? Zjednodušené formule, umně natočené bojové scény, nepřiměřený patos a hrdiny, kterým nikdy „nedocházejí náboje.“ Co nepřijímají? Možná stejně jako sám Hollywood pak nejednoznačné pravdivé konce, které na druhou stranu já považuji za správné.*“ MARHOUL, Václav. *Tobruk – úvaha*. [Bonus k DVD *Tobruk*]. 3. Disk. Česko, 2008. s. 4.

82 *ibidem*, s. 1.

a divák by proto neměl očekávat masové scény z boje.⁸³ Snímek se ale nesoustředí pouze na československé vojáky, jelikož zmiňuje i ostatní zastoupené národy, které se tohoto konfliktu účastnily, tedy Poláky, Australany, Brity a další.⁸⁴ Nejedná se tedy o snímek jednostranně zaměřený, který by se snažil divákovi vsugerovat, že přístavní pevnost Tobruk hájili Čechoslováci sami. Film se snaží jít do hloubky a ukazuje každodenní problémy, se kterými se vojáci v Africe potýkali, od místní fauny,⁸⁵ či specifických přírodních podmínek⁸⁶ až po každodenní stereotyp ve formě stejného jídla.⁸⁷ Mnozí si budou myslet, že jsou to až přehnané a zbytečné detaily, ale právě tyto detaily měly na chování a psychiku vojáků obrovský vliv, který se nedá a dle mého názoru ani nesmí opomenout. A přesně to bylo také záměrem režiséra Václava Marhoulů. Nechtěl vytvořit další z řady válečných filmů, které se točí pouze okolo ozbrojeného konfliktu samotného. I zde je válka důležitá, ale především z toho důvodu, že právě v takovýchto extrémních podmínkách, jako je ozbrojený konflikt, stoupají na povrch lidské vlastnosti i emoce a válka je pouze dokresluje, přičemž je na jedinci, jak se k problémům postaví.

Řekl bych, že v tomto ohledu je Marhoulův snímek v české kinematografii stejně přelomový, jako byla ve své době jeho knižní předloha, protože se mu podařilo, že *Tobruk* působí tak, jak on sám zamýšlel.⁸⁸ „*Tobruk podle mého přináší do historie českého, potažmo československého filmu, určité novum. Nikdy se v jeho historii nevykytnul film, který by jakýmkoli způsobem zpochybňoval morálku čs. vojáků. Dokonce i pravděpodobně v nejlepším čs. filmu „Nebeští jezdci“ není po tomto problému ani potuchy, problémy mezi vojáky způsobuje jen žena. Ona je tou jedinou překážkou, problémem který hrdiny rozděluje. Ve všech těchto filmech byli vždy čs. vojáci partou uvědomělých mužů, vždy táhnoucích za ten jeden jediný a správný konec provazu v boji proti společnému nepříteli. Myslím si, že toto (možná až) klišé je v *Tobruku* napadeno.*“⁸⁹

83 Kromě dvou útoků na československé pozice.

84 Samozřejmě také Němce a Italy na nepřátelské straně.

85 Především škorpióni, komáři, mouchy a hadi činili pobyt vojákům v Saharské poušti téměř nesnesitelným, jak o tom vypovídá i mnoho pamětníků a veteránů tohoto konfliktu.

86 Nedílnou součástí konfliktů v Africe byly písečné bouře, které vyvolávaly ponorkovou nemoc, protože mohly trvat i několik dní a po tuto dobu se museli vojáci zdržovat buď ve stanech anebo ve svých pevnostech.

87 Viz scéna z filmu: „*Cornbeef. To jsme ještě neměli.*“ *Tobruk* [film]. Režie Václav MARHOUL. Česko, 2008. 42:46.

88 A jak sám nastínil ve své úvaze o tomto snímku.

89 MARHOUL, Václav. *Tobruk – úvaha*. [Bonus k DVD *Tobruk*]. 3. Disk. Česko, 2008. s. 5.

Zvláštním rysem tohoto snímku je, že má více hlavních postav. Jednou z nich je voják Lieberman,⁹⁰ který je židovského vyznání a je tedy sporadicky přijímán a šikana ze strany ostatních je na denním pořádku.⁹¹ Tento rozpor byl ale do snímku vložen spíše z důvodů oživení děje, než že by se jednalo o celkově rozšířený problém, což potvrzuje František Emmert ve své knize: „*Pokud jde o antisemitismus, velení muselo řešit pouze dva drobné prohřešky, což ostatně odpovídalo velmi nízké míře antisemitismu v české společnosti, již tehdy plně sekularizované. Většina vojáků židovského původu navíc nepraktikovala židovské náboženství a nekladla žádný zvláštní důraz na svůj původ.*“⁹² To ale neznamená, že nemohlo k antisemitistickému chování ze strany československých vojáků docházet. Odpor spolubojovníků vůči jeho osobě navíc podněcuje Liebermanův malý fyzický fond, kvůli němuž musí často cvičení opakovat celá jednotka. Lieberman sice není fyzicky vybavený, ale ve snímku zastává důležitou roli vojáka, který je statečný, obětavý a je si vědom svých povinností.

K popsání pozitivních znaků hlavních hrdinů je nutné zařadit i postavu, která vystupuje značně negativně a se kterou je možné tyto „kladné“ hrdiny komparovat. Ve snímku *Tobruk* je takovou postavou bývalý člen cizinecké legie Kohák. V tomto ohledu je film značně ojedinělý, jelikož pozici negativního prvku a zla neobsazují pouze němečtí či italské vojáci, jak je obvyklé, ale naopak vojáci českoslovenští a ani zde není zlo přesně definováno, spíše je znázorněno jako složitý proces vztahů.

Samotná problematika obrany Tobruku přichází ve filmu na řadu až po výcviku a československá jednotka je lodí⁹³ převezena do obleženého přístavu, kde mají za úkol bránit svěřený úsek roztroušených pevností spojených zákopem. „*Rajón praporu se nacházel po obou stranách výpadevé silnice na Dernu a měřil přibližně 5,7 kilometru. Praporeční obrana se opírala o třináct stálých skalních a betonových pevnůstek (číslované od S 15 do S 31/5), z nichž největší, S 19, krycím jménem Honza, ležela*

90 Druhou z hlavních postav je voják Pospíchal. Film je díky nim v podstatě rozdělen na dvě části. V té první je hlavní postavou Lieberman a v té druhé Pospíchal.

91 Viz cvičné střelby – Lieberman není schopen zasáhnout terč, což Kohák komentuje slovy: „*Možná to děláš schválně, Lieberman. Tví lidi to mívaj ve zvyku.*“ *Tobruk* [film]. Režie Václav MARHOUL. Česko, 2008. 12:40.

92 EMMERT, František. *Češi u Tobruku: Skutečné příběhy*. Praha: Vyšehrad, 2008. Češi ve válce. ISBN 978-80-7021-926-3. s. 22.

93 Tak tomu bylo i ve skutečnosti, kdy po několika menších konfliktech s Vichistickými Francouzi, byli českoslovenští vojáci dopraveni torpédoorci Napier a Healthy do Tobruku. Ve filmu je dokonce zobrazen i takový detail, jako že na sobě vojáci měli zimní výstroj. Viz BROD, Toman. *Tobrucké krysy: osudy a boje československých vojáků na Středním východě v letech 1940-1941: fakta a svědectví*. Praha: Naše Vojsko, 2008. ISBN 978-80-206-0985-4. s. 118-119.

*u jižní strany silnice.*⁹⁴

Dokonce i hlavní herci, kteří ztvárnili ve filmu československé vojáky, byli nuceni projít náročným a vyčerpávajícím vojenským výcvikem za účelem, aby byl jejich herecký výkon přesvědčivější a lépe se vžili do svých rolí, protože podstatná část filmu se věnuje právě vojenskému výcviku. To, že si divák s vojáky projde nejdříve výcvikem, je velmi důležité. Nejen, že je to historicky přesné, ale opět též vhodně zvolené s ohledem na psychologický aspekt vojáků, protože divák sleduje jejich vývoj od výcviku až přes boj a může si tak všimnout změn, které jsou vnášeny do charakteru postav. Druhá část snímku se soustředí na vojína Pospíchala. Jeho postava je mnohem komplikovanější, než se může na první pohled zdát, protože prochází právě takovým vývojem. Zpočátku působí jako neohrožený voják, ale později divák odhalí, že netouží pouze nemilosrdně postřílet všechny nepřátele, kteří se mu dostanou do mířidel jeho zbraně, jak by tomu u „válečných hrdinů“ mělo být, ale že při střelbě například zavírá oči a střílí s velkým odporem a sebezapřením.

Při útoku na československé pozice dochází k jednomu z hlavních zvrátů ve filmu, kdy je voják Pospíchal zasažen dělostřeleckou palbou a dezorientován. Myslí si, že jejich pozice je ztracena a tak ji opouští a zdálky pozoruje devastaci pevností bráněných československými vojáky, které považuje za mrtvé. Proto se vydává na zmatenou cestu přes poušť, kde ho posléze najde posádka spojeneckého nákladního automobilu, v němž objeví svého zraněného přítele a dozví se, že jejich pozice ve skutečnosti dobity nebyly, že se Čechoslováci stále drží, což ho zaskočí. Jeho přítel poté umírá a když se ho neznámý voják snaží oloupit o zasnubní prsten, tak Pospíchal zakročí, ale je sražen úderem kamenem do hlavy a procítá až zpět na československých pozicích, kde ho všichni považují za dezertéra. Nikdo mu to ovšem nechce říci otevřeně,⁹⁵ ale jejich chování vůči němu se změnilo.⁹⁶ Podmínky, které ovlivňovali charakter vojáků popisuje i Brod Toman. *„Bojové posláni československého vojska v Tobruku způsobilo kvalitativní zvrát v celé dosavadní působnosti praporu. Vojáci se poprvé vlastně dostali do permanentního přímého styku s nepřítelem, poprvé bylo jejich postavení umístěno v první linii spojeneckých vojsk. Stále nebezpečí smrti či zranění*

94 ibidem, s. 123.

95 Kromě Koháka, který to vše chce nahlásit a když mu to není povoleno, tak začíná vůči Pospíchalovi cítit mnohem větší nenávist, než cítil předtím.

96 Respektive se změnilo celkově, protože se na jejich psychice projevil zážitek z těžkého ostřelování a bránění zákopů proti útokům nepřátelské armády, kterým si všichni kromě Pospíchala prošli a ten se pro ně částečně stává vyvrhelem a stojí tedy mimo skupinu.

sblížovalo lidi, upevňovalo jejich soudržnost a přátelství, prověřovalo lidské i odborné vlastnosti vojáků. Je ovšem nasnadě, že všichni českoslovenští vojáci v Tobruku nebyli jen samí „rytíři bez bázně a hany“. Takoví ostatně vždycky patří jen do pohádek. I českoslovenští vojáci museli překonávat chvíle, kdy se jich zmocňovala deprese, únava, strach a otupělost.⁹⁷ Tento film se tedy snaží ukázat vojáka jako člověka, se všemi jeho klady i zápory.

Určité novum také režisér Václav Marhoul do svého snímku vnesl díky tomu, že nenechá pozabíjet všechny zobrazované vojáky kromě hlavních postav, které často jako jediné masakr přežijí. Za dobu celého snímku v něm zemře pouze hrstka československých vojáků, což je nejen divácky přínosné, protože to nutí diváka vnímat příběh a ne pouze akční sekvence plné mrtvých, ale také historicky věrné. Ačkoliv se českoslovenští vojáci bojů aktivně účastnili, tak jejich ztráty nebyli nijak enormní. „Během celého svého pobytu v Tobruku ztratilo československé vojsko 14 padlých, 26 vojáků utrpělo těžké zranění a 55 mužů bylo zraněno lehce.“⁹⁸

Přestože snímek končí podobně jako *Tmavomodrý svět* smrtí jednoho z hlavních představitelů (vojín Pospíchal), který položí svůj život za záchranu Koháka,⁹⁹ tak nevyznívá jako prvoplánové klišé, jak je tomu právě u *Tmavomodrého světa*. Jediné, co působí kýčovitě, je otevřený konec, který je v současné kinematografii značně oblíbený, protože dává možnost natočit pokračování za předpokladu, že se první snímek stane úspěšným a výtěžným, i když v případě *Tobruku* tomu tak nejspíše nebylo. Zde je otevřený konec spíše ponechán, aby samotné jeho vyznění příliš nezastínilo celý snímek.

Z historického hlediska a při komparaci se skutečnými událostmi a podmínkami je tento snímek velmi kvalitní a na vysoké úrovni. Tento fakt plyne především z toho, že sám režisér Václav Marhoul je majorem v záloze a o válečnou historickou problematiku se zajímá, ale také z toho, že se nebál oslovit pamětníky a veterány tohoto konfliktu, kteří mu byli velmi nápomocni při dotváření důležitých detailů a především to, že jejich názory ve snímku zohlednil a že tito veteráni netvoří snímku pouze formální „krytí“.

97 BROD, Toman. *Tobrucké krysy: osudy a boje československých vojáků na Středním východě v letech 1940-1941: fakta a svědectví*. Praha: Naše Vojsko, 2008. ISBN 978-80-206-0985-4. s. 131.

98 BROD, Toman. *Tobrucké krysy: osudy a boje československých vojáků na Středním východě v letech 1940-1941: fakta a svědectví*. Praha: Naše Vojsko, 2008. ISBN 978-80-206-0985-4. s. 159.

99 Zde nastává mezi zakončením snímků *Tobruk* a *Tmavomodrý svět* rozkol. V *Tmavomodrém světě* položí jeden z pilotů svůj život za záchranu svého přítele, v *Tobruku* zachrání Pospíchal svou smrtí Koháka, což je de facto jeho nepřítel.

I kompars z řad členů klubů vojenské historie bral natáčení velmi vážně a snažil se co nejvíce dostat do polohy a mentality skutečných československých vojáků. Jeden z nich pro *Českobudějovický deník* prohlásil, že „velitel naší komparsní skupiny pan Fencel zhotovil kopie tehdejších dobových novin *Čechoslovák*, které v roce 1941 vycházely. Každý den pak dával naší četě několik výtisků přesně na den 66 let starých novin. Byli jsme proto dobře zásobeni autentickým tiskem a propagandou, abychom se lépe vžili do atmosféry tehdejší doby. Denně jsme měli ranní a večerní nástup s nezbytným vztyčováním a snímáním státní vlajky.“¹⁰⁰ V neposlední řadě mu byl také jistě nápomocen Vojenský ústav historický. Musím říci, že takovýto postup považuji za velmi dobrý a chvályhodný a oceňuji, že si pan režisér nechal v historické problematice poradit od odborníků na rozdíl od mnoha jiných českých i zahraničních režisérů a na výsledku je to doopravdy znát. Dobová výstroj a výzbroj použitá v tomto snímku je skutečně dobová a ne jak tomu je v některých snímcích, kdy režisér nasazuje do boje techniku, která byla vynalezena až několik let po konci onoho konfliktu.¹⁰¹ Českoslovenští vojáci nosí standardní britský battledress včetně klasické „talířové“ přilby a jejich výzbroj tvoří základní arzenál britské armády, jakým jsou kulometry typu Brenn a Vickers nebo puška Enfield.¹⁰²

Režisér Václav Marhoul pojal snímek *Tobruk* jako komplexní náhled do chaosu válečného konfliktu a také do chaosu, jenž se při něm odehrává v lidském nitru, přičemž čerpal nejen z přelomové knihy *Rudý odznak odvahy*, ale také z výpovědí veteránů tohoto konfliktu, kterým svůj snímek jako poctu věnoval.

100GÁLIS, Radek. *Natáčení v poušti jsme všichni doslova žrali*. Rozhovor s Alešem Dvořákem. In: Českátelevize.cz [online]. 10. 9. 2008 [cit. 20. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/tobruk/tisk.php?id=1315>.

101Některá technika si údajně obléháním Tobruku i reálně prošla.

102O výzbroji praporu se podrobněji zmiňuje ve své knize BROD, Toman. *Tobrucké krysy: osudy a boje československých vojáků na Středním východě v letech 1940-1941: fakta a svědectví*. Praha: Naše Vojsko, 2008. ISBN 978-80-206-0985-4. s. 124.

4.3. Musíme si pomáhat

„Nápad na tento příběh se, ostatně jako vždy, zrodil z reálných historek, které mně různí lidé vyprávěli, říká scénárista Petr Jarchovský.“¹⁰³

„Režisér Jan Hřebejk: Příběh filmu pro mě znamená moji osobní úvahu na téma o síle lidské slušnosti.“¹⁰⁴

Tento film je typickým zástupcem snímků, jejichž hlavní složku tvoří psychologie postav a doby doplněná komediálními prvky. I když je příběh zasazen do období druhé světové války a odehrává se v Protektorátu Čechy a Morava, tak toto dějinné období není pro snímek samotný natolik vymežující. *Musíme si pomáhat* zobrazuje, podobně jako film Václava Marhoul *Tobruk*, lidské chování a jednání pod vlivem tíživých životních podmínek, které jsou charakteristické pro období okupace, totality a nesvobody, ve kterých se lidské chování přesouvá z jasné černo-bílé hranice a nabývá různých barev šedi. Proto v tomto snímku neexistuje jednoznačné dobro a zlo. Každý se snaží přežít a to často bez ohledu na možné důsledky. Jak říká Josef Čížek, hlavní postava tohoto snímku: „to bys nevěřil, co nenormální doba udělá s normálními lidmi.“¹⁰⁵ Toto je nespíše ta nejzásadnější věta, která v celém snímku padne.

Film je doplněn prvky komičnosti, které přispívají k deskripci absurdnosti povahy okupačního režimu a jeho dopadu na lidi žijící a přežívající v jeho stínu. Naprosto esenciálně zde působí hudba, jež různé komické scény zvukově podbarvuje a udává jim ten správný tón. Naopak značně rušivě působí záběry roztřesené kamery, použité ve chvílích, kdy se hlavní hrdinové dostanou do ožehavé situace. I přesto však takovéto pojetí vyprávění příběhu přispívá k celkovému vyznění snímku.

Podle mého názoru by filmu více vyhovoval jeho anglický a do češtiny těžko přeložitelný název „Divided we fall“¹⁰⁶, protože přesně vystihuje podstatu sdělení, které se tvůrci snažili zprostředkovat. Jsme ochotni a hlavně schopni postavit se jeden za druhého bez ohledu na naše bezpečí? Rozhodně se takoví lidé najdou, ale není jich mnoho, či lépe řečeno jich nikdy není dostatek. Vždyť i heslo filmu samotné „Musíme si pomáhat“ je ve snímku použito v několika různých významech, a stejně tak, jak se

103 Musíme si pomáhat. *Českátelevize.cz* [online]. [cit. 25. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/musimesipomahat/index.php>.

104 Ibidem.

105 *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 19:30.

106 Volný překlad: Rozdělení padneme.

mění význam tohoto slovního spojení, tak se mění i charakter jeho autora. Zpočátku je toto heslo pocházející z úst Horsta myšleno jako výzva ke kolaboraci, ale na konci snímku, když se blíží fáze osvobození Protektorátu a tím i porážka nacistického Německa, si Horst uvědomuje, že to s ním může zle dopadnout. Poté co zachrání Čížkovi před Němci, za což mu Čížek děkuje, tak mu odpoví „Wir müssen zusammen halten“¹⁰⁷, což má ale naprosto opačný význam než mělo toto slovní spojení na začátku.

Co se týká kolaborace, má tato mince dvě strany, ale v případě Josefa Čížka dokonce tři. První je, že se před Němci snaží vypadat jako ideologicky uvědomělý občan Protektorátu, před obyčejnými občany naopak jako správný Čech a před Horstem neutrálně, aby se mohl zařadit podle toho, jak mu to bude vyhovovat. Čížek sice Horstovi dává najevo, že s německou okupací nesouhlasí a že se staví proti ideologii strany jako takové, ale zároveň své chování částečně reguluje. I když Horsta nepovažuje za nijak zvlášť nebezpečného, tak z něj přece jen strach má, především z jeho udání. Tato obava se ještě vystupňuje poté, co u sebe schová žida Davida, který uprchl z koncentračního tábora.

Nadsazeně vzato, v podstatě každý, kdo proti Němcům za okupace aktivně nevystupoval a nesnažil se změnit protektorátní poměry a pouze „přežíval“, by se dal za kolaboranta označit, ale takto jednoznačné a zjednodušené to samozřejmě nebylo, o čemž vypovídá i tento snímek. Například K. H. Frank dokonce podle míry možné kolaborace a poněmčení Čechů v Protektorátu rozdělil Čechy do několika skupin:

„1. Ti, co se měli dobře za bývalého režimu, a značná část až přesprávil přebujelá inteligence doufá v naši porážku¹⁰⁸ a je zcela nesmiřitelná.

2. Dále existuje vrstva, a sice též v kruzích starší inteligence, která i za Československa měla pochybnosti o udržitelnosti zřízení z roku 1918. Tuto vrstvu lze získat.

3. Třetí vrstva, která nebyla z naší strany ještě dostatečně zpracována, se skládá z rolníků, dělníků a maloměšťanů. Tito lidé nemají nijak mimořádně vyvinuté národnostní citění a půjdou za šikovným německým vedením, pokud ustane intelektuální ponoukání.“¹⁰⁹

Snímek samotný začíná ještě před válkou, ale důležité momenty jako Mnichovská dohoda, či zabránění zbytku republiky zde vyobrazeny nejsou a divák je tudíž

¹⁰⁷ *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 1:34:43.

¹⁰⁸ Myšleno Německa.

¹⁰⁹ BRANDES, Detlef. *Češi pod německým protektorátem*, 2.vyd. Praha: Prostor, 2000. Obzor: Knihovna důstojníka, sv. 27. ISBN 80-7260-028-1. s. 156.

vpraven přímo do prostředí Protektorátu bez jakéhokoliv uvedení. O těchto událostech je česká veřejnost již natolik informována,¹¹⁰ že tento fakt nepředstavuje pro diváka problém. Příběh má více hlavních postav, konkrétně Josefa a Marii Čížkovi, Davida Wienera či Horsta Prohasku, na kterých je ukázáno, jak se společnost po vzniku Protektorátu Čechy a Morava změnila. Horst, jenž byl jako bezvýznamný skladník s částečným německým původem za První republiky terčem posměchu druhých, což se na něm a jeho vnímání jak sebe, tak i ostatních podepsalo, si toto stigma přenesl i do doby nesvobody, či pro něj spíše zpočátku prosperity. Oproti tomu David Wiener patřil k bohaté židovské rodině, pro kterou Horst pracoval pouze jako skladník. S příchodem Protektorátu se životní postavení těchto dvou osob rapidně mění. Zatímco je Davidova rodina vysídlena ze svého luxusního domu a odvedena na transport, tak je to právě Horst, který jejich vysídlení zařídil, protože se díky spolupráci s režimem dostal k rekvírování židovského majetku.

Pocit nedostatku je mocná ideologická zbraň, jak jsme se mohli přesvědčit na situaci v poválečném Německu, které se v nastalém nedostatku po prohrané první světové válce stalo zřídlem nacistické ideologie částečně právě díky tomuto materiálnímu, ale i mentálnímu nedostatku pociťovanému německými občany. Především kvůli touze po změně v prosperitu se Adolf Hitler dostal k moci. Stejný fenomén pouze v menším měřítku můžeme sledovat na postavě Horsta Prohasky, který se díky kolaboraci a spolupráci s nacisty stává z nikoho někým. Zároveň se ale bojí o svou budoucnost a nadšením z německých vojenských úspěchů pouze maskuje obavy, přestože v ně ani on sám příliš nevěří, což se projevuje i na jeho vystupování. „*Jeho dikce je úporná, jeho projev dynamický, agresivní (imitující styl nacistických pohlavárů)*.“¹¹¹ Horstova agrese je ale na rozdíl od Hitlera, jenž byl pro jeho postavu nejspíše předlohou,¹¹² směřována dovnitř, k přesvědčení a utvrzení sebe sama a ne k zfanatizování davů, které se takovýmto vystupováním dali velmi snadno ovlivnit. Spíše než na obsahu sdělení jim záleželo na tom, jakým způsobem byla řeč pronesena a že se mohli sami svými bezprostředními výkřiky „stát součástí projevu“.

I z počátku fanatický nacista Kepke považuje německou rasu za nadřazenou,

110 A i kdyby divák o těchto událostech nic nevěděl, tak to snímku na jeho vyznění neubírá.

111 Protektorát on-line: veřejně dostupné filmové materiály tematizující Protektorát Čechy a Morava.

In: *Ústav pro studium totalitních režimů* [online][cit. 23. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/cs/protektorat-on-line#nemet2>.

112 I vzhledově se Horst Hitlerovi podobá.

nordickou a opravdu věří tomu, že ostatní rasy jsou oproti ní méněcenné. Jeho syn padl na Ukrajině, o čemž Kepke referoval následovně: „... *já samozřejmě cítím zármutek. Ale převládá hrdost. A uvědomuji si, co znamená ztráta mladého německého života. Četl jsem nedávno na toto téma zajímavý článek. Kdosi přesně vypočítal, že život jednoho mladého německého vojáka má cenu dvaceti slovanských a stovky židovských životů.*“¹¹³ Ale poté, co přijde i o svého nejmladšího syna, který byl odveden k Hitlerjugend a při pokusu o útěk byl zastřelen, prozřívá a žádá Čížkovi o odpuštění. „*Už to není otec hrdinů, ale otec dezertéra*“¹¹⁴ a proto je vystěhován. Takto se režim zachová k těm, kteří již pro něj nejsou přínosem.

Další typ člověka žijícího v Protektorátu reprezentuje František Šimáček, který se v bezpečí chová jako správný vlastenec, ale když dojde ke krizové situaci, kolaboruje a udává. Ostatní však za podobné chování odsuzuje a sám sebe přitom považuje za správného Čecha. Odráží se v něm často skloňované „čecháčství“, bezpáteřnost lidí, kteří se bojí konat, ale ostatní za jejich činy kritizují, ačkoliv o příčinách jejich jednání téměř nic neví. Po osvobození se přidá k Rudé gardě a vystupuje jako vzorový vlastenec a Čech, který dělal vše, co bylo v jeho silách pro svržení Protektorátu a obnovení republiky. Ale přitom to byl on, kdo chtěl nahlásit uprchlého žida Davida, když ho potkal na ulici, kterého se naopak ujal Josef všemi považovaný za kolaboranta.

David Wiener tedy utekl z koncentračního tábora a schovává se u Čížkových v místnosti za falešnou stěnou skříně. „*Před válkou si spousta lidí nechala udělat něco podobného. Tušili jaké časy přijdou.*“¹¹⁵ Josef chce Davidovi pomoci, ale vlastně ani nemá jinou možnost, protože kdyby ho nechal jít a Němci ho chytili, tak je pravděpodobné, že by přišli i na to, kdo ho ukryl a „pachatelé“ by byli popraveni. Právě na problematice přechovávání Davida ve svém bytě je patrný postupný vnitřní přerod Josefa, který je nucen začít spolupracovat s Němci a je ostatními považován za kolaboranta, ač jím z vlastní vůle není a sám se za sebe a své chování stydí. Josef se snaží Davida co nejvíce odstranit z očí a nechávat ho neustále zavřeného v tajné místnosti. Jednou ho Josefova žena pustí ven se slovy: „*Vždyt' je tma...*“¹¹⁶, načež Josef reaguje: „*Nikdy není taková tma, která by nás ukryla, holčičko.*“¹¹⁷ V tom má pravdu,

113 *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 46:42.

114 *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 1:15:25.

115 *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 27:20.

116 *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 39:20.

117 *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 39:30.

protože Protektorát byl plný udavačů, jako ostatně všechny země, které si prožily období totality.

Důležitým prvkem, jenž prostupuje celým filmem, je vzájemná nedůvěra a strach, kterým většina obyvatel Protektorátu trpěla. Strach, podezřívavost a nedůvěra je ve snímku vyhnána až do absurdity ve scéně s Josefem a Horstem: „*Horst: Důvěrná informace. Všude čenichají, už ničemu nevěř, všechno je jim záminkou, třeba i to, že se nějaká česká žena¹¹⁸ začne učit francouzsky dřív než umí pořádně německy. Neber to na lehkou váhu. Je důležité cvičit taky mimiku. Němci čtou v obličejích, jsou vynikající typologové. Musíš denně cvičit takový bezúhonný, loajální výraz.*¹¹⁹“ Toto naznačuje, že v Protektorátu bylo lepší, pokud se nikdo veřejně neprojevoval a ani výrazem v obličejích se nesnažil dát najevo svůj nesouhlas s okupací, protože by se mohl dostat do problémů. Jak pro občany, tak i pro režim samotný bylo nejlepší pokud nikdo nevybočoval z řady. I Josef vidí kolaboranty ve všech, například s doktorem mluví německy, protože ho považuje za člověka, který s režimem spolupracuje. V tom je zobrazena podezřívavost, která v Protektorátu vládla, nikomu nebylo možné věřit a každý musel být považován za potenciálního nepřítele, jelikož to nebylo tak osudné, jako ho považovat za přítele a mýlit se. „*Marie: A co ten doktor? Josef: Prosim tě, to je jejich člověk. To je svině.*“¹²⁰ Josefa zároveň vnitřně sžírá skutečnost, že ho ostatní považují za stejného, ne-li horšího kolaboranta, jakého on sám vidí ve výše zmíněném doktorovi, zatímco on přitom přechovává uprchlého žida, což je skutek, který by jemu, jeho ženě a s velkou pravděpodobností možná i celé ulici, ve které žije, při prozrazení vynesl rozsudek smrti. I když by tuto skutečnost ostatním rád prozradil a jejich úsudek vyvrátil, tak to pro tento fakt zkrátka udělat nemůže, protože by ho za to mohl kdokoliv udat. David je proto nucen přežívat celé roky zavřený v jedné malé místnosti. Když se ovšem na problematiku okupace podíváme z širšího hlediska, tak ostatní na tom byli podobně, jelikož se také stali trpěnými vězni a především pracovní silou nacistického Německa. Jak říká Marie Davidovi: „*My máme jen větší a světlejší celu.*“¹²¹

Ke konci snímku zachraňuje Horst Čížkovým život, když je uchráněn před německou razií. Nedlouho poté přichází osvobození a Češi se začínají Němcům mstít. Najednou je každý Čech vlastencem a hrdinou, protože nyní už to není nebezpečné, ale

118 Narážka na Josefovou ženu Marii.

119 *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 43:30.

120 *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 1:21:08.

121 *Musíme si pomáhat* [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000. 48:23.

naopak nutné, protože tím sami maskovali své přečiny, které za okupace udělali. Josef splácí Horstovi svůj dluh a také mu zachraňuje život, jelikož Horst je zadržen jako kolaborant a Josef ho zachraňuje tím, že ho označí za svého lékaře a žádá jeho přítomnost u porodu své ženy. „Někteří by mohli cítit, že tvůrci filmu s Horstem a ostatními kolaboranty přehnaně soucítí. Jenže kdyby Josef jedné deštivé noci nenarazil na Davida, tak by mohl být jedním z dobrých mužů, jejichž apatie pomáhá zlu vítězit.“¹²² Podobně jako to tvrdil britský filozof Edmund Burke: „Má-li zlo triumfovat, potřebuje jedině – aby slušní lidé nedělali nic.“ Ostatně v tomto citátu se odráží název filmu a pointa v něm skrytá – musíme si pomáhat – jen tak lze vyjít z dob nesvodoby a útlaku se vztyčenou hlavou a hrdostí nad svými činy.

Na úplném konci snímku vidíme Josefa, jak jde se svým novorozeným synem kolem rozbombardovaných domů, sutin a zničeného okolí, což má pravděpodobně zobrazovat zrození nového života na pozadí mnoha životů, které byly válkou zničeny.

Ve snímku je také zastoupena náboženská tematika, která zde ale nepůsobí nijak propagačně, protože je těžce postřehnutelná a všimne si jí pouze pozornější divák. Poukazují na ní například jména hlavních postav - Josef a Marie. Navíc se Josefovi a Marii narodí dítě, jehož otcem není Josef. Sice nejde o neposkvrněné početí, jelikož otcem je přechováván žid David, který to byl nucen udělat jak pro svou, tak i pro bezpečnost rodiny Čížkových.¹²³ Pro okolí se to jeví to jako zázrak, protože všichni ví, že je Josef neplodný. To, že se doopravdy jedná o cíleně zvolenou náboženskou tematiku poznáme při záběru na obraz Panny Marie, do kterého se promítne obličej Marie Čížkové.

Snímek Musíme si pomáhat je přesvědčivým vhledem do života obyčejných lidí v totalitním Protektorátu, který v sobě přes veškerou tragičnost skrýval i jisté prvky, které souvisely až s komičnem, když jsou vnímány z pohledu dnešní doby. Zároveň se v něm tvůrci nebáli zobrazit slabé stránky tehdejších Čechů a alibisticky je nepopisovali jako hrdinné odpůrce útlaku, ale také jako bytosti chybující, sobecké a pomstychtivé, zároveň však také schopné se za sebe postavit pokud je to opravdu nutné.

122 KEMPLEY, Rita. 'Divided We Fall': Uncommon Tale of a Common Hero. In: *The Washington Post* [online]. 6. 7. 2001 [cit. 21. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/entertainment/movies/reviews/dividedwefallkempley.htm>.

123 Marie řekla Horstovi, když k nim do bytu chtěl nastěhovat Kepkeho, že je těhotná. Z obavy před odhalením lži požádali manželé Davida, aby se stal biologickým otcem dítěte.

4.4. Lidice

„Nebýt hrůzného zločinu, který na Lidicích a jejich obyvatelích spáchali 10. června 1942 nacisté, žila by tato starobylá česká ves nedaleko Kladna stejným tempem a běžnými každodenními starostmi až do dnešních dnů jako jiné vesnice. Zvůle a zruďné plány okupantů ji však se vší zvrhlou důkladností nechaly vymazat z mapy českých zemí. Ovšem místo jejich přání se Lidice staly celému světu symbolem krutého nacistického teroru a bezpráví, ale i nezměrného hrdinství a touhy po svobodném životě.“¹²⁴

Z těchto řádků je patrné, že česká společnost byla touto událostí hluboce zasažena a prožívala ji velmi emotivně, z toho důvodu bylo velmi obtížné tuto tematiku správně uchopit a zpracovat ji do filmové podoby. Snímek se svým pojetím téměř blíží hranému dokumentu, jelikož je založen na scénáři Zdeňka Mahlera, který se o problematiku Lidic úzce zajímal a do svého díla zahrnul řadu historicky přesných prvků. *„Je to tak, že valná část z těch, kteří tam tvoří v příběhu ty hlavní postavy, to jsou lidé, kteří skutečně existovali. Já jsem udělal jenom jednu věc, samozřejmě i z jistého ohledu, protože třeba existuje vzdálené příbuzenstvo, takže jsem je pouze přejmenoval. Ale jinak jsme v podstatě nemuseli tak říkajíc fabulovat, protože historie toho tragického příběhu je natolik bohatá, že tam se člověk naopak snaží tu autentičnost dodržet.“¹²⁵* Okolnosti, které vedly k vyhlazení Lidic jsou natolik fantaskní, až je téměř nemožné jim uvěřit a snímek považovat za hodnověrný, nicméně film popisuje v důležitých momentech skutečnost.

Film samotný v podstatě začíná svým koncem a až postupně se divák seznamuje s událostmi, které mu předcházeli. Děj snímku je založen na třech vzájemně se prolínajících příběhových liniích.¹²⁶ Poměrně značná část snímku se zabývá osudem Františka Šímy,¹²⁷ který jako jediný lidický muž přežil vyhlazení Lidic díky odsouzení za způsobenou smrt svého syna, jenž mu nešťastnou náhodou nalezl na nůž¹²⁸ a svým

124 STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 8.

125 MAHLER, Zdeněk. *Rozhovor*. [Bonus k DVD Lidice]. Česko, 2011. 06:50.

126 Viz Film Lidice. *Lidice Press Kit* [online]. AutoCont. [cit. 25. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.filmlidice.cz/wp-content/uploads/press-kit-Lidice-final.pdf>. s. 3.

127 Vlastním jménem František Saidl.

128 Ve skutečnosti se tato scéna odehrála trochu odlišně, ale na výsledku to nic nemění. Viz PLACHETKA, Jan. *Lidičtí hrdinové Zdeňka Mahlera*. In: Literární noviny [online]. 16. 8. 2012. [cit. 25. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.literarninoviny.cz/rozhovory/2771-liditi-hrdinove-zdeka-mahlera>.

zraněním podlehl. Za tento čin byl Šíma odsouzen ke čtyřem letům vězení,¹²⁹ které se stalo jak jeho celou, tak i útočištěm, protože ho uchránilo před tragickým osudem, který postihl ostatní lidické muže. Druhým z postihnutých osudů je příběh četníka Vlčka, který je násilím donucen ke spolupráci s okupanty a to dokonce i při samotném vyhlazení obce, kdy je mu svěřen dohled nad svozem dobytka. Svými lidickými spoluobčany je vnímán jako nacistický kolaborant a sympatizant, protože jak to často za dob Protektorátu Čechy a Morava bylo, tak nikdo neznal celou pravdu a o lidech padali rychlé soudy,¹³⁰ ale nikdo již neví, že si Vlček mohl vybrat pouze ze dvou možností. První z nich byla spolupráce a druhá smrt.

Třetím příběhem je vztah mezi Maruščákovou¹³¹ a Fialou¹³², který také přispěl ke zkáze Lidic dopisem, jenž navedl gestapo na stopu Lidic, které byly vyhlazeny i když samo gestapo později zjistilo, že tato vesnice neměla s atentátem na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha nic společného. „Šéf kladenského gestapa Harald Wiesmann po válce výslovně prohlásil: „Výsledek celého šetření zůstal negativní.“ Přestože se tedy již krátce poté ukázalo, že jde o falešnou stopu, rozhodla o osudu Lidic.“¹³³

Jak je patrné, tak se snímek nesoustředí pouze na problematiku vyhlazení Lidic, či prvky s ní těsně spjatými¹³⁴, ale i na prvky, které s ní souvisí pouze volně, jako například osud Františka Šímy, který po svém zatčení s vyhlazením Lidic neměl prakticky žádnou souvislost. Na druhou stranu díky tomuto tahu působí snímek komplexněji a zároveň vyvádí svého diváka z omylu, že žádný dospělý lidický muž tuto tragédii nepřežil.

Esenciální roli, která vedla k vyhlazení Lidic, hrál atentát na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha s krycím názvem Anthropoid, provedený 27. května 1942 Josefem Gabčíkem a Janem Kubišem. Je celkem překvapivé, že

129 „Dostal čtyři roky. Za „zabití prosté“, paragraf 4.“ viz ibidem.

130 Viz rozhovor Vlčka s Václavem Fialou a Karlem Šímou – *Lidice* [film]. Režie Petr NIKOLAEV. Česko, 2011. 21:57.

131 Anna Maruščáková, viz STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 38.

132 Ve skutečnosti se jmenoval Václav Říha z Vrapic, viz. ibidem, s. 38.

133 Ibidem, s. 40.

134 Tento aspekt musím na snímku velmi ocenit, protože se nesoustředí pouze na vyhlazení samotné a díky tomu má divák možnost se obeznámit se všemi okolnostmi, které s vyhlazením Lidic souvisely a může si o problematice udělat lepší obrázek, díky čemuž působí snímek mnohem soudržnějším a komplexnějším dojmem.

původně tato scéna neměla být do snímku zařazena¹³⁵ a byla natočena až těsně před premiérou. „*K tomuto netradičnímu kroku jsme se rozhodli po konzultaci s americkým distributorem. Chceme, aby film byl srozumitelný i světovému publiku, které není znalé evropských historických událostí. Navíc tak snímek Lidice dostane ještě akčnější a velkolepější rozměr, řekl producent Adam Dvořák.*“¹³⁶ Atentát samotný je vyobrazen realisticky podle skutečné události,¹³⁷ včetně zaseknutého Gabčíkova samopalu značky Sten, či již jeho úspěšným provedením ve formě hozené výbušniny, která dopadla poblíž zadní části mercedesu, ve němž Heydrich stál a jejímž výbuchem sice nebyl zabit okamžitě, ale na následky svého zranění¹³⁸ zemřel až 4. června 1942. Provedený atentát měl strašné následky vůči protektorátním občanům, což také popisuje Eduard Stehlík. „*Rozhodnutím K. H. Franka byl s okamžitou platností nad celým Protektorátem Čechy a Morava vyhlášen civilní výjimečný stav. Svou činnost obnovily stanné soudy, které během následujícího měsíce poslaly na smrt 1412 osob, z toho 1181 mužů a 231 žen.*“¹³⁹ Atentát je, podobně jako v mnoha jiných snímcích, veřejnosti podán skrze rozhlasovou relaci: „*Pozor, pozor. Veřejnost se vyzývá, aby pomohla osvětlit atentát na zastupujícího říšského protektora SS-Obergruppenführera Heydricha, který byl spáchán dne 27. května 1942 v dopoledních hodinách v Praze. Každá okolnost, i taková, která se zdá bezvýznamnou, může mít velký význam pro policii.*“¹⁴⁰ Zatímco rozhlas diváka zpravuje ohledně zmíněného atentátu, kamera zachycuje, jak byla tato zpráva vnímána nejen občany Protektorátu,¹⁴¹ ale i Němci. První zmíněná skupina na tuto informaci reaguje veskrze překvapeně či ustrašeně, jelikož vědí, že Heydrich byl v Protektorátu vysoce postavenou osobou a tudíž atentát na něj spáchaný nezůstane bez odezvy a obávají se nastávajících represálií. Stejným šokem byl tento akt pro německou stranu, jelikož tento krok neočekávali a tudíž i Wiesmannův¹⁴² výraz je zčásti překvapený, ale také plný

135 Scéna byla původně vynechána kvůli finančním nákladům.

136 Film. *Týden.cz*: Dotáčky před premiérou, Aby Lidice pochopil i americký divák...[online]. Sabre s.r.o. 27. 4. 2011. [26. 4. 2012]. Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/aby-lidice-pochopil-i-americky-divak_200209.html.

137 Lokace natáčení místa atentátu se ale od skutečnosti liší a to z důvodu změn v průběhu času zde provedených a proto byl atentát samotný natočen v Podolí. Viz ibidem.

138 Otrava krve.

139 STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 35.

140 *Lidice* [film]. Režie Petr NIKOLAEV. Česko, 2011. 49:00.

141 V případě tohoto snímku zejména obyvatel Lidic.

142 Harald Wiesmann, SS-Hauptsturmführer, kriminální rada a přednosta gestapa v Kladně. Viz *Lidice. Čin krvavého teroru a porušení zákonů i základních lidských práv* [online]. Praha: Ministerstvo vnitra, Odbor pro politické zpravodajství, 1945 [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidice.cz/obec/historie/tragedie/028.html>.

vzteku, nervozity a touhy po dopadení a msty.

Po atentátu se dostává na řadu již zmíněný příběh Maruščákové a Fialy, který se před ní vydával za odbojáře, aby na ní udělal dojem, ale poté se snaží jejich vztah ukončit dopisem, jenž jí zaslal do práce. Maruščáková ovšem nebyla z důvodu nemoci přítomna a tak byl dopis otevřen a po zjištění jeho obsahu předán četníkům a gestapu. Text dopisu, který ve snímku zazní, je autentický a byl Anně Maruščákové skutečně zaslán.¹⁴³ „*Drahá Aničko, promiň, že ti píšu tak pozdě. Snad mě pochopíš, neboť víš, že mám mnoho práce a starostí. Co jsem chtěl udělat, tak jsem udělal. Onoho osudného dne jsem spal někde na Čabárně.*“¹⁴⁴ *Jsem zdrav. Na shledanou tento týden a už se neuvidíme.*“¹⁴⁵ Právě tento dopis Němce na Lidice navedl, protože Maruščáková¹⁴⁶ po svém zatčení gestapu sdělila, že zde vyřizovala vzkaz Horákovým¹⁴⁷ od jejich syna, který v té době působil v československé armádě v Anglii, o což ji Říha¹⁴⁸ požádal. Díky tomuto poznatku si gestapo myslelo, že jsou na stopě atentátníkům, lidičtí občané ovšem neměli s atentátem nic společného.

Vyhlazení Lidic bylo bráno jako pomsta českému národu za způsobený atentát a zároveň mělo ostatní odstrašit od podobných činů a především z tohoto důvodu musely být následky pro české obyvatelstvo strašlivé a nemilosrdné. Adolf Hitler vydal 9. června 1942 vyhlášení, jak s Lidicemi naložit: „*1. všechny dospělé muže zastřelit, 2. všechny ženy převézt na doživotí do koncentračního tábora, 3. děti, které je možno poněmčít, shromáždit a dát do rodin SS v Říši. Zbytek vychovat jinak. 4. obec úplně vypálit a srovnat se zemí.*“¹⁴⁹ Zde přichází na řadu již samotné vyhlazení obce Lidice, ke kterému snímek již od svého počátku směřuje a je jeho vyvrcholením. Průběh

143 Viz STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 38.

144 Osada Čabárna čítá něco přes 20 domků a náleží k obci Brandýsek, okres Slaný. Viz *Lidice. Čin krvavého teroru a porušení zákonů i základních lidských práv* [online]. Praha: Ministerstvo vnitra, Odbor pro politické zpravodajství, 1945 [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidice.cz/obec/historie/tragedie/028.html>.

145 *Lidice* [film]. Režie Petr NIKOLAEV. Česko, 2011. 58:00.

146 Maruscháková zemřela v květnu 1943 v koncentračním táboře v Mühlhausenu. Viz *Lidice. Čin krvavého teroru a porušení zákonů i základních lidských práv* [online]. Praha: Ministerstvo vnitra, Odbor pro politické zpravodajství, 1945 [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidice.cz/obec/historie/tragedie/032.html> a snímek Lidice – *Lidice* [film]. Režie Petr NIKOLAEV. Česko, 2011. 1:30:00.

147 Což je ve snímku také zobrazeno.

148 Václav Říha zemřel 24. října 1942 v koncentračním táboře v Mauthausenu. Viz *Lidice. Čin krvavého teroru a porušení zákonů i základních lidských práv* [online]. Praha: Ministerstvo vnitra, Odbor pro politické zpravodajství, 1945 [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.lidice.cz/obec/historie/tragedie/032.html> a snímek Lidice – *Lidice* [film]. Režie Petr NIKOLAEV. Česko, 2011. 1:30:00.

149 STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 41.

samotného obklíčení¹⁵⁰ obce německým vojskem postupujícím v rojnici, či vyhlazení Lidic je natočeno velmi věrně a na diváka působí značně autenticky, účastní se ho dokonce i důstojníci SS Hans Ulrich Geschke, Horst Böhme a samozřejmě Harald Wiesmann, jak tomu bylo i ve skutečnosti. Lidičtí občané byli sehnáni dohromady a poté rozděleni na ženy, děti a muže.¹⁵¹ Majetek je zrekvírován¹⁵² a jak tomu i ve skutečnosti bylo, vše je dokumentováno a zapisováno na místě německými písaři. Muži byli sehnáni do Horákovíc statku, umístěni v jeho sklepení a poté na zahradě popraveni. Poprava samotná je zachycena velmi přesně, ke stěně byly umístěny slavníky z obavy před odraženými střelami, muži byli popravováni po deseti¹⁵³ a vůbec při porovnání s dobovými fotografiemi vychází natočená poprava velmi autenticky. I když pár drobných chyb se zde také najde, ale ty nehrají v celkovém vyznění roli. Tuto scénu popisuje i Stehlík: *„Každý z lidických mužů byl střelen dvěma ranami do prsou a jednou do hlavy. Po této salvě přistoupil k zastřeleným poddůstojník a každého z nich střelil ještě jednou z pistole do hlavy.“*¹⁵⁴ Ve snímku jsou lidičtí muži popravováni pouze jedinou ranou do srdce. Obec byla do základů vypálena a zničena výbušninami. Snímek zachycuje pouze počáteční fázi srovnávání Lidic se zemí, ale následnou naprostou devastaci obce a dokonce měnění tváře krajiny v jejím okolí, aby se nedalo poznat, že zde kdy nějaká obec stávala, již ne a je tomu tak nejspíše proto, že by záběry tohoto typu byly finančně náročné, divácky nezáživné a především by nemohlo dojít ke scéně, kdy na místo, kde dříve Lidice stávaly, doráží František Šíma, který byl propuštěn z vězení a nachází zde pouze holou zasněženou pláň. Kdyby divák tyto záběry viděl již dříve, tak by u něj nemohlo dojít k takové katarzi, o kterou tvůrcům šlo.

Snímek pokračuje zabíráním osudů žen a dětí,¹⁵⁵ kteří byli přepraveni do Kladna a umístěni ve zdejšímu gymnáziu, kde byly poté děti od svých matek odděleny s tím, že z důvodů většího pohodlí budou do pracovního tábora přepraveny autobusem, ale nikdy

150 Do uzavřené obce mohli vstoupit pouze lidičtí, ale obec již opustit nesměli. Viz *Lidice* [film]. Režie Petr NIKOLAEV. Česko, 2011. 1:07:40.

151 Za muže byli považováni od 15 let a výše.

152 Ve snímku je například zobrazen i historicky věrný detail, že si Harald Wiesmann ze zabavených věcí vybral kočárek, ve kterém poté jeho žena vozila své dítě, či záběr na nákladní automobil, který do Lidic přiváží sudy s benzínem, který měl být využit k samotnému vypálení obce.

153 Zpočátku byli popravováni pouze v pětičlenných skupinách, ale poté se Němci z časových důvodů rozhodli skupiny popravovaných zdvojnásobit.

154 STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 46.

155 Ve snímku je také zobrazeno, že děti byly ze strany Němců podrobeny přísnému prozkoumání barvy vlasů, očí, či kůže za účelem zjištění vhodnosti k budoucímu poněmčení. *„Nakonec vybrali jako schopné poněmčení pouhé tři lidické děti.“* STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 55.

tam nedorazily, jelikož byly zplynovány v pro takovýto účel upravených autech. „Ze 105 dětí 82 dětí zemřelo v Chelmnu, 6 dětí zemřelo v kojeneckém ústavu a 17 dětí se vrátilo domů.“¹⁵⁶ Krátkým záběrem se také dozvídáme, že lidické ženy¹⁵⁷ byly umístěny v táboře Ravensbrück.¹⁵⁸

Film vrcholí již zmíněným návratem Františka Šímy, který o vyhlazení Lidic nic nevěděl, protože to před ním spoluvězni a dozorcí ve vězení tajili a zjišťuje, co se stalo, že jeho syn je mrtvý a žena odvezena. Velmi silně na diváka působí zvolená dramatická hudba ve spojení se záběry na rozlehlou pláň, kde dříve Lidice stávaly a na Šímu zběsile hrabajícího ve sněhu, aby našel základy svého vypáleného domu a ze zoufalství odchází na gestapo se žádostí, aby ho také zastřelili, ale Wiesmann ho posílá pryč. Šíma prožívá zbylý čas Protektorátu na vlakové stanici, přičemž po jeho osvobození cestuje na tryznu, která byla 10. června 1945 pořádána na počest vyhlazených Lidic a kam dorazily i lidické ženy, které přežily koncentrační tábor, jak popisuje Eduard Stehlík: „*Střízlivé odhady tehdy hovořily o více než 100 000 občanů, kteří tehdy do Lidic dorazili z blízkého i vzdáleného okolí.*“¹⁵⁹ Šíma je ale z této oslavy vyhozen, protože by údajně pošpinil a zneuctil památku Lidic tím, že by jediný muž, který tento masakr přežil, byl vrah. Snímek samotný končí tím, že Šíma uléhá v Lidicích na místě, kde jsou pohřbeni popravení lidičtí muži a po několika letech opět potkává svou milenkou, která se vrátila z Ravensbrücku.

„*Legendární český režisér Martin Frič chtěl tragédii Lidic zpracovat jako svůj majstrštyk. Miloš Forman, jehož oba rodiče zahynuli v koncentračních táborech, chtěl celé téma pojednat provokativním způsobem jako propagandistický nacistický film. Lidice ale byly zakleté. Mimo jiné i proto, že se po válce staly mocným nástrojem propagandy. Ostatně stačí si vzpomenout na film Sokolovo režiséra Otakara Vávry, v němž lidičtí muži před popravčí četou křičí: „Ať žije komunistická strana!“*“¹⁶⁰ Režisér

156 Pomník dětských obětí války. *Historie Pomníku dětských obětí války* [online]. Památník Lidice. [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z: http://www.lidice-memorial.cz/mchild_history_cz.aspx.

157 Opět byl dán důraz na detaily, jako například červený trojúhelník s písmenem T na oblečení lidických žen, který označoval svého nositele jako českého politického vězně. Viz STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 97.

158 „*V největším nacistickém koncentračním táboře pro ženy, zřízeném 15. května 1939 u městečka Fürstenberg, asi 90 km severně od Berlína, jemuž od léta 1942 velel SS-Hauptsturmführer Fritz Suhren.*“ Viz STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 96.

159 STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 121.

160 SEDLÁČEK, Jaroslav. *Recenze-Lidice*. In: Kinobox.cz [online]. 25. 5. 2011 [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.kinobox.cz/clanek/5338-recenze-lidice>.

Nikolaev se oproti těmto pokusům snažil zachytit problematiku Lidic komplexněji, přičemž použil data, která shromáždil scénárista Zdeněk Mahler a natočil snímek, který se dá při komparaci s většinou ostatních historických snímků označit za hodnověrný a autenticky působící.¹⁶¹

Snímek je sice divácky náročný, ale to plyne především z důvodu zvolené tematiky, která je podána velmi věrně, jak jde ostatně i poznat z popisu v této práci, který díky tomu mohl být proložen značným množstvím citací z historických zdrojů a přitom stále popisoval linii snímku. Režisér Nikolaev natočil velmi kvalitní snímek, kterým důstojně uctil památku mužů, žen a dětí, kteří trpěli a zemřeli kvůli nacistické zloůli a zároveň díky značné historické hodnotě snímku, nehledě také na jeho psychickou či vnitřní složku, přispěl k rozšíření informovanosti široké veřejnosti, která tento snímek zhlédla. „*Tehdejší ministr námořnictva USA William F. Knox již 13. června 1942 prohlásil: „Zeptají-li se nás příští generace, proč jsme bojovali v této válce, budeme jim vypravovat o Lidicích.*“¹⁶²

161 Možnostem filmového zpracování historické události vypálení Lidic se věnuje bakalářská práce Lucie Klevarové – viz KLEVAROVÁ, Lucie. *Lidice – Možnosti filmového zpracování historické události v kontextu českého hraného filmu*. Olomouc, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta.

162 STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9. s. 114.

5. FILM A VÝUKA

V dnešní době jsou již školy ve velké míře vybaveny moderní technikou a promítání celých snímků nebo jejich sekvencí nepředstavuje pro vyučující žádný problém. Jediné, co je potřeba pro toto pojetí výuky, je televize, počítač, či jiná projekční jednotka a k tomu buď připojení na internet, kde se dají sekvence snímků pouštět online anebo za použití DVD,¹⁶³ díky čemuž je tato vyučovací metoda v dnešní době celkem často využívána. Tato metoda ale může být kvůli snadné dostupnosti zneužita, učitel si tak může velmi zjednodušit přípravu na hodinu a vyučování samotné, pokud žákům film pouze pustí bez jakékoliv interakce jak s filmem, tak i s žáky samotnými.

Promítání snímků výuku oživí a učitel tak může poukázat na různá vnímání a zpracování historických událostí „*Cílem užití mediální ukázky by neměla být prostá reprodukce „toho, jak to tehdy bylo“, respektive nikoli pouze to. Hlavní důvod užití ukázky je prezentace historických obrazů, jejich klasifikace a zařazení do kontextu.*“¹⁶⁴ Velmi důležitá je v tomto ohledu zmíněná interakce s žáky a nenechat film samotný pouze vyznít, ale pustit například část snímku a poté o něm s žáky diskutovat, aby učitel zjistil, zda pochopili, co se jim snímek snažil předat, případně uvedl na správnou míru chybné informace v něm obsažené, či misinterpretaci ze strany žáků. Není příliš vhodné pouštět snímek celý, protože je pravděpodobné, že by se při jeho sledování žáci nudili a nesoustředili se po celou dobu trvání, přičemž přehrát snímek od začátku do konce ani není možné z časových důvodů, jelikož drtivá většina hraných historických filmů má stopáž delší než 45 minut, což je více než délka jedné vyučovací hodiny.

Vyučovací metoda za pomoci vizuálního média má v dějinách českých zemí dlouhou tradici. Oficiálním zavedením filmu do výuky se zabývá práce Lucie Česálkové. „*V Československu byl filmu status školní vyučovací pomůcky oficiálně přiznán roku 1936.*“¹⁶⁵ Stále markantnější modernizace současné společnosti způsobuje, že se tento jev čím dál tím víc přenáší také do sféry vzdělávání, která už i tak oproti

163 DVD nosiče navíc nejsou v dnešní době finančně náročné a vystačí jeden nosič pro celou třídu, což u psaného materiálu není možné, protože ten musí být rozdělen individuálně či do skupin, což finanční zatížení zvyšuje.

164 PINKAS, Jaroslav. Klip ve výuce dějepisu. In: *Ústav pro studium totalitních režimů* [online]. [cit. 25. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/cs/klip-ve-vyuce-dejepisu>.

165 ČESÁLKOVÁ, Lucie. Počátky institucionalizace školního filmu v Československu (1919-1936). *Illuminace*. 2007, 19(1). ISSN 0862-397X. s. 210.

dobám minulým podstoupila mnoho změn a inovací v používání elektroniky. Elektronické tabule, počítače a další prvky jsou nyní již běžným doplňkem vyučování a žáci ani učitelé je nepovažují za nic zvláštního. K nejběžnějším audiovizuálním metodám používaným při výuce patří dokumenty, protože mají jak největší informační hodnotu, tak i pro vyučovací hodinu oproti snímkům hraným vhodnou stopáž. Na druhou stranu je ale učitelé často do výuky zahrnují spíše z důvodů pohodlnosti, protože dokument je ve své podstatě vizuální výklad, který pokryje výuku za ně. Výhodou využití dokumentů či hraných snímků při vyučování ovšem tvoří fakt, že si žáci danou problematiku zapamatují lépe než při běžném výkladu.

Historické hrané snímky se dají ve školní výuce využít jak při výuce dějepisu, kam se dají zasazovat největší měrou, tak ale i do předmětu občanské výchovy a to z toho důvodu, že značná část těchto snímků míří nejen na historické události a jejich ztvárnění, ale také na hodnotovou a názorovou složku diváků. Tyto dva předměty¹⁶⁶ mají ve své podstatě mnoho společného, jelikož se nesoustředí pouze na informování svých posluchačů po faktografické stránce a její následnou reprodukci, ale jejich důležitou součástí je, nebo by měla být snaha o to, aby své posluchače vzdělávaly také po stránce socializace, uvědomění si skutečností, či orientace ve světě.¹⁶⁷ Je ale důležité mít na mysli, že snímek by neměl být používán jako jediný zdroj při výuce, učitel by se měl snažit zkombinovat širokou škálu možností za účelem dosažení komplexního výsledku při vzdělávání žáků. „*Je důležité brát ohled na text učebnice, protože je pro žáka základním zdrojem při studiu. Je žádoucí co nejužší spětí obrazového materiálu s textem učebnice.*“¹⁶⁸ Zároveň je důležité zvolit vhodný typ snímku, tedy například film, jenž se snaží držet přesných faktů anebo ten, který cílí na hodnotovou či názorovou složku. Vhodné je naopak vyhnout se snímkům, jenž se snaží nějakým způsobem indoktrinovat či mystifikovat své diváky, jak tomu bylo v minulém režimu, pokud tedy učitel pojme svou výuku pouze přehráním takového snímku bez jakékoliv následné reflexe a vysvětlení směrem k žákům. Za podmínky, že ho naopak pustí a poté okomentuje, tak je toto pojetí výkladu velmi vhodné, protože žákům přiblíží nejen

166 Dějepis a občanská výchova.

167 Viz PINKAS, Jaroslav. Film a dějiny v pedagogické praxi. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. s. 24-38. ISBN 978-80-87211-34-2. s. 26.

168 VÝŠKOVÁ, Helena. *Didaktické využití hraného historického filmu Pianista* [online]. 2008 [cit. 12. 4. 2012]. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/105727/pedf_m/>. s. 26.

popisovanou dobu a její mentalitu, ale také působí na jejich vnitřní složku.¹⁶⁹ Bez uvedeného pozadí jsou ovšem takové snímky velmi nebezpečné.

Často skloňovaným tématem ve spojení s výukou dějepisu je snaha vést žáky ke kritickému myšlení, tedy naučit žáky přemýšlet o sdělovaných a přijímaných informacích, o jejich pravosti, pravdivosti. K tomuto účelu se film zdá být vhodným prostředkem, protože v některých snímcích dochází k přílišné simplifikaci či překroucení faktů a tyto snímky může vyučující žákům promítnout a nechat je popsat a okomentovat danou problematiku, čímž rozvíjí a podporuje jejich kritické myšlení, přičemž zároveň dochází k trvalejší fixaci takovýchto faktů, jelikož je žáci sami odhalili.

Co je hlavním zdrojem Vašich představ o historii: ke každé možnosti uveďte známku od 1 – 5 (1: nejméně, 5: nejvíce)¹⁷⁰	Počet bodů	Iv¹⁷¹
výuka ve škole	2438	85
rodinná tradice	1595	55
filmový dokument	2044	71
televize	1413	49
PC hry	855	30
historický film	1923	67
literatura	2071	72
cestování	1717	60
prostředí	1670	58
muzea, galerie	1849	64
památky, hrady, zámky	2077	72 ¹⁷²

Který z těchto faktorů Vás ovlivnil nejvíce (popř. v jaké kombinaci). Případně doplňte jiný faktor, který Vás ovlivnil:	Počet bodů	Iv¹⁷³
výuka ve škole	280	
rodinná tradice	78	
filmový dokument	104	
televize	16	
PC hry	6	
historický film	73	
literatura	125	

¹⁶⁹ Postoje, názory, atd.

¹⁷⁰ Na oba dotazy odpovídalo celkem 577 respondentů, v případě první otázky byl jeden dotazník vyplněn chybně. Viz PINKAS, Jaroslav. *Historismus a historické (po)vědomí gymnazistů*.

In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 30-45. ISBN 80-7106-667-2. s. 44.

¹⁷¹ Index vlivu/důležitosti: 100-maximální ovlivnění daným faktorem, minimum 20. Viz ibidem, s. 44.

¹⁷² Ibidem, s. 43.

¹⁷³ Iv nelze stanovit, protože někteří respondenti uváděli více faktorů. Viz ibidem, s. 44.

cestování	46	
prostředí	22	
muzea, galerie	23	
památky, hrady, zámky	86	
jiné	10 (internet, přátelé, sběratelství, divadlo, šerm) ¹⁷⁴	

Jaké texty (verbální, ikonické, kombinované) využíváte ve výuce dějepisu?

Odpověď	Počet	Procentální hodnocení
učebnice	19	100 %
mapy	17	89,47 %
obrázky	14	73,68 %
dokumentární filmy	13	68,42 %
historické filmy	12	63,16 %
fotografie	10	52,63 %
noviny, časopisy	10	52,63 %
historické odborné knihy	9	47,37 %
televizní dokumenty	9	47,37 %
počítačové programy	6	31,58 %
beletrie	5	26,32 %
plakáty	3	15,79 %
karikatury	3	15,79 %
deníky	1	5,26 % ¹⁷⁵

Z těchto výzkumů jasně vyplývá, že se dnešní společnost přesouvá ze sféry psané - knižní, do sféry obrazové, či v případě této práce filmové. Údaje, které jsou uvedené v prvních dvou tabulkách ukazujících kde a jak shání žáci informace ohledně historie a dějinných událostí, vypovídají o skutečnosti, že ačkoliv výuka ve škole a psaná literatura stále tvoří hlavní složky zdrojů, ze kterých čerpají, tak jsou tyto klasické metody již těsně následovány vizuálními zdroji a historický film se řadí po bok v důležitosti s literaturou. Když vezmeme v potaz, že jsou v tabulce zahrnuty i další metody, které souvisí s vizuální technikou, jako jsou filmové dokumenty, televize nebo PC hry, tak se historie v psané formě dostává do pozadí a vizuální složka dominuje. Je tedy patrné, že se pohybuje ve věku obrazu. Tato čísla navíc pochází z roku 2004

174 PINKAS, Jaroslav. Historismus a historické (po)vědomí gymnazistů. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 30-45. ISBN 80-7106-667-2. s. 44.

175 CIHELKOVÁ, Jarmila. *K problematice výuky moderních dějin na ZŠ* [online]. 2011 [cit. 14. 4. 2012]. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. Dostupné z: <http://is.muni.cz/th/135631/pdf_m/>. s. 59.

a dá se tedy předpokládat, že v současné době jsou ještě markantnější, jelikož mechanizace a modernizace společnosti v tomto ohledu postoupila. Z třetí tabulky, která je z roku 2011, lze vyčíst, že si tento fakt uvědomují i současní učitelé a začínají věku obrazu svou výuku přizpůsobovat a i když učebnice stále dominuje a používá jí každý z oslovených učitelů,¹⁷⁶ tak dokumenty či hrané historické snímky ve své výuce používá přes 60 % učitelů. Po sečtení četnosti výskytu psaných zdrojů (učebnice, noviny, časopisy, knihy, beletrie a deníky) jejich četnost používání vyjde 44 a při součtu moderních vizuálních zdrojů (dokumenty, filmy, počítač) dostaneme číslo 40. Je tedy vidět, že současní učitelé dějepisu se správně snaží o vhodnou kombinaci historie psané a vizuální, přičemž četnost jejich používání je téměř identická. „*Videomateriál má hodinu rytmitizovat, ne ji pohltit.*“¹⁷⁷

Zůstává na učiteli samotném, jaký snímek pro doplnění svého výkladu použije, protože každý snímek se hodí pro jiný výklad, přičemž vhodná je i komparace několika snímků mezi sebou. Metody použití snímků jsou popsány v knize *Film a dějiny 2 Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*.¹⁷⁸ Jako vhodnější se jeví, alespoň zpočátku, využití historických hraných snímků, tedy snímků, které byly jako náhled do minulosti natočené úmyslně a až poté, co žáci získají více zkušeností s prací s filmem jako studijním materiálem, může učitel do své výuky zařadit například snímky, které reprezentují dobu minulou ne úmyslným obsahem, ale tím, jakým způsobem byly natočeny. Vyučující může při svém výkladu film využít buď jako obrazovou prezentaci toho, co žákům v průběhu přednášel a poté s žáky diskutovat nad tím, jak bylo toto téma ve snímku pojato, či může snímek například zařadit před výklad samotný, tak, že žáci budou informace odebírat z tohoto vizuálního média, přičemž jim učitel poté může předložit například dotazník, který bude na to, co se žáci ze snímku dozvěděli navazovat a poté bude nad tímto dotazníkem s žáky diskutovat. Snímkem samozřejmě nemyslím celý film, ale pouze jeho část, či několik částí, které budou narážet na učitelem zvolenou problematiku, ale zároveň nevyplní mnoho času, jenž musí zůstat na již zmíněné další aktivity, které by měly proběhnout. Jako další alternativa se jeví shlédnutí filmu v rámci domácího úkolu, což má tu výhodu, že ho žáci mohou shlédnout v době, kdy se bude

176 Což je, jak jsem popsal dříve, správná metoda, protože pouze film samotný není na vyučování vhodný, pokud tedy není doplněn výkladem učitele.

177 PINKAS, Jaroslav. Film a dějiny v pedagogické praxi. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. s. 24-38. ISBN 978-80-87211-34-2. s. 35.

178 Viz ibidem, s. 32.

chtít jim a tak se snímek dá použít v podstatě celý. Opět je ale potřeba nevynechat fázi konzultace s žáky nad filmem, který shlédli, proto je opět vhodné žákům rozdat nějaký dotazník k tomuto filmu, jenž budou mít za úkol vyplnit a poté do další hodiny přinést pro následný rozbor s učitelem. Nevýhodou této metody je zřejmý fakt, že od shlédnutí filmu a jeho následné konzultace může uběhnout delší časové období a žáci mohou zapomenout například proč odpovídali tak, jak odpovídali, což by rezultovalo v naprostou devalvaci této metody.

Toto je pouze vzorek metod, které může učitel při práci s vizuálním médiem, jakým je film, využít a zbytek zůstává na jeho improvizaci, či volbě s ohledem na podmínky, za jakých musí pracovat, jelikož pouze on zná vybavení školy, postoj kolegů a ředitele vůči takovýmto metodám, či schopnosti svých žáků, které tuto teorii umisťují do praxe. Stejně jako neexistuje žádný všeobjímající manuál jak učit skrze zdroje psané, tak není žádný ani o tom, jak výuku uchopit za použití zdrojů vizuálních a výsledné pojetí vždy zůstává především na straně a schopnostech vyučujícího. Samozřejmostí je, že učitel před přehráním snímku svým žákům tento snímek sám shlédne, aby zjistil, jak je film strukturovaný, a posoudil jeho vhodnost a způsob, kterým snímek předává informace svým divákům.

6. ZÁVĚR

Bakalářská práce *Druhá světová válka v současném českém filmu* zmapovala pokusy současných českých tvůrců o filmové zachycení tohoto období, přičemž se soustředila pouze na snímky natočené po roce 1993. Od tohoto roku vzniklo v České republice mnoho snímků zabývajících se tematikou druhé světové války, která je populární jak u tvůrců, tak především u diváků. Škála jejich zájmu je rozmanitá, přes sledování osudů obyvatel žijících v protektorátu Čechy a Morava, až po působení československých vojáků, bojujících na zahraničních frontách. Vznikají tak filmy akční, psychologické, komediální a biografické. Během analyzování zvolených snímků jsem zároveň došel k závěru, že toto typologické rovržení snímků netvoří pevnou bariéru a snímky se nedají zařadit pouze do jedné z kategorií, ale že jsou hranice mezi kategoriemi pružné.

Na počátku se práce zaměřila na celkové pojetí spojení historie a filmu z důvodů větší komplexnosti a relevantnosti. Spojení těchto dvou disciplín má ve filmové historii dlouhou tradici, jelikož je téměř každý snímek vždy zasazen do nějakého určitého dějinného období. Zároveň nám tato první kapitola osvětlila způsoby, jakými se ke spojení historie a filmu dá přistupovat, tedy buď zkoumání snímku s ohledem na dobu, ve které byl natočen a tedy jako výpověď o ní, či způsobem, kterým se zabývala tato bakalářská práce a to rozbor snímků, jenž byly jako historické natočeny.

Čtenář se také mohl přesvědčit o zdrženlivém přístupu mnoha historiků vůči spojení historie a filmu, především z důvodu časté historické nepřesnosti, ale práce zároveň nastínila, že historická věrnost je pouze jednou z částí filmu, kterou se na své diváky obrací a že i vstřícněji přijímané dokumentární snímky nemusí být také historicky naprosto věrné a přesné.

Většina tvůrců věnuje pozornost historickým detailům, které konzultuje s historiky či pamětníky, ale pokud tomu tak není, tak nedochází k devalvaci snímku, jak si mnozí mohou myslet, protože snímek může například své poselství sdělovat pomocí metafor či jinými formami a nedá se proto říci, že by jeden snímek byl lepší než druhý, každý jenom pojímá historii svým vlastním způsobem.

Z výhod, které má hraný historický film oproti psané historii, byla zmíněna především rozdílnost v základnách jejich konzumentů, kdy film je schopen zasáhnout

mnohem větší počet diváků, než úspěšná kniha čtenářů. Dále také to, že snímek sděluje odlišné informace a soustředí se na jiné prvky než historie psaná a tudíž by mezi sebou tato dvě pojetí neměla soupeřit, ale naopak se vhodně doplňovat za účelem dosažení komplexního poznání u svého diváka/čtenáře.

Při rozboru snímků se autor práce snažil zaměřit na různé aspekty pojetí historie ve filmu, například u snímků *Lidice* a *Tmavomodrý svět* se rozbor prolínal mnohými citacemi z historických knih a článků za účelem komparace se skutečnými událostmi. U snímků *Musíme si pomáhat* a *Tobruk* se rozbor a analýza věnovala spíše psychologické stránce a tomu, co se snímek snažil svým divákům sdělit po stránce názorové a postoje. Z rozboru bylo poznat, že se nedá najít nějaký univerzální vzorec, podle kterého se dá analyzovat každý snímek, ale že se ke každému filmu musí přistupovat odlišně a je možná značná pluralita interpretací, tzn., že neexistuje žádná „správná“ interpretace a každý může ve snímku vidět něco jiného.

Co se týče poslední kapitoly Film a výuka, tak jí se práce věnovala pouze v krátkosti, jelikož tato problematika samotná, je značně rozsáhlá a z toho důvodu spíše cílila na to, proč a jak snímky ve výuce ze strany učitele používat, protože tato metoda bývá učiteli často zneužívána pouze pro usnadnění výuky, než pro její doplnění a ozvláštnění. Autor zmiňuje pouze základní metody a pravidla, kterými se učitel může při své výuce řídit, přičemž hlavní odpovědnost leží na učiteli samotném, jenž by si tuto vyučovací metodu měl upravit podle sebe, aby byla účinná v prostředí, ve kterém vyučuje. Dnešní svět je světem obrazu a proto se film začíná postupně přesouvat z filmových pláten kin a televizních obrazovek obývacích pokojů také do školního prostředí tříd, kde není na historický film nahlíženo jako na formu zábavy, ale jako zdroj informací, názorů a obrazovou prezentaci dob minulých.

SUMMARY

Many films about World War II have been shot in the Czech republic since 1993, because this historic period is very popular among the filmmakers and especially viewers. The range covered by such films is vast and various, because they focus not only on the war itself, but also on the way, how people lived in those times and it depends on the filmmaker himself how he wants to interpret it. That is why there are so many various types of those films, for example psychological, comical, biographical and of course action movies.

Contemporary historical films are mostly taken seriously, so the filmmakers often use advice from their history consultant or historians, which is a huge improvement against the past. But it is not a mistake, if the film is not completely historically accurate, because even then it has its own way of passing its message.

Since the contemporary society is becoming more and more obsessed by moving pictures than written words, films about history have found their own way even to schools and classrooms, and became aid to the teachers, because film can recreate the past visually, so the pupils can actually see it on their own eyes.

SEZNAM LITERATURY A ZDROJŮ

Knihy

BOČAN, Hynek. Čest a sláva–krátké zamyšlení nad realizací historického filmu. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 315-330. ISBN 80-7106-667-2

BRANDES, Detlef. *Češi pod německým protektorátem*, 2.vyd. Praha: Prostor, 2000. Obzor: Knihovna důstojníka, sv. 27. ISBN 80-7260-028-1

BROD, Toman. *Tobrucké krysy: osudy a boje československých vojáků na Středním východě v letech 1940-1941: fakta a svědectví*. Praha: Naše Vojsko, 2008. ISBN 978-80-206-0985-4

CRANE, Stephen. *Rudý odznak odvahy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958. Světová četba, sv. 163

EMMERT, František. *Češi u Tobruku: Skutečné příběhy*. Praha: Vyšehrad, 2008. Češi ve válce. ISBN 978-80-7021-926-3

HOLMES, Richard. *Obrazy války: chování člověka v bitvě*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7422-083-8

HURT, Zdeněk. *Češi a Slováci v RAF za druhé světové války*. Brno: Computer Press, 2005. ISBN 80-251-0803-1

KOPAL, Petr. Film jako historie: Filmař jako historik. In: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. s. 13-23. ISBN 978-80-87211-34-2

KUDRNA, Ladislav. *Českoslovenští letci ve Velké Británii a válečné fenomény*. Praha:

Naše vojsko, 2006. ISBN 80-206-0839-9

PINKAS, Jaroslav. Film a dějiny v pedagogické praxi. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. s. 24-38. ISBN 978-80-87211-34-2

PINKAS, Jaroslav. Historismus a historické (po)vědomí gymnazistů. In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 30-45. ISBN 80-7106-667-2

PTÁČKOVÁ, Brigita. Tmavomodrý svět: Oslava hrdinství, nebo banality? In: KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: Lidové noviny, 2004. s. 243-252. ISBN 80-7106-667-2

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

STEHLÍK, Eduard. *Lidická vzpomínání*. Praha: V ráji, 2007. ISBN 978-80-86758-45-9

Časopisecké články

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Počátky institucionalizace školního filmu v Československu (1919-1936). *Illuminace*. 2007, **19**(1). ISSN 0862-397X

KLUSÁKOVÁ, Veronika. Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením – rozhovor s Robertem Rosenstonem. *Illuminace*. 2008, **20**(3). ISSN 0862-397X

VOELTZ, Richard A. Teaching American history through film: Hollywood blockbuster, PBS, History Channel, or the Postmodern? *Emporia state research studies* [online]. 2010, **46**(1). Dostupné z: <http://academic.emporia.edu/esrs/vol46/voeltz.pdf>

Internetové Zdroje

ČECH, Karel. Habermannův mlýn - další příspěvek k přepisování dějin. In: *Lidice.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2012].

Dostupné z: http://www.lidice.cz/kultura_sport/udalosti/20110302%20Haberman.html

ČINÁTL, Kamil. Film a dějepis/Učitelé a historici na okraji útesu. In: *Cinepur.cz* [online].

17. 4. 2011. [cit. 16. 4. 2012]. Dostupné z: <http://cinepur.cz/article.php?article=2036>

Eine kleine Jazzmusik. In: *Čsfd.cz* [online]. [cit. 5. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/23448-eine-kleine-jazzmusik/>

Film Lidice. *Lidice Press Kit* [online]. AutoCont. [cit. 25. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.filmlidice.cz/wp-content/uploads/press-kit-Lidice-final.pdf>

Film. *Týden.cz*: Dotáčky před premiérou, Aby Lidice pochopil i americký divák... [online]. Sabre s.r.o. 27. 4. 2011. [26. 4. 2012].

Dostupné z: http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/film/aby-lidice-pochopil-i-americky-divak_200209.html

GÁLIS, Radek. *Natáčení v poušti jsme všichni doslova žrali*. Rozhovor s Alešem Dvořákem. In: *Českátelevize.cz* [online]. 10. 9. 2008 [cit. 20. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/tobruk/tisk.php?id=1315>

Hodina tance a lásky. In: *Čsfd.cz* [online]. [cit. 5. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/108858-hodina-tance-a-lasky/>

KEMPLEY, Rita. 'Divided We Fall': Uncommon Tale of a Common Hero.

In: *The Washington Post* [online]. 6. 7. 2001 [cit. 21. 4. 2012]. Dostupné z:

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/entertainment/movies/reviews/dividedwefallkempley.htm>

KRÁTKÁ, Jana, VACEK, Patrik. Film a historie. In: *Multimediální pomůcka z audiovizuální kultury pro potřeby vyučujících a studentů MU* [online]. 2007. [cit. 10. 4. 2012].

Dostupné z: <http://is.muni.cz/do/1499/el/estud/pdf/js08/avk/ucebnice/lekce2.html>

KUDRNA, Ladislav. Formování československého zahraničního odboje v prvním roce okupace. In: *Paměť a dějiny* [online]. 2009,03. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad0903/016-032.pdf>

Lidice. Čin krvavého teroru a porušení zákonů i základních lidských práv [online].

Praha: Ministerstvo vnitra , Odbor pro politické zpravodajství, 1945 [cit. 24. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.lidice.cz/obec/historie/proc.html>

MINÁŘOVÁ, Eva, ŠTĚPÁNEK, Kamil. *Mediální výchova v kontextech českého jazyka a dějepisu II. –projektové vyučování* [online]. [cit. 10. 4. 2012].

Dostupné z: <http://svp.muni.cz/ukazat.php?docId=544>

Mnoho lidí vděčí za život nemnohým. *Českátelevize.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/svet/99045-churchill-uctil-piloty-mnoho-lidi-vdeci-za-zivot-nemnohym/>

Musíme si pomáhat. *Českátelevize.cz* [online]. [cit. 25. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/musimesipomahat/index.php>

PINKAS, Jaroslav. Klip ve výuce dějepisu. In: *Ústav pro studium totalitních režimů* [online]. [cit. 25. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/cs/klip-ve-vyuce-dejepisu>

PLACHETKA, Jan. *Lidičtí hrdinové Zdeňka Mahlera*. In: Literární noviny [online]. 16. 8. 2012. [cit. 25. 4. 2012].

Dostupné z: <http://www.literarninoviny.cz/rozhovory/2771-liditi-hrdinove-zdeka-mahlera>

Pomník dětských obětí války. *Historie Pomníku dětských obětí války* [online]. Památník Lidice. [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z: http://www.lidice-memorial.cz/mchild_history_cz.aspx

Protektorát on-line: veřejně dostupné filmové materiály tematizující Protektorát Čechy a Morava. In: *Ústav pro studium totalitních režimů* [online]. [cit. 23. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ustrcr.cz/cs/protektorat-on-line#namet2>

Psychology movies. In: *All about psychology* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.all-about-psychology.com/psychology-movies.html>

SEDLÁČEK, Jaroslav. *Recenze-Lidice*. In: Kinobox.cz [online]. 25. 5. 2011 [cit. 24. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.kinobox.cz/clanek/5338-recenze-lidice>

Tmavomodrý svět: Co možná nevíte. *Českátelevize.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1026260725-tmavomodry-svet/20036712018/4873-co-mozna-nevite/>

Tmavomodrý svět. *Čsfd.cz* [online]. [cit. 12. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/8803-tmavomodry-svet/zajimavosti/strana-3>

Tmavomodrý svět: Chyby ve filmu. *Kfilmu.net* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.kfilmu.net/filmy.php?sekce=chyby&film=tmsvet>

Tmavomodrý svět: Řekli o filmu. *Českátelevize.cz* [online]. [cit. 10. 4. 2012]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1026260725-tmavomodry-svet/20036712018/4874-rekli-o-filmu/>

Výklad firmy Baťa, kde nacisté po atentátu vystavili věci patřící atentátníkům. In: Lidové noviny [online]. [cit. 10. 4. 2012].
Dostupné z: http://www.lidovky.cz/foto.aspr=ln_domov&foto1=APE3aa4a5_tit5kolo.jpg

Kvalifikační práce

BURTON, James Amos. *Film, history and cultural memory: cinematic representations of vietnam-era America during the culture wars, 1987-1995* [online]. 2007 [15. 4. 2012]. Disertační práce. University of Nottingham.
Dostupné z: http://etheses.nottingham.ac.uk/493/1/FINAL_SUBMISSION.pdf

CIHELKOVÁ, Jarmila. *K problematice výuky moderních dějin na ZŠ* [online]. 2011 [cit. 14. 4. 2012]. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta.
Dostupné z: http://is.muni.cz/th/135631/pedf_m/

KLEVAROVÁ, Lucie. *Lidice – Možnosti filmového zpracování historické události v kontextu českého hraného filmu*. Olomouc, 2011. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta

VÝŠKOVÁ, Helena. *Didaktické využití hraného historického filmu Pianista* [online]. 2008 [cit. 12. 4. 2012]. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta.
Dostupné z: http://is.muni.cz/th/105727/pedf_m/

VAŠKO, Lukáš. *Perzekuce židovského obyvatelstva v Brně 1939 – 1941*. Brno, 2011. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta

Filmy

Der Lebensborn – Pramen života [film]. Režie Milan CIESLAR. Česko, 2000

Dívka a kouzelník [film]. Režie Juraj HERZ. Česko, 2008

Eine kleine Jazzmusik [film]. Režie Zuzana ZEMANOVÁ – HOJDOVÁ. Česko, 1996

Generál Eliáš [film]. Režie Pavel HÁŠA. Česko, 1995

Habermannův mlýn [film]. Režie Juraj HERZ. Česko, 2010

Hodina tance a lásky [film]. Režie Viktor POLESNÝ. Česko, 2003

I ve smrti sami [film]. Režie Dušan KLEIN. Česko, 2004

Je třeba zabít Sekala [film]. Režie Vladimír MICHÁLEK. Česko, 1997

Krev zmizelého [film]. Režie Milan CIESLAR. Česko, 2005

Lidice [film]. Režie Petr NIKOLAEV. Česko, 2011

Musíme si pomáhat [film]. Režie Jan HŘEBEJK. Česko, 2000

Nedodržený slib [film]. Režie Jiří CHLUMSKÝ. Česko, 2009

Noc rozhodnutí [film]. Režie Pavel HÁŠA. Česko, 1993

Obsluhoval jsem anglického krále [film]. Režie Jiří MENZEL. Česko, 2006

Poslední vlak [film]. Režie Joseph VILSMAIER, Dana VÁVROVÁ. Česko, 2007

Protektor [film]. Režie Marek NAJBRT. Česko, 2009

Stůj nebo se netrefím [film]. Režie Jiří CHLUMSKÝ. Česko, 1997

Tmavomodrý svět [film]. Režie Jan SVĚRÁK. Česko, 2001

Tobruk [film]. Režie Václav MARHOUL. Česko, 2008

Želary [film]. Režie Ondřej TROJAN. Česko, 2003

Bonusové materiály

MAHLER, Zdeněk. *Rozhovor*. [Bonus k DVD Lidice]. Česko, 2011

MARHOUL, Václav. *Tobruk – úvaha*. [Bonus k DVD Tobruk]. 3. Disk. Česko, 2008

ŠKVORECKÝ, Josef. *Stephen Crane a počátek moderní literatury ve Spojených státech*. [Bonus k DVD Tobruk]. 3. Disk. Česko, 2008

SEZNAM PŘÍLOH

1. Popis filmu *Tmavomodrý svět*
2. Popis filmu *Tobruk*
3. Popis filmu *Musíme si pomáhat*
4. Popis filmu *Lidice*

PŘÍLOHY

TMAVOMODRÝ SVĚT

Základní informace:

Režie: Jan Svěrák

Scénář: Zdeněk Svěrák

Kostýmy: Věra Mírová

Kamera: Vladimír Smutný

Hudba: Ondřej Soukup, Jaroslav Ježek

Architekt: Jan Vlasák

Hrají: **Ondřej Vetchý** (František Sláma), **Kryštof Hádek** (Karel Vojtíšek), **Tara Fitzgerald** (Susan), **Oldřich Kaiser** (Jan Machatý), **David Novotný** (Bedřich Mrtvý), **Radim Fiala** (Jura Sysel), **Charles Dance** (wing commander Bentley), **Hans-Jorg Assmann** (doktor Blaschke)

Rozpočet: 260 mil. korun

Premiéra: 17. května 2001

Stopáž: 119 minut

TOBRUK

Základní informace:

Scénář a režie: Václav Marhoul

Odborná spolupráce: Vojenský historický ústav, Vilém Fencl, František Koch

Kostýmy: Jaroslava Procházková

Kamera: Vladimír Smutný

Hudba: Richard Horowitz, Sussan Deyhim

Architekt: Jan Vlasák

Hrají: **Jan Meduna** (vojín Pospíchal), **Petr Vaněk** (vojín Lieberman), **Robert Nebřenský** (desátník Kohák), **Michal Novotný** (vojín Růžička), **Radim Fiala** (poručík Halík), **Martin Nahálka** (četař Borný), **Petr Stach** (vojín Dubálek), **Kryštof Rímský** (vojín Kutina), **Matěj Hádek** (Zrzek), **Andrej Polák** (vojín Dunda), **Matúš Krátky** (vojín Janický)

Rozpočet: 80 mil. korun

Doba natáčení: Září 2007 – Červenec 2008

Premiéra: 10. září 2008

Stopáž: 100 minut

MUSÍME SI POMÁHAT

Základní informace:

Režie: Jan Hřebejk

Scénář: Petr Jarchovský

Kostýmy: Katarína Hollá

Kamera: Jan Malíř

Hudba: Aleš Březina

Architekt: Milan Býček

Hrají: **Bolek Polívka** (Josef Čížek), **Anna Šišková** (Marie Čížková), **Csongor Kassai** (David Wiener), **Jaroslav Dušek** (Horst Prohaska), **Martin Huba** (Albrecht Kepke)

Rozpočet: cca 24 mil.korun

Premiéra: 15. března 2000

Stopáž: 120 minut

LIDICE

Základní informace:

Režie: Petr Nikolaev

Scénář: Zdeněk Mahler

Kostýmy: Simona Rybáková

Kamera: Antonio Riestra

Hudba: Michal Hrůza, James Harries, Karel Heřman

Architekt: Jan Vlček

Hrají: **Karel Roden** (František Šíma), **Zuzana Fialová** (Marie Vaňková),
Zuzana Bydžovská (Anežka Šimová), **Roman Luknár** (Vlček), **Ondřej Novák**
(Karel Šíma), **Veronika Kubařová** (Anička Maruščáková), **Joachim Assböck**
(Wiesmann), **Marek Adamczyk** (Václav Fiala)

Rozpočet: 65 mil. korun

Doba natáčení: červenec 2010 – duben 2011

Premiéra: 2. června 2011

Stopáž: 126 minut