

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ
DIVADELNÍ FAKULTA

Jan Motal

VARIACE PŘÍSTUPŮ
K TEMATICE ŽIDOVSKÉHO HOLOCAUSTU
V DOKUMENTECH ČESKÉ TELEVIZE (1996 – 2006)

Bakalářská práce

Vedoucí bakalářské práce: MgA. Hana Slavíková, Ph.D.

Brno 2007

Čestně prohlašuji, že jsem na bakalářské práci pracoval samostatně a použil jen pramenů, které uvádím v soupisu zdrojů.

Jan Motal

Poděkování

Chtěl bych poděkovat vedoucí své práce Haně Slavíkové za osobní a vstřícný přístup a za to, že mě k tématu přivedla, konzultantovi práce Břetislavu Rychlíkovi za cenné připomínky a podporu, Janu Gogolovi ml. a Wolfgangu Spitzbardtovi za inspiraci.

V neposlední řadě bych chtěl poděkovat Michaele Vrbkové za velmi potřebnou technickou pomoc s materiálem.

Obsah

Obsah	4
Úvod.....	5
Dokument a televize.....	6
Vymezení základních pracovních pojmů	6
Vymezení „dokumentárního filmu“	6
Vymezení sledovaného tématu dokumentů ČT	8
Židovský holocaust v dramaturgii ČT.....	10
Analýza vybraných snímků.....	12
Židovská cesta	12
1. Narativní struktura (publicistika – road movie).....	12
2. Tematická struktura	16
Domov nalezený	18
1. Narativní struktura (rozhovor).....	18
2. Tematická struktura	20
Osvětím – Katarína Grünsteinová vzpomíná.....	22
1. Narativní struktura (memoáry)	22
1.1. Expozice kolizí.....	22
1.2. Paralelní struktura – aktuální diskurs vs. subjektivní ručení.....	25
2. Tematická struktura	27
Český holocaust.....	29
1. Narativní struktura („fenomenologická“ studie).....	29
2. Tematická struktura	33
Příběh trosečníků Patrie.....	36
1. Narativní metoda (mýtus)	36
2. Tematická struktura	38
2.1. Židovský holocaust ve snímku.....	38
2.2. Tematické vrstvy snímku	40
Zhodnocení.....	43
Srovnání analyzovaných přístupů k tématu židovského holocaustu	43
1. Bezprostřednost dramatických principů, vypravěč, mýtus	43
2. Otevírání paměti – vědomí vs. vědění	45
Dramaturgické požadavky tématu	47
1. Dějinné vědomí.....	47
2. Požadavky na dokumentární dramaturgii veřejnoprávního média	49
Závěr	53
Anotace	54
Použitá literatura	57

Úvod

Holocaust je pro mnohé autory vzrušující: ať už pro tvůrce hudebních, výtvarných, literárních či dramatických děl. Ve filmové tvorbě přímo či druhotně ovlivnil nejednu generaci tvůrců; Jan Němec ve svých autorských snímcích přímo vycházel z díla Arnošta Lustiga, čerpajícího z bezprostředního prožitku nelidského vyhlazovacího mechanismu nacistické říše. Poznání, které holocaust světu dal, však není uzavřené – ani pro historiky, psychology či sociology, ani pro umělce. Hluboké osudy a krajnost, do které vyklenula život lidstva zkušenost jedné z největších genocid, nejsou dodnes tématem vyčerpaným.

O to více je holocaust tématem důležitým dnes, kdy společnosti vládnu generace, jež ho přímo nezažily, které nežijí ani v jeho stínu, ale pouze v jeho dosti nejasném odraze. Manipulace a účelová snaha o zničení lidství v člověku jsou základními motivy, které téma obsahuje, a jejich naléhavost nevypršela na jaře roku 1945. Ve světě, který se díky globálnímu mediálnímu prostředí stává pověstnou „vesnicí“, ve světě, kde víme, jak žijí zuluové v Africe, často netušíme, jaký je náš soused, co doopravdy cítí druhý člověk, se kterým se denodenně stýkáme. Tato verbální kliše neztrácejí svojí naléhavost seriozostí, s níž jsou rozměňována v těch stejných médiích, které člověka vzdalují od pravdivého poznání skutečnosti.

Umělec, a zvláště dokumentarista, který programově nerezignuje na osobní angažovanost v reflexi reality, stojí tváří v tvář tematice židovského holocaustu přímo u jádra zkušenosti, jež promlouvá o člověku v jeho nahotě – fyzické i metafyzické. Česká televize jako médium veřejné služby by, jak se to učí na vysokých školách žurnalistického zaměření, měla tuto zkušenost zpracovávat a předávat ve formě autentického sdělení divákům tak, aby nejen předešla novým holocaustům, ale i „holocaustům“ malým, v lidských nitrech a duších.

Právě proto jsem si zvolil téma, které pro mne neotvírá pouze samo sebe, ale obecný problém dokumentaristova tvůrčího pohledu na svět. Srovnáním vybraných dokumentárních snímků České televize z posledních deseti let chci proniknout blíže k poznání toho, jaká je současná veřejnoprávní dramaturgie a jaká by měla být dramaturgie dokumentů o židovském holocaustu, která nerezignovala na svoj poznávací hodnotu a která chce přinášet aktuální a autentické sdělení.

Dokument a televize

Vymezení základních pracovních pojmů

Vymezení „dokumentárního filmu“

Pojem „dokumentární film“ se zdá být v běžném porozumění definován jasně, při bližším pohledu a podrobnějším doptávání se po jeho vlastnostech a tvarech, jež nabývá, se však situace značně složití¹. Vymezení toho, co je to vlastně dokumentární film, osciluje ve velmi velkém rozpětí a samotný termín se zdál být (jak zdůrazňuje většina teoretiků i filmových tvůrců) neudržitelný již Johnu Griersonovi².

Asi nejvýrazněji se zřejmým odkazem na poststrukturalistickou tradici mezi českými režiséry na problematičnost dokumentární terminologie upozorňují tvůrci ideově koncentrovaní kolem Karla Vachka. Přímou formu manifestu ve své diplomové práci pak dal boji proti „dokumentárnímu filmu“ Jan Gogola ml.: „Dokumentární film – to není zvláště vhodný termín, takže ho přestaňme používat.“³ Dekonstrukce obecně přijímaného pojetí dokumentárního filmu je Gogolovi manifestem „tekutosti“, tedy poststrukturalistické metody, v níž se autor nemůže nechat „bezstarostně unášet v náručí nadnášejících významů“ a je nucen podstoupit nejistou pouť „brouzdalištěm světa“⁴.

Za cíl své práce jsem si však zvolil otázku, jakým způsobem se téma židovského holocaustu proměňuje v tvorbě České televize, instituce, která sama již určitým vnitřním způsobem dokumentární film pojímá. Jistě lze klást otázku po oprávněnosti jejího pojetí, pokusit se ho dekonstruovat, narušit. To však je problematizování otázky dokumentu vůbec, jež posouvá ohnisko analýzy směrem k obecnému místu dokumentární tvorby ve filmové či televizní produkci. Jakkoliv je to téma důležité a svoje zkoumání si bezesporu zaslouží, pro moji práci je vlastně nepodstatné – z hlediska mé práce je důležité to, co Česká televize sama za dokument považuje.

Chci-li se tedy plně koncentrovat na to, jakých proměn dosahuje téma židovského

¹ „'Documentary' is an adjective that has been turned into use as a noun and, although the term still gives a useful indication of an area of practice and a range of programme types, it escapes any tight generic specification.“ Greeber, Glen (ed.): *The television genre book*. London 2001. Str. 12.

² Adler, Rudolf: *Cesta k filmovému dokumentu*. Praha 2001. Str. 15.

³ Gogola ml., Jan: *SMRT DOKUMENTÁRNÍMU FILMU! Ať žije film! Od díla k dění!* Diplomová práce, KDT FAMU 2001.

⁴ Tamtéž.

holocaustu v původní tvorbě veřejnoprávní televize, musím rezignovat jak na teoretickou reflexi dokumentu jako takového, tak i na zavádění jakýchkoliv apriorních struktur poznávání, které by neodpovídaly tomu, jak se dokumenty České televize jeví, ovšem se zachováním vědomí toho, že „umělecké dílo nabývá schopnosti poukazovat ke skutečnostem zcela jiným, než zobrazuje, a k systémům hodnot jiným, než z jakého samo vzešlo a na jakém je vybudováno“⁵.

Protože se chci zaměřit na konkrétní dramaturgii České televize, abych pak v druhé fázi své práce, hodnotící, mohl podat svůj dramaturgický názor na ni, záměrně snižuji nároky na termín „dokumentární film“ a navrhuji jeho vymezení pro použití v této práci jako tvar, v němž „autor ... formuje bezprostředně kamerou obraz reality samé a prostřednictvím jejího výběru, třídění a kompozice zdůrazňuje svoji tvůrčí ideu.“⁶ Tato definice se zároveň překrývá s tím, jak je většinou chápán dokument v České televizi.

Nemohu rovněž pro potřeby své analýzy dopředu zavádět jakoukoliv estetiku. Česká televize, jako garant veřejné mediální služby, ostatně ani nemůže upřednostňovat jednu estetickou normu (tj. tekutost) nad jinou (doslovnost, dvojakost), protože její dramaturgie má být tvořena se zřetelem na celkové rozvrstvení skupiny diváků, uživatelů veřejné služby⁷. Její dramaturgie tedy není dramaturgií prostředí „kulturně vedoucího“, v němž by „nabývala estetická norma nadvlády“, ale spíše prostoru vrstvy „lidové“, v níž „převažují zpravidla nad funkcí a normou estetickou funkce a normy jiné“⁸.

Nejde o rezignaci na kvalitu či na estetickou hodnotu televizního programu, potažmo dokumentu vůbec. Jde spíše o stanovení co nejširšího východiska pro dramaturgickou analýzu, jíž se chci ve své práci věnovat, aby mi umožnila přiblížit se fenoménu židovského holocaustu v tvorbě České televize co nejbližší, tj. tak, jak se mi zjevuje, jít k „věcem samým“⁹. Pouze pokud se vzdám apriorních interpretací a budu vycházet

⁵ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Praha 1936. Str. 60.

⁶ Adler, Rudolf: Cesta k filmovému dokumentu. Praha 2001. Str. 17. Srv. též: „Jeden společný rys [dokumentu] byl zájem o užívání obrazů a zvuků pro poskytnutí výkladu nebo argumentu o skutečném světě. Toto přímé adresování k něčemu vně ‚textu‘, tato speciální úroveň odkazovosti je jedna z věcí, jež odlišují dokument od fikce ... Ve fikci je myšlený svět příběhu primární.“ Greeber, Glen (ed.): The television genre book. London 2001. Str. 12.

⁷ ČT „vytváří svými pořady orientační bod pro *všechny* členy společnosti“ a „vytváří a strukturuje programová schémata a programy, které mohou zaujmout *širokou veřejnost*, a přitom zůstávají vnímavými vůči potřebám menšinových skupin“ - „odráží *rozmanitost filosofických koncepcí* ... ve společnosti“. Kodex České televize. Praha 2003. Str. 3-4. (kurzíva J.M.)

⁸ Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Praha 1936. Str. 46.

⁹ Srv. Petříček, Miroslav: Úvod do (současné) filosofie. Hermann&synové, Praha 1997.

ze snímků o sobě a z toho, co mi samy nabízí, mohu zodpovědět na otázku, již si ve své práci pokládám¹⁰. Zhodnocení má své místo až v závěsu za touto analýzou.

Protože se hodlám zabývat původní tvorbou České televize, bude konkrétní vymezení prostoru sledovaných dokumentů vytyčeno produkčním hlediskem¹¹.

Vymezení sledovaného tématu dokumentů ČT

Studie otázek týkajících se holocaustu¹² jsou studiiem fenoménu, který člověku otevírá mimo lidských osudů a příběhu určité dějinné éry i hlubší poznání. Jistě lze nalézt v každém příběhu z kterékoliv doby lidské historie určitou míru zobecnění, zdá se však (i mírou toho, kolik již bylo o holocaustu napsáno a natočeno), že právě holocaust a témata druhé světové války lidstvo fascinují s nezvyklou intenzitou.

Pátrat po kořenech této fascinace je sice úkol pro psychologii či sociologii, nicméně pro dramaturga je položit si podobnou otázku ještě v přípravné fázi jeho analýzy bezesporu rovněž důležité. Zdá se totiž, že fascinace holocaustem je fascinací hekatombické smrti, alespoň jak lze odtušit z prvotního pohledu, a dotýká se obecně lidského tématu konečnosti. Dramaturg by si však měl být vědom toho, na co u příkladu čarodějnic naráží ve své Psychologii antisemitismu psychoanalytik Imre Hermann: „Faktická otázka – či bosorky existují, alebo nie – je úplně odlišná od otázky ideového obsahu bosárstva.“¹³ Dramaturgie pořadu o holocaustu se dotýká niternějších obsahů, nezáleží tedy na konkrétní informaci o historické události či na argumentaci např. o tzv. „osvětimské lži“, ale jde o to, co nám toto vyprávění (autorovými ústy) říká

Str. 22.

¹⁰ Tj. jde o uvědomění si faktu, že „svět je bohatší než pouhý řád jsoucen“ (viz Patočka, Jan: Úvod do fenomenologické filosofie. Praha 1993.), a tedy zkoumání jednotlivých jevů zkušenosti o sobě.

¹¹ Důvod, proč přikládám vysvětlení mého vztahu k tekutosti takový prostor hned v úvodu své práce, je zakotven hlouběji než pouze v samotném zpracovávaném tématu: je to důvod autorský. Střet světa, který nad autorem vítězí, (který je oním Gogolovým „brouzdalištěm“) a světa, který je nahlížen jako niterná zkušenost, je střetem dvou tvůrčích principů, s nimiž jako autor bojuji a jejichž vztah mne provází při každé práci. Hlásím-li se k sympatiím s metodami fenomenologie a prohlašuji snahu jít „k věcem samým“, neznamená to, že přináším manifest „anti-tekutosti“, už zvláště ne proto, že tuto metodu sám ve své práci používat chci. Předchozí řádky jsou výrazem mého vnitřního autorského napětí, které zdůrazňuji především pro zachování kontinuity mého vědomí a z poctivosti vůči chápání mého tvůrčího uvažování vůbec.

¹² „השואה“, tedy ha-šoa, odtud označení šoa, užívané v některých názvech dokumentů i dále v textu. Srv. The Oxford English-Hebrew Dictionary. New York 1998.

¹³ Hermann, Imre: Psychológia antisemitizmu. Nové Zámky 1998. Str. 18.

o nás samotných, „tady a teď“.¹⁴

Téma holocaustu nelze pro zájem dramaturga stavět tak, jak snad může být stavěno v politických diskusích, jako argumentační činitel pro či proti něčemu (příp. v rámci diskurzu „osvětimské lži“, zda holocaust byl či nebyl). Jeho tragické nitro, tedy to, co je nositelem jádra příběhu o „šoa“, musí pro naši analýzu zbytnět do jasné a konkrétní podoby. Jednotlivé blízké či vzdálené motivy holocaustu (koncentrační tábory, dějiny nacistické říše, osudy pohlavárů, oběti odboje, Češi v koncentračních táborech, Romové aj.) jsou spojeny jednotnou linkou masové oběti nacistického snu o spasení, jež byla zaměřena vůči „vším“¹⁵ a byla vlastně tragickou zpovědí společnosti o jejím intimním stavu¹⁶.

Holocaust nám otevírá poznání vnitřní společenské tektoniky, jejich proměn, vyjevuje nám její komplexy, pudy, citové problémy. Společnost holocaustu, tj. společnost, která na něj byla (a je) nucena reagovat, je společností, která se díky jeho příběhu odhaluje s až psychoanalytickou dotěrností. Zvolíme-li si z pozice dramaturgie téma holocaustu, volíme si podobnou roli, jako když přicházíme s kamerou do manželské poradny: objevujeme hluboce ukryté příběhy a vazby, podhoubí každého lidského života v určitých (aktuálních) souvislostech.

Je tedy velmi vhodné, zaměříme-li se přímo na téma židovského holocaustu. Největší oběť druhé světové války je zároveň nejsilnějším motivem, který nám umožní orientovat se na nejhutnější celek, jenž v sobě zároveň obsahuje nevyčerpatelné množství narativních motivů. Jeho síla spočívá i v tom, že přináší osud národa, jehož celá kultura je rovněž postavena na jisté formě nacionalismu a specifického pojetí dějinnosti. Jestliže jsem nazval nacistický program „snem o spasení“, je židovský národ, bytostně spjatý se svým náboženstvím, rovněž určitým výrazem tohoto archetypálního mýtu¹⁷ v národním pojetí.

¹⁴ Srv. též „Materiál sám o sobě nemá ... vlastní morálku. Tu požadujeme od autorské individuality. Ale hodnota svědectví zůstává a ... čeká pouze na člověka, který ji bude umět odhalit, využít a esteticky umocnit“. Adler, Rudolf: Cesta k filmovému dokumentu. Praha 2001. Str. 60.

¹⁵ Srv. kapitulu „Ískanie vši“ v Hermann, Imre: Psychológia antisemitizmu. Nové Zámky 1998. Str. 67-82.

¹⁶ „Keď spoločenstvo praktikuje úkon oddeľovania sa od ‚cudzích‘ skupín, ochraňuje tím samo seba pred výbuchom samozničujúceho, do vlastného mäsa se zaryvajúceho pudu.“ Hermann, Imre: Psychológia antisemitizmu. Nové Zámky 1998. Str. 80.

¹⁷ Ostatně jako každá lidská kultura.

Vytváří se tak pro dramaturgii cenná struktura¹⁸, která umožňuje proniknout k tématu, jež není omezeno jen na svoji dobu a které má svůj aktuální význam právě tím, že odráží intimní pochody lidské společnosti obecně. Právě studium toho, jak se Česká televize židovskému holocaustu věnuje je zároveň i studiem toho, jak je česká televizní dramaturgie schopna vstupovat do intimního společenského prostoru, reflektovat jej, konfrontovat, narušovat.

Židovský holocaust v dramaturgii ČT

Česká televize¹⁹ se v letech 1996 – 2006 ve své původní dokumentární tvorbě věnovala tematice židovského holocaustu poměrně hojně, na 15²⁰ snímků se tématem zabývá přímo, mnohé další částečně či okrajově²¹. I když přímo nevznikl žádný delší a koncepčnější cyklus např. po vzoru válečných sérií BBC, přesto několik z děl – Český holocaust Milana Maryšky a Petra Jančárka či Domov ztracený a Domov nalezený Karla Fuksy – jsou seriálové povahy či součástí větších cyklů. Konkrétně první z jmenovaných plánoval předčasně zesnulý Milan Maryška „jako završení své řady několikadílných dokumentů, které se zabývaly významnými fenomény historie českého národa“²², druhý je pak zařazen do komplexu dokumentů České televize o Izraeli.

Veliký je rozptyl příběhů, které dokumenty zpracovávají, rozrůzněnost formální i stopážová. Od patnáctiminutového Brna bez Židů (K. Fuksa, ČT 2001), krátkého připomenutí brněnských transportů, přes Zmizelé sousedy (J. Dlouhý, ČT 2001, 27') o vzdělávacím projektu dohledávání válečných osudů Židů, až po více než hodinový

¹⁸ Pavis sice poznamenává, že „zabývat se obecnými tématy je ... povrchní a zbytečné“ (Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003. Str. 401.), nicméně pro televizního dramaturga, který si je vědom především zvláštního charakteru mediální práce, jež bezpodmínečně vyžaduje aktuálnost (Makovička přímo pojmenovává fakt, že pro diváka jsou televizní obsahy cenné právě tím, čím mají „význam pro náš život“ – tj. jsou aktuální. Makovička, Drahoslav: Praktická televizní estetika. Brno 1996. Str. 8.) je „obecné téma“ důležité právě v tom, že je schopné proniknout do široké společenské reality a reflektovat ji/ovlivnit ji. Otázkou aktuality se více budu zabývat ve zhodnocení dramaturgické analýzy.

¹⁹ Česká televize produkuje ročně přibližně 15 hodinových dokumentů, z toho v posledních letech vznikal zhruba jeden snímek s tematikou židovského holocaustu ročně. Dramaturgie ČT tyto dokumenty řadí k běžné historické tematice, v době vzniku této práce byl dokončen např. nový snímek Nesdělitelné (H. Třeštková, ČT 2007), v přípravě jsou projekty Rudolfa Adlera či Jaroslava Hovorky aj. Informace poskytla Jana Hádková, vedoucí dramaturgické skupiny dokumentární tvorby ČT.

²⁰ Údaj dle vlastního zjištění podle seznamů z archívu ČT.

²¹ Vzhledem k vymezení tématu musíme pominout i jinak zajímavé snímky např. o holocaustu Romů, jako je např. Ó ty černý ptáčku Břetislava Rychlíka (ČT 1997).

²² Český rozhlas, 13.1.2005. On-line: <http://www.radio.cz/cz/zpravy/62296> (11.5.2007)

dokument Síla lidskosti (M. Mináč, kopr. ČT 2002) o Nicholasi Wintonovi, který pomohl k záchraně před holocaustem několika stům českých dětí.

Při pozorném pohledu do archivu zjistíme, že se tématu systematicky věnuje Karel Fuksa, který je kromě zmíněných snímků Domov ztracený, Domov nalezený a Brno bez Židů autorem i mnoha dalších dokumentů o holocaustu, např. Deníku Otty Wolfa (ČT 1998).

Podrobná analýza dramaturgie České televize by vyžadovala zabývat se do hloubky všemi z natočených snímků, její součástí by musel být rozbor programového plánu i vysílacího schématu. Mým cílem je však pokusit se pomocí srovnávací analýzy proniknout do základních dramaturgických postupů, které jsou při výrobě snímků tohoto druhu používány a zhodnotit je. K tomuto účelu z nepřeberného množství vybírám pět snímků, které se různí formálně i obsahově: Židovská cesta (Není lepší byznys než shoah byznys) (D. Charap, ČT 1997, 58'), Příběh trosečníků Patrie (P. Štingl, ČT 1997, 58'), Domov nalezený (Karel Fuksa, ČT 1996, 59'), Osvětim – Katarína Grünsteinová vzpomíná... (Karel Fuksa, ČT 2005, 57') a Holocaust²³ (P. Jančárek, ČT 2004, celkem 165' ve třech částech).

Každý z jmenovaných snímků přistupuje k tématu z jiného pohledu a s jinými formálními prostředky, které zároveň lze i považovat za typické pro určitou část dokumentární tvorby České televize, proto je pokládám za zvlášť vhodné pro podrobnou analýzu.

²³ Uváděno také jako „Český holocaust“.

Analýza vybraných snímků

Židovská cesta

Údajně první, kdo označil holocaust a s ním spojené podnikání za výnosný obchod, byl bývalý izraelský ministr zahraničí Abba Eban²⁴. Tak zřejmě vznikl pojem „šoa byznys“, který se i díky jeho kontroverzním popularizátorům²⁵ dostal do širšího společenského povědomí. Charapova Židovská cesta přináší dokumentární tvar, jenž se poměrně explicitní cestou hlásí k analýze tohoto jevu:

KOMENTÁŘ: „Náš film sleduje jednu z ... [turistických] skupin ze státu New York během její týdenní návštěvy střední Evropy. Zabývá se otázkou, kdo těží z turistiky tohoto typu a zda ve smíření se s minulostí leží naděje i pro nás samotné.“²⁶

„Šoa byznys“ je – nejen pro dokumentárního tvůrce – výbornou příležitostí k tomu, proniknout skrze reflexi našeho aktuálního vnímání minulosti a nakládání s ní k hlubšímu poznání toho, jak se minulost proměňuje v historii. Motiv americké turistické skupiny navíc přináší jinonárodnostní vklad do možné narativní struktury, a tak dává Charapovi potenciální možnost rozšířit optiku reflexe o „nezávislý“²⁷ pohled, skrze nějž se může téma opět proměňovat a odkrývat tak nové, hlubší vztahy mezi jednotlivými jevy.

1. Narativní struktura (publicistika – road movie)

První záběr snímku přináší velmi často užívané publicistické klišé: je naplněn nohami chodců, které před divákovými zraky kráčí ne zcela zřejmým směrem. Hudební podkres s orientálním nádechem má nejprve indiferentní povahu; jen velmi těžko si lze v prvních chvílích spojit vizuální a zvukovou složku diváckého vjemu. Po chvíli však

²⁴ Marxová, Alice: Argumentace nenávistí. In: Roš Chodeš. Věstník židovských náboženských obcí v českých zemích a na Slovensku. Vydává Federace židovských obcí v ČR. Ročník 68, číslo 5/2006. Str. 8.

²⁵ Jako je např. Norman G. Finkelstein, viz tamtéž nebo on-line: <http://www.normanfinkelstein.com>

²⁶ Židovská cesta (D. Charap, ČT 1997).

²⁷ Tj. od naší společenské reality izolovaný, potenciálně konfliktní, tedy dramatický.

v pozadí prosvítá zeď, další záběr odhaluje v celku větší skupinu turistů před vstupem do jakéhosi blíže nespecifikovaného komplexu, půlkruhový nápis „Arbeit macht frei“ však divákovi díky jednoznačné kulturní konotaci jasně napovídá, že jde o nacistický koncentrační tábor.

Obrazová složka se dynamizuje: záběr ze synagogy s papírovým Židem v levé polovině záběru a turistou v pravém po nastoleném pomalém začátku poměrně rychle přechází v téměř abstraktní obraz dvou stínů (doprovázený úvodním titulkem), následovaným skupinou mladých lidí s izraelskými vlajkami na cestě alejí. Zde se uzavírá kruh s prvním záběrem: chodci se potkávají s prvotním, rozostřeným vjemem a divák jednoznačně identifikuje fokus snímku (židovský holocaust) a zatím se jen nejistě přibližuje jasnějšímu zaostření tématu („šoa byznys“ - tj. holocaustová turistika).

Opět poměrně klasické záběry turistické skupinky v pražské uličce a pod chrámem již jednoznačně zakotvují téma (Evropa, resp. Praha a turismus, spojený s holocaustem). Hudební plán se dynamizuje syntetickými nástroji, jež mají zřejmě imitovat klezmerovou atmosféru. Expozice tak jasně v poměrně zahuštěné formě přináší všechny informace potřebné pro divákův okamžitý vstup do snímku. Nepřináší však žádný jasný úvod do formy, neprozrazuje nic o struktuře snímku: docela dobře by stejným způsobem mohla začínat řadová publicistika nebo cestopisný příspěvek do televizního magazínu.

Komentátor vstupuje do nevyhraněné publicistické narace jednoznačným zaostřením na téma filmu („KOMENTÁŘ: Ve střední Evropě se židovská minulost stala obchodním artiklem.“²⁸) a dále je rozvíjí (přináší motivy hotelů, průvodců, amerických cestovních kanceláří aj.), aby pak svůj monolog zakončil jednoznačnou explikací tvůrčího záměru autorů a tématu. Tím končí jednotný, poměrně homogenní celek, který plní ve struktuře snímku funkci prologu.

Jednoznačně evokuje:

1. Objektivitu snímku. Nestranný komentář má objektivizující funkci, jako by diváka připravoval na podrobnou analýzu problému („šoa byznys“).
2. Publicistický styl. Dokumentární záběry zprvu provázené ne příliš výrazným hudebním doprovodem, který kromě lehkého nádechu klezmeru a orientální melodie nedodává žádnou další emocionální ani informační kvalitu, přináší

²⁸ Židovská cesta (D. Charap, ČT 1997).

formální kliše, kromě abstraktního záběru pod prvním titulkem odpovídají většinovému publicistickému stylu (postupné odkrývání tématu jednoduše čitelnými záběry bez hlubších vazeb atd.).

3. Turistický prostor. Ve slově i v obraze převládá motiv turistiky nad motivy ryze židovského holocaustu. Jednoznačně se tak evokuje téma turismu, které díky nastavené publicistické formě má tendenci tvářit se jako „objektivně analyzované“.

Prolog vytváří prostor pro (sečteme-li vyjmenované body) „publicistickou analýzu holocaustového turismu s objektivizujícím komentářem“. Této struktury se autoři víceméně drží po celou dobu snímku, využíváním publicistických metod (anketa, reportážní rozhovory atd.) i rámcovým využitím komentáře (který však málokdy přináší skutečně novou kvalitu, spíše pouze slovně opakuje to, co už je přítomno přímo v zobrazovaných situacích). Přináší tvarovou doslovnost, v níž je jen velmi málo prostoru pro dramatické prvky, hlubší významotvorné vztahy mezi záběry a formální originalitu.

Na první pohled by se tak dala Židovská cesta označit jako „slabětextový dokument“ – „thin text‘ documentary“²⁹, jako snímek s přímou textovou strukturou bez dvojakosti či vědomého autorského subjektu. Na druhou stranu se však do poměrně jasné a neměnné struktury 'thin textu' vlamují prvky, které snímek přenáší blíže k jakési dokumentární road movie.

Je to především základní rámeček cesty amerických turistů, který vytváří v struktuře narace princip road movie, formálně pak je to rozdělení příběhu na jednotlivé zastávky na cestě, obrazově kromě nemnoha cestopisných záběrů (převážně z Polska a Maďarska) i situace z autobusu či hotelového pokoje, které jednoznačně zdůrazňují rámeček příběhu. Co však nesouhlasí s principem road movie, jsou právě objektivizující tendence: na jedné straně je zde možnost se identifikovat se skupinou amerických turistů a zažít cestu s nimi (road movie princip), na druhou stranu je zde snaha tuto vlastně intimní cestu k tématu a příběhu narušit, zpochybnit, destruovat objektivním

²⁹ „Thin text‘ documentaries – ‚slabětextové‘ dokumenty [...] pracují s přímějším reportážním a pozorovacím diskurzem.“ – vlastní překlad. Greeber, Glen (ed.): The television genre book. London 2001. Str. 12.

komentářem a „chladnou“ kompozicí³⁰.

Charap však nechává zaznít i hlubším a osobnějším tónům především ve chvílích, kdy do vyprávění nevstupuje komentář. Reportážní a rozhovorové vstupy vytváří mezi sebou tenzi ve větších celcích a jen náznacích, i zde je cítit jakýsi „autorský strach“ z hlubšího ponoru³¹. Konkrétními příklady jsou např. rabín, jenž není za celý snímek vyveden ze své velmi distinguované role a i když je mu poskytnuto mnoho prostoru, není dostatečně intimní, abychom mohli přijmout rabína jako člověka. Podobně i ostatní respondenti jsou ve snímku více v povrchní (či profesní) roli a hlubšímu proniknutí do osobní zóny se autoři vyhýbají.

Přitom právě princip road movie, opravdová příběhovitost (tj. skutečná „židovská cesta“) je to, co ve struktuře snímku vytváří hodnotné vazby a vztahy a odkrývá hlubší významy: američtí Židé přijíždí do Evropy, aby se seznámili se svými kořeny. Mají tak možnost reagovat nejen na turistické památky, ale i na konkrétní situaci v zemi – jak reagují na hoteliéry, středoevropské služby? Jak se na ně dívají Češi, nejen ti, kteří jim služby poskytují, ale i kolemjdoucí, pro které turisté můžou být v xenofobním chápání nepřáteli klidu v pražských uličkách? Autoři vynechávají právě to nejzajímavější, skutečné dramatické situace.

Rovněž motivace respondentů³² je odbyta velmi povšechně, divák nemá možnost proniknout blíže do jednotlivých osobností a vše tak zůstává na rovině formálního styku. Přesto však snímek není analýzou, postrádá systematickosti a hlubší ponor (odborníky, statistiky, reprezentativnější ankety, propracovanější členění atp.) i hutnější styl. Nachází se tak „na cestě“ nejen ve svém příběhu, ale i formě: stojí někde mezi road movie a publicistikou a vytváří velmi nevyrovnanou strukturu, která obsahuje silný významotvorný potenciál, ale jako by se ho bála využít.

³⁰ Tj. kompozicí, která váže záběry a rytmičuje naraci tak, že přináší jen velmi málo informací, má „nízkou definici“ – volně přenesený termín, srv. „chladnost“ podle McLuhana („Horké médium je to, které rozšiřuje jediný smysl vysokou definicí. Vysoká definice znamená kompletní vyplňování údajů médiiem bez intenzivní participace obecnstva.“ McLuhan, Herbert Marshall: Člověk, média a elektronická kultura. Brno 2000. Str. 226.). Zde rozdíl mezi chladnou a horkou kompozicí ve smyslu rozdílu mezi intenzivní, systematizovanou přednáškou (horká) a nezávaznou řečí nad pivem (chladná) – viz tamtéž.

³¹ Vzhledem k tomu, že termín „šoa byznysu“ je často využíván revizionisty, mohl tento „strach“ být projevem zjištění, k jakým teoriím lze touto cestou dojít.

³² Bez motivace není možné, aby divák akceptoval postavu, uvěřil jí a identifikoval se s ní: „Motivace je základní prvek charakterizace. Sděluje divákovi, jaké jsou hybné síly, dramatický potenciál jednání a důvody jednání postav, mnohdy nejasné.“ Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003. Str. 270. Podobně, jako bez hybné síly není pohybu, není bez motivace životné postavy.

2. Tematická struktura

Základní tematická struktura by se dala expozičním nastavením vymezit třemi body:

1. Holocaust a jeho společenská percepce
2. „Šoa byznys“ - holocaustová turistika
3. Cesta amerických Židů k bližšímu poznání holocaustu a osudu jejich předků

Vytyčený tematický trojúhelník vyměřuje poměrně široký prostor pro zacházení s motivy, jejich významy, vztahy a vazbami. Američtí Židé přijíždí do zemí, v nichž proběhlo (ne tak docela bez účasti místního obyvatelstva) masové vyvražďování jejich předků. Sami se prochází po místech, kde možná leží jejich otcové a matky (tento motiv se ve snímku explicitně objevuje po příjezdu do Polska) a setkávají se s průvodci, kteří jsou členy národa, jenž (podle jejich názorů, které občas ve snímku problesknou) genocidu způsobil. Na druhou stranu jsou zde Češi, Poláci, Maďaři aj., kteří sami v kolektivní paměti mají druhou světovou válku živou, kterým rovněž jejich příbuzní mohli zahynout v koncentračních táborech a kteří jsou přímo spjati s národem, jenž byl, podobně jako Židé, rovněž určen k vyhlazení. Vedle toho stojí konzumní fenomén, vedle dvou potenciálně konfliktních osobních zkušeností se nachází ještě prostředí, které bytostně zpovrchňuje do formy zboží vše, co má nebo by mohlo mít nějakou niternou hodnotu.

Tyto tematické roviny je však možné rozvinout pouze ve struktuře dramatické, tj. v takové, která dává prostor situacím, založeným na chování charakterů³³, či ve struktuře epické, která by takovou strukturu systematicky „zcizovala“ a dávala by divákovi možnost z příběhu vystoupit a kriticky se na něj podívat „z vnějšku“. Nejasná struktura však jakoukoliv takovou možnost destruuje, i když její forma by mohla být při jasnějším propracování a vědomém užívání příběhového zcizování ideální. Road movie, která je postavená na útržkovitosti a nedává možnost divákovi identifikovat se s charaktery (účastníky zájezdu i místními obyvateli), není možné zcizovat publicistikou. Situace se tak v Židovské cestě paradoxně obrací a zdá se, jako by

³³ Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003. Str. 128-130.

publicistika byla zcizována road movie, tj. občasnými autentickými situacemi (emocionální výbuch průvodkyně v muzeu, kdy začne plakat, situace, kdy jdou po pohřebišti, bar, v němž dříve sedávali nacističtí důstojníci atd.), které však jsou pouze nahozené a nejsou více prokreslené.

Charap tak téma variuje především slovně, kdy explikuje židovské osudy za druhé světové války a demonstruje určité teze o současném turistickém ruchu, který odkaz holocaustu proměňuje na obchodní artikl. Tyto teze však podporuje buď velmi obecnými obrazovými vstupy (publicistické záběry v táborech, muzejích a ulicích), anebo je ve chvílích, kdy by mohly spontánně vzniknout přímo v dokumentárním obraze (židovští turisté prochází polským městem, v němž je na zdi antisemitský nápis), nepropracovává filmově, ale explikuje je slovem. Vytváří se tak plochá, nedramatická tematická struktura, která je na publicistiku informačně málo hutná. Občasná patetizace obrazem i slovem (závěrečný zpomalený záběr) působí jako naprosto cizorodý element.

Tématu by jistě prospěla jasnější volba autorského záměru, především ta formální. Točit komentovanou publicistiku s využitím faktografie, odborníků atd., či dramatičtější tvar podobný road movie se situačními záběry, příp. subjektivním autorským komentářem (v ich-formě)?

Židovská cesta přináší neuchopitelný tvar, jenž se nerozhodl, kterou z naznačených cest se dát.

Domov nalezený

Domov nalezený Karla Fuksy je součástí dvoudílného cyklu „dokumentárních pořadů z Izraele“³⁴, jejichž téma se vůči tématu mé práce může zdát být marginální či s holocaustem vůbec nesouvisející: Fuksa v cyklu navštěvuje české Židy v Izraeli a sleduje jejich životy na pozadí vzniku státu Izrael, zaměřuje se na motivy budování nové vlasti, emigrace, zařazování do nové společnosti atpod. V druhém díle je však (i explicitní formou anotace) v ohnisku zájmu autorů i židovský holocaust, i když ve výsledném tvaru vlastně jen jako velmi okrajový rámeček, do něhož jsou životní zkušenosti respondentů zasazeny.

Domov nalezený tak alespoň částečně zapadá do vymezeného tematického okruhu; především však je pro dramaturgickou analýzu dokumentární tvorby České televize zajímavý z hlediska svého formálního tvaru.

1. *Narativní struktura (rozhovor)*

Epický prolog, kterým Domov nalezený začíná, je na první pohled v přímém protikladu s celkovou formou i strukturou snímku: pomalý monolog Arnošta Goldflama, podmalovávající dobové rytiny a fotografie, ostře kontrastuje s vizuálně minimalistickými reportážními rozhovory, doplněnými sporadickými ilustračními sekvencemi z Izraele. Podobně stavěnou expozici bychom čekali u populárně-naučného tvaru, založeného na výkladu, či u epického vyprávění (např. mýtu). Velmi syrová reportážní forma Domova nalezeného (ještě umocňovaná drobnými řemeslnými nedostatky, jako je např. chrastění mikrofonu, nedokonalé osvětlení), postavená na rozhovorech s kontaktním zvukem (a minimální různorodostí velikosti záběrů), oddělených krátkými vizuálními cestopisnými pohlednicemi (Yad Vaschem v Jeruzalémě, Baar Sheva atd.) však jako by s expozicí neměla nic společného – jako by prolog byl před titulky přistřižen z jiného snímku³⁵. Přesto však přináší zásadní informaci o struktuře Domova a předesílá základní princip jeho stavby.

³⁴ Viz Domov nalezený (Karel Fuksa, ČT 1996), první díl se jmenuje Domov ztracený (ČT 1996).

³⁵ Po významové stránce jistě prolog přijmout lze, i když lze mít výhrady vůči tématu, jež exponuje – vztah Čechů a Židů – a jež je v rámci celého snímku potlačeno v celkově roztržité stavbě ne zcela koherentních motivů. Aby prolog po významové stránce svoji funkci skutečně plnil, musel by přinést spíše expozici tématu české emigrace do Izraele.

Porovnejme zvukovou a obrazovou složku prologu:

Dobová malba, skupina mužů u stolu.

GOLDFLAM (m.o.): Na našem území žili po staletí vedle sebe Češi, Němci a Židé.

Dobová rytina, pouliční nepokoje.

GOLDFLAM (m.o.): Soužití probíhalo většinou k vzájemnému prospěchu, jen někdy v nesouladu.

Fotografie z druhé světové války (pravděpodobně cesta Židů do transportu, vystěhování z domovů).

GOLDFLAM (m.o.): Teprve druhá světová válka tomu učinila konec.

Fotografie z druhé světové války, lidé na cestě, odsun.

GOLDFLAM (m.o.): Židé byli většinou vyvražďeni, Německé obyvatelstvo odsunuto. Jak na to vše dnes vzpomínají ti, kteří žijí v Izraeli?

Násl. titulek.³⁶

Ze zpětného scénáře je velmi dobře vidět, jakou roli obraz vůči mluvenému slovu plní: mluví-li se o soužití v minulosti, je ukázána (na první pohled nevzrušená) společnost u stolu, motiv „nesouladu“ je ihned doprovázen nepokojí. Podobně je stavěn i zbytek sekvence. Vizuální složka zde plní jednoznačně funkci ryze ilustrativní, nepřináší žádnou novou kvalitu a pouze slovo doplňuje, vlastně opět vyslovuje obrazem – ovšem nikdy tak, aby přidala cokoliv nového, ať už jde o informaci, metaforu apod. I emocionální hodnota vizuální složky je díky její neurčitosti zanedbatelná. Dá se tedy říct, že obraz vůči zvuku plní funkci redundantní.

Zvukový plán přináší hudbu (soběstačné emoce) i slovo (Goldflamův monolog) a je schopný uchovat si svoji sdělnost a sílu i docela mimo obrazovou strukturu, již nám autoři předkládají. Prolog je tak vlastně ilustrovaným monologem, přesněji je ryze rozhlasovým tvarem, doplněným vizuální složkou, bez které však zůstává stále sám sebou a nikterak se významně jeho kvalita nemění. Mluvit o rozhlasovosti je zcela namístě, vezmeme-li v úvahu, jakou roli hraje zvuk v audiovizuálním médiu a v tvorbě rozhlasové a srovnáme-li s tím pak roli zvuku v analyzovaném prologu: „Slovo je ve filmu jedním z výrazových prostředků. V rozhlase ... je řeč základním výrazovým prostředkem“³⁷.

³⁶ Domov nalezený (Karel Fuksa, ČT 1996).

³⁷ Perkner, Stanislav: Řeč dramatu: umění vnímat umění. [Díl] 1., Divadlo a rozhlas. Praha

Stejně, jako se bez vizuální složky obejde prolog, obejde se bez ní i většina snímku, tj. všechny reportážní záběry, mimo předělových vizuálních pohlednic. Ty sice přinášejí novou kvalitu, tj. vizuální zážitek přímo z Izraele, a mohou v rámci struktury vytvářet i určité kontrapunky či asociační vztahy (izraelští vojáci a jejich zbraně – zbraně, o nichž se mluví v rozhovoru atd.), pohlednicové sekvence jsou ale tak silně ilustrativní a povrchní³⁸, že jejich skutečná významová hodnota je sporná. Pokud by byly nahrazeny např. slovním popisem či poezií, i ony by zcela ztratily vizuální funkci. Domov nalezený je přesto dílo audiovizuální a ke svému mediálnímu původu jej vážou právě tyto „předěly“, jež jako jediné se bez obrazu neobejdou³⁹.

Jádrem snímku tedy zůstávají rozhovory s jednotlivými respondenty, postavené jako jakási anketa mezi izraelskými Židy českého původu. Rozhlasový tvar, který bychom ze snímku získali při odstranění vizuální složky, by (pomineme-li drobné technické problémy – chrastění mikrofonu, hezitační zvuky, které by musely být pro čistě zvukový tvar odstraněny, či nižší srozumitelnost některých respondentů) byl soběstačný a lze jej s jistými výhradami považovat za totožný ekvivalent audiovizuálního materiálu. V tomto smyslu lze říci, že je formálně Domov nalezený dílo nefilmové a netelevizní, jelikož jeho dominantní složkou je zvuková stopa⁴⁰.

2. Tematická struktura

Snažíme-li se určit téma snímku, dostáváme se do svízelné situace: Ve snímku lze totiž najít celý komplex témat, z nichž nejvýraznější jsou:

1. Židovský holocaust, vzpomínky na koncentrační tábory a plynové komory
2. Československá poválečná židovská emigrace, její osudy v nově vznikajícím Izraelském státě

1987. Str. 260. – v našem případě jako slovo v citaci lze chápat vlastně celou zvukovou stopu

³⁸ Dokladem je třeba právě zmíněný příklad se zbraněmi, či velmi rozvláčné panoráma na velký celek města, aj. - záběry postrádají hlubší významové roviny, jsou jenom záznamem či velmi plytkou ilustrací

³⁹ Paradoxně by se ovšem obešly bez hudby, která zde plní roli jen primitivního emocionálního dokreslení

⁴⁰ „... je třeba zdůraznit, že filmová řeč je vizuální povahy a proto určení smyslu, významu, musí vyplývat právě z obrazového spojení dvou či více záběrů, přičemž významem tu rozumíme celý komplex atributů, zahrnující momenty gnoseologické a emotivní.“ Adler, Rudolf: Cesta k filmovému dokumentu. Praha 2001. Str. 52.

3. Československo-izraelské vztahy po druhé světové válce, vzájemná podpora
4. Život v Izraeli, arabsko-palestinský konflikt
5. Stát Izrael, historické a politické předpoklady jeho existence

Žádné z vyjmenovaných témat nemá nad ostatními jasnou převahu, nelze je tedy označit za motivy⁴¹ a absence jakékoliv jejich hierarchie tříští narativní strukturu snímku, který tak postrádá jednotné jádro a jasný cíl. Sdělnost je narušena nejen absencí dominantního tématu, ale především nevyjasněností celé tematické struktury, která se rozpadá na mozaiku více či méně zajímavých výpovědí, které tu a tam mezi sebou rezonují a vytváří velmi silné vztahy, jindy však pouze plynou bez jakékoliv významotvorné funkce, či jsou dokonce redundantní (jako např. několikrát výpověď o faktu, že československé zbraně byly pokreslené hákovými kříži).

Marginální role, již má téma mé práce v celkové struktuře Domova, není determinovaná tím, že by téma bylo vůči autorskému záměru podružné či pouze doplňující, ale je způsobena prostě tím, že čitelný autorský záměr ve struktuře snímku chybí. Chybí zde totiž i autor: je jím Karel Fuksa? Nebo Arnošt Goldflam? Absence autorského subjektu nejen znesnadňuje divákovi orientaci ve vyprávění, ale automaticky dává vyvstat i otázce po smyslu celého pořadu.

Nelze však pominout fakt, že snímek naráží na důležitá témata, v nichž se židovský holocaust proměňuje do zvláštních úhlů: je to především několik poznámek k chování společnosti, která i v posledních dnech války pocítuje strach a není schopna se vzchopit k silnějšímu odporu (příběh s docházením pro vodu), je to i téma české židovské emigrace, která ve státě Izrael nyní hraje nikoliv bezvýznamnou roli, je to koneckonců téma vztahu Česka a Izraele vůbec. Skrze zkušenost židovského holocaustu, již autoři na začátku stereotypním způsobem otevrou, tak lze otevřít obecně společenské problémy a proniknout i do aktuálního prostoru české společnosti.

To se však autorům nepovedlo. Díky absenci jasně čitelného jádra vyprávění celkově Domov nalezených přináší pouze roztráštěné výpovědi, které mají svoji dokumentační hodnotu, nikoliv však hodnotu dokumentární, ve smyslu estetické a

⁴¹ Motivem rozumíme podle Pavise „nerozložitelnou jednotku zápletky,“ která „představuje autonomní jednotku jednání (děje), funkční jednotku vyprávění a opakující se téma“. Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003. Str. 269. Vzhledem k absenci jakékoliv dramatické struktury zde motiv chápeme jako „nejjednodušší tematickou jednotku díla.“ Kudělka, Viktor: Malý labyrint literatury. Praha 1983. Str. 325.

informační hodnoty dokumentárního audiovizuálního díla⁴².

⁴² „Celek – jeho výrazný tvar – je to podstatné. Pokud je představa o celku konkrétní, jasná, ideově zdůvodněná a fundovaná, musí být v celém procesu realizace a skladby měřítkem každé, byť sebemenší operace.“ Adler, Rudolf: Cesta k filmovému dokumentu. Praha 2001. Str. 61.

Osvětím – Katarína Grünsteinová vzpomíná...

1. Narativní struktura (memoáry)

1.1. Expozice kolizí

Snímek Osvětím Karla Fuksy svým úvodem připomíná akční vstup do narace, o němž ve svém Televizním příběhu mluví Drahoslav Makovička:

„Celá řada her počítá mlčky s tím, že po zdvižení opony bude třeba postupně diváka vtahovat do příběhu. Jindy mu takovou chvíli autor nedá a otevře drama tak, jako Strindberg v Erikovi XIV. Karin, Erikova milenka, praví k Maxovi, stojícímu na stráži u palácové zahrady: ‚Nepřibližuj se ke mně tak blízko! Za okny nás pozoruje král!‘“⁴³

Podobná expozice je vlastně okamžitým skokem diváka do základní situace (resp. přesněji kolize) dramatu, aktivizuje ho hned na počátku a umožňuje mu intenzivnější prožitek, je-li další drama dále gradováno. I když podobný princip není použitelný ve všech strukturách a vyžaduje rozvahu, aby se stavba příběhu nezhroutila již na začátku a dramatická tenze po razantním nástupu ihned neochladla, zdá se být zvláště vhodný pro využití v médiu, jež předpokládá divákovu roztěkanost a nesoustředěnost, příp. samo počítá s vyšší mírou roztěkanosti svého vlastního jazyka⁴⁴. Rapidní skok do příběhu může být obzvláště účinný ve tvarech, které nejsou postaveny na vnější dramatické atraktivitě, nepřináší akci, vizuální či zvukovou zvláštnost a u nichž je potřeba diváka zaujmout hned v první vteřině.

Fuksova expozice je právě takovou „kolizí“ v první vteřině:

Brněnská ulice, den, náhodní kolemjdoucí.

⁴³ Makovička, Drahoslav: Televizní příběh. Brno 1996. Str. 13.

⁴⁴ Srv. „Televizní divák ... je bytost nestálá“ (Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003. Str. 398.) či Postman, Neil: Ubavit se k smrti. Praha 1999. Str. 118. – televize inklinuje k diskontinuálnímu jazyku (Postmanova „antikomunikace“). I když není možné bez výhrad automaticky podobné technodeterministické teze přijmout, přesto je nutno počítat s inklinací televizního média k mozaikovitosti a nižší diváckou koncentrací než např. v kině, divadle či při četbě.

HLAS (m.o.): Víte, co to byl holocaust?

Dvě mladé respondentky před výkladní skříní (v ní zřejmě středoškolské tablo, abstraktní struktura lidských rukou), polodetail, ánfas.

RESPONDENTKY (současně): Ne. (smích)⁴⁵

Účinek prvních dvou záběrů je dokonalý v obraze, zvuku i načasování: kontaktní zvuk (autentický ruch) i dokumentární záběry vytváří jakýsi faktografický rámec, obraz zdůvěryhodňující a od první vteřiny dávají divákovi pocit opravdovosti. Materiál je autentický. Všednost náhodných kolemjdoucích v prvním záběru a anketní otázka je tisíckrát opakované formální kliše, se kterým se setkáváme snad denně ve zpravodajství a publicistice. Zde je výsostné pole televize a zde se snímek dokonce dotýká média samotného – hlásí se k televiznímu zpravodajství, aktuální anketě a vytváří tak nejen autentické pozadí pro svoji formální výstavbu, ale především dokonale zapadá do mediálního prostoru televize. Snímek je v první vteřině bytostným zosobněním televizního jazyka – aby však hned v druhém záběru přišla ona „kolize“. Holocaust jako termín, jehož znalost ve společenském povědomí očekáváme, je náhle zpochybněn.

Účin obou záběrů spočívá především v jejich vnitřním vztahu: zatímco od prvního, který plyne v dokonale televizní indiferentnosti, očekáváme jen jednu z dalších mnoha nudných anket a výzkumů, druhý záběr přináší nečekané zjištění, které se navíc dotýká širšího kontextu, než jen samotného holocaustu (vzdělávání) a má možnost se setkat i s pocitem úzkosti (Jak to, že dvojice mladých pohledných dívek netuší o jednom z nejmasovějších vyvraždování dvacátého století?). Fuksa přináší do divákova pokoje úzkost aktuální, úzkost přímo z brněnských ulic. Abstraktní pozadí za respondentkami se objevuje na tak krátkou dobu, že není možné rozpoznat jeho přesný charakter, přesto však přináší jakousi mnohost a sériovost lidských dlaní, na nichž jsou zřejmě jména, pro nás však nečitelná, nerozeznatelná. To vše přináší dostatek vizuálních motivů, které jen podporují pocit tísně, jenž záběr provází.

Fuksa však pokračuje dál a přináší další respondentky a vytváří tak z ankety jakýsi malý skeč. Vráti se ještě dvě dívky, které neví nic o milionech umučených? Je zde něco

⁴⁵ Osvětím – Katarína Grünsteinová vzpomíná... (Karel Fuksa, ČT 2005).

špatně, došlo k zpochybnění jistoty (holocaust je za námi, všichni víme, jak to bylo špatné a již se tomu dokážeme bránit) a my čekáme, kdy dostaneme nějakou indicii, co jsou obě dívky zač, kam zmizely. Funkce ostatních respondentů je vlastně jen formálním rozvíjením principu ankety, ale bez dostatečné síly přehlušit počáteční znejistění. Když se po dvou dalších záběrech dívky opět objeví, už se uklidňujeme – jsou si schopny vzpomenout na věznění. Stále však působí rušivým dojmem – jedna z dívek vzdychá, jako by dávala najevo, jak se nudí, jak mnohem raději by místo toho, přemýšlet co je a co není nějaký holocaust, nakupovala v obchodě, před nímž stojí.

HLAS (m.o.): No, a proč to bylo?

RESPONDENTKA: Protože -- byl komunismus -- Nebo něco takového -- No ...⁴⁶

Tváře dvou žvýkajících dívek přináší dokonalé pomatení významů, spletení historického do jednoho velkého klubka bez souvislosti. Kolize je nastavena: střet dějinného vědomí s nevědomím je nahozen v prvních vteřinách snímku. Hudební podkres, jenž zaznívá spolu s jízdou kamery kolem zbytků osvětimského tábora, přináší i hlas Kataríny Grünsteinové, která okamžitě přichází s nezpochybnitelným faktem: mluví o čísle na zápěstí, o identifikačním znaku, jehož realitu je nemožné popřít. Do světa matných školských představ a velmi neurčitého povědomí o „sprchách, kde pustili plyn, anebo nepustili“ vstupuje garant skutečnosti, vlastně minulost sama: Katarína Grünsteinová se svým číslem i vizuální jízdou kolem reálně existujícího komplexu vlamuje do ankety autentickou zkušenost, nikoliv faktografii (již později přináší historička a oba politologové).

Vytváří se tak základní tenze, která bude charakteristická (s menšími či většími výkyvy svého účinku) pro celou strukturu snímku. Fuksa vedle sebe staví autentickou minulost (přeživšího svědka, který ručí pouze sám sebou a svými vzpomínkami, zbytky koncentračního tábora, dobové artefakty a umělecká díla) a autentickou přítomnost (akademické názory odborníků, anketu, revizionistu – studenta historie, artefakty ultrapravicového hnutí – fanziny, internetové stránky, hudbu), oboje bez komentáře. Paralelní princip, který zde nastoluje, nepřináší jen dvě zkušenosti, dvě výpovědi o fenoménu holocaustu, přináší především strukturu, v níž se reflektují dva světy, které zatím ještě stále existují vedle sebe – svět vzpomínek a osobního ručení a svět představ,

⁴⁶ Tamtéž.

svět společnosti, která je postavena na vědomí, jež (jak v rozhovoru připomíná Z. Zbořil) nemůže ručit osobní zkušeností, která válku nezažila a žije pouze v jejím odraze⁴⁷.

1.2. Paralelní struktura – aktuální diskurs vs. subjektivní ručení

Slova mladých respondentů „viděl jsem v televizi“ nebo „vím, že se třeba stalo“ prozrazují, že se v jejich názorech objevuje zkušenost kolektivní, zkušenost vědomí určité společnosti. Osobní ručení Grünsteinové je oproti tomu subjektivní. Zatímco „aktuální“ složka vytvořené paralelní struktury přináší „obecné povědomí“, nepřináší ve skutečnosti nic, kromě určitého diskurzu. Ten sám o sobě je vlastně jen rozhovorem – rozhovorem mezi studenty a jejich pedagogy, rozhovorem mezi historičkou a revizionisty, rozhovorem mezi politology, rozhovorem mezi neonacisty a společností. Naproti tomu stojí nepřenositelná zkušenost, vzpomínky, prožitky, obrazy, pocity, autenticita subjektu, který však přináší jediný přímý styk se skutečností.

KATARÍNA: Tak prišla jsem sem po 50 letech, do Osvětimi ... a myslím, že touto mojí cestou udělám konec a nikdy víc se sem nechci vrátit.⁴⁸

Expozice Kataríny Grünsteinové přímo přichází s emocionalitou, subjektivitou, s osobním ručením, jenž je pak zlomeno tvrdou hudbou, která pod titulky přináší nejen současnost, ale především dokonalý kontrast: při pozornějším poslechu zjistíme, že jde zřejmě o neonacistickou píseň, v níž se zpívá „my svůj boj nevzdáme“ a (později ve snímku) „Žid vládne světu“ či „jeden či šest milionů“ - „jenže my vám nevěříme, vy židovské ...“. Záběr z hlídací věže (z níž každý den shlíželi nacističtí vojáci na odváděné oběti) na příjezdovou rampu v Birkenau, táboře smrti, jen umocňuje nastavený kontrast, který může vypadat až jako neuctivý, ale svojí tvrdostí přináší právě onu jedinečnost autenticity. Jestliže se střetává minulost se zpěvem osvětimského marše⁴⁹ s přítomností, je potřeba, aby i ona zapěla svoji píseň – marš neonacistický, marš, který

⁴⁷ Její odraz, tj. míra přítomnosti holocaustu ve společnosti, není přímý – současná generace válku nezažila a často k ní nemá vztah ani přes své rodiče, musí se tedy spoléhat na vzdělávání a média. Jejich obraz války pak je jejím odrazem v naší společnosti.

⁴⁸ Vlastní překlad. Tamtéž.

⁴⁹ Jenž Grünsteinová ve snímku zpívá s bývalým spoluvězněm.

bez vytáček vytvoří skutečně závažný konflikt.

Přesto však je celkový tvar stavěn v poměrně homogenním principu, jenž by se dal, vypůjčíme-li si terminologii literatury, nazvat principem memoárovým⁵⁰. K pamětem odkazuje už název snímku, i velmi minimalistická kompozice (prosté výpovědi Kataríny, procházející Osvětimí, doplněné lakonickým dobovým materiálem, příp. hudbou, jen tu a tam dramatictější rytmizací či střihem), která přechází do žurnalistické strohosti v anketním plánu snímku (jenž by – vytrhnut z celku – mohl sám být dokonalým příspěvkem do nejednoho publicistického magazínu na kterékoliv televizní stanici). Režijní minimalismus přináší syrovost a tedy i důvěryhodnost, nechává zaznít vyprávění Grünsteinové v autentickém tempu, nechává kupit se její vzpomínky bez vnějších zásahů, a tak jen posiluje memoárový charakter narace. Druhý plán, tj. „aktuální diskurz“, vstupuje do vzpomínek formou jakýchsi nekomentovaných glos, které jsou s využitím minima prostředků (především hudba) do struktury usazeny jako poznámky pod čarou v literárním textu.

Fuksa však dává možnost vstupovat autentické přítomnosti i určitou ironizací střihem či vedením kamery přímo v prvním plánu struktury, ve vyprávění Grünsteinové: turisté všude okolo ní a živé prostředí turistického centra Osvětim jen lehce, nenásilně, propojují obě linie tak, aby samy sobě nebyly cizí, ale aby jejich tenze byla ještě posílena organickým spojením. Koneckonců, i čas je jen jeden a jestliže určitá jeho část je minulost a jiná přítomnost, stále je to jen čas⁵¹ – podobně vzpomínky Grünsteinové existují v její hlavě jako odraz minulosti, ovšem v současnosti, holocaust je tedy jen jeden, ovšem proměněn ve dvě navzájem rozdílné zkušenosti.

Grünsteinová je jako respondentka velmi výřečná a její projev je až neuvěřitelně rytmizovaný a systematický; bezděky tak sama vytváří dojem stylizace či neautenticity, naproti tomu anketa přináší syrovost, nesystémovost a diskontinuitu. Paralelní struktura tak vytváří ještě silnější tenzi, než pokud by vedle sebe stála „jen“ minulost a

⁵⁰ Paměti či memoáry jsou „dílo, v němž autor vypráví své vzpomínky na události, jež prožil, a na lidi, s nimiž se setkal. Stojí na rozhraní mezi literaturou věcnou a uměleckou ...“ Kudělka, Viktor: Malý labyrint literatury. Praha 1983. Str. 367.

⁵¹ Srv. „Není dlouhý budoucí čas, který ještě není, nýbrž dlouhý budoucí čas je dlouhé očekávání budoucího. Ani není dlouhý čas minulý, který už není, nýbrž dlouhý minulý čas je dlouhá připomínka minulého.“ Aurelius Augustinus, Vyznání, citováno podle Marek, František, Zapletal, Štěpán: Filosofická čítanka. Praha 1971. Str. 73. – i když Augustin mluví o „třech časech“, mluví o nich jako o časech lidského ducha. Jinak „je ... jasné, že není ani minulý, ani budoucí čas“ (Tamtéž. Str. 71.). Paměť Grünsteinové jako minulost a společenský diskurs jako současnost (i budoucnost) tak vytváří jeden rozhovor, který se odehrává na jednom místě a v jednom čase, a jen díky tomu může mít svoji naléhavost a účinek.

současnost: vytváří i kontrapunkt výrazový, který však autory není komentován, dopovězen, je prostě jen „ukázán“. To je výrazný prvek dramatický, který umožňuje divákovi „vidět“ a snímku tak dává prostor pro divákovu participaci, v níž však má dostatek motivů, jichž se může zachytit⁵².

2. Tematická struktura

Americká vládní zpráva International Religious Freedom Report 2006 vyobrazuje českou společnost jako poměrně vyrovnanou a etnicky i nábožensky snášenlivou, alespoň směrem k Židům a otázkám židovského holocaustu⁵³. Na druhou stranu však Úřad pro demokracii, lidská práva a práci poznamenává, že existuje „malé, ale stále a velmi dobře organizované ultrapravicové hnutí s antisemitskými postoji“. I když zpráva mluví o nulové agresi, „pouze“ o občasných projevech vandalismu, je důvodné se domnívat, že v podhoubí české společnosti – a to možná nejen v rámci extremistických ilegálních skupin – antisemitismus existuje. Neukazují na to jen názory odborníků z oblastí s judaismem příbuzných, jako např. Leo Pavlát, který v roce 2006 v Českém rozhlase upozornil na nebezpečí popírání holocaustu⁵⁴, ale i běžná společenská zkušenost s neonacistickými koncerty, jejich reflexí v médiích a neschopností veřejné diskuse zaujmout jasný postoj k explicitním projevům ultrapravicové ideologie⁵⁵.

Fuksova Osvětim vytváří tematickou tenzi mimo faktografii – Fuksa neargumentuje

⁵² I když srovnání snímků je věnována zvláštní kapitola, v tomto srv. např. s Charapovou Židovskou cestou.

⁵³ „In general, public expressions of anti-Semitic sentiment were extremely rare, and Holocaust denial investigations and prosecutions were vigorously pursued by authorities.“ Czech Republic, International Religious Freedom Report 2005. Released by the Bureau of Democracy, Human Rights, and Labor. U.S. Department of State On-line: <http://www.state.gov/g/drl/rls/irf/2006/71376.htm> (20.1.2007).

⁵⁴ "Je zřejmé, že i u nás se projevuje tendence, která je patrná celoevropsky. To znamená antisemitismus vycházející za zpochybňování holocaustu, případně z jeho obrácení proti Židům." Vališ, Zdeněk: Antisemitismus představuje ohrožení demokratického systému. Český rozhlas 19.4.2006. On-line: <http://www.radio.cz/cz/clanek/78054> (30.4.2007).

⁵⁵ Srv. například organizované prvomájové pochody neonacistů – viz např. Eichler, Pavel: Brněnská radnice tají, kdo svolává sraz neonacistů. IDNES.cz. On-line: http://zpravy.idnes.cz/brnenska-radnice-taji-kdo-svolava-sraz-neonacistu-fvx-/domaci.asp?c=A070427_165139_domaci_pei (30.4.2007). Dlouhodobě signifikantní jsou nejen velmi opatrné postoje kontrolních orgánů, ale i některé názory v širší veřejné debatě (velmi výmluvná je diskuse pod zmíněným článkem, v níž se problém ultrapravice odvádí v antikomunistických heslech – „komunisté přeci povraždili více lidí“, „aby se nám jednou Národní odpor nehodil“ apod. – mimo svoji ožehavost a tak se bagatelizuje).

číslly, statistikou, skutečnými případy antisemitismu. Vytváří prostor, v němž spíše jakými hraničními kameny postupně vymezuje oblast, v níž se pohybuje vnitřní napětí snímku i jeho potenciální účinek na diváka. Zde je díky absenci komentáře ponechána velká role na divákovi – Fuksa rezignuje na tzv. objektivitu zpravodajství a publicistiky a splétá provázaný dojmový aparát, který téma židovského holocaustu nechává rezonovat mezi dvěma zkušenostmi, jichž jsme se blíže dotkli v předchozí kapitole.

Holocaust zde není vykreslován systematickou narací (chronologie, postupná stavba obrazu historické Osvětimi gradací různých lidských příběhů atd.), ale roztrhanou, diskontinuální cestou vzpomínkových asociací. Proti nim stojí stejně potrhaná zkušenost dneška: neuspořádané znalosti studentů, nesourodost názorů ve společnosti (revizionismus). Stojí tak proti sobě dvě velké potrhané zkušenosti, stojí tu proti sobě subjekt, jehož vědomí minulosti je rozmazáváno zapomněním, a „objekt“, jehož vědomí je potrhané nesourodostí diskurzu, nesouvisejícími informacemi, nízkou hladinou zájmu.

Mohlo by se říct, že Fuksa přináší velmi nepořádně postavený tvar, pokud by však jako celek nerezonoval v souzvuku: paralelnost obou zkušeností se zde protíná v podobosti (potrhanost) a oddaluje v různosti (určitost prožitku a neuchopitelnost neprožitá informace) a tak vytváří most mezi minulostí a přítomností tím, že ruší čas a spojuje lidskou paměť. Díky tomu, že tento spoj nefunguje, nepřímou pojmenovává latentní problém společnosti, jímž je diskontinuita dějinného vědomí a nekoherentnost zkušenosti holocaustu.

To je hlubší poznatek, než upozorňování na jevovou stránku (koncerty neonacistů, násilí atd.), které navíc svádí k faktografické bitvě argumentů (srovnávání se zahraničím, racionalizací atd.). Navíc zpřetrhanost diskurzu se dotýká obecného – zpřetrhanosti celého společenského vědomí.

Český holocaust

1. Narativní struktura („fenomenologická“ studie)

Všechny tři díly dokumentárního seriálu Petra Jančárka Holocaust⁵⁶ jsou vyklenuty na stejné formální struktuře, v níž dokonce některé prvky se přímo a doslovně opakují v podobě jakýchsi refrénů. Můžeme tedy podrobit analýze kterýkoliv z dílů, aniž bychom opomenuli některý z použitých principů, formální autorská disciplína je v celém cyklu velmi striktní a spojeny za sebe mohou snímky vytvořit téměř tříhodinový, formálně konzistentní film, v němž dokonce nebude potřeba ani provádět zkracování prologů. Přitom si však jednotlivé díly ponechávají svoji funkčnost i o samotě a vytváří tak vnitřně sevřené a soběstačné, formálně uzavřené celky.

Už z názvů jednotlivých dílů⁵⁷ lze vytušit, že je jejich stavba podepřena určitým formálním principem, průvodcem, artefaktem, refrénem. První díl, nazvaný Fotografie zastavují čas, je nejvýmluvnější: tvorba fotografa Radovana Kodery rámuje nejzazší historii židovského národa v Čechách, tedy vlastně aktivní život Židů a počátky holocaustu. Divák tak prochází podobnou cestou poznání jako Koder, který začal nejprve fotografovat židovské hřbitovy a synagogy (složka aktivního života do konce 30. let 20. století) a potom teprve koncentrační tábory (holocaust – 40. léta), o jejichž sugestivě mluví s velkým pohnutím především svojí intenzivní fotografickou tvorbou. Vizuálního průvodce tvoří nejen princip černobílého obrazu, který autoři používají na místech jeho fotografování a který nechává poměrně jednoduchým způsobem „vystupovat“ minulosti ze snímků do současnosti, ale i nájezd transfokátoru na detail kruhového synagogálního okna, modré židovské hvězdy, tj. refrén, který prostupuje celým cyklem.

Fotografie jsou všudypřítomné, vystupují i v rámci dokumentárních záběrů či fotografií tváří na velké tmavé světě (rovněž refrén), zpřítomňují tak nejen osoby a děje na nich zachycené, ale i princip uplývání a mizení času a paměť. Když Koder vypráví o zvětšování fotografie, na níž odchází židovská rodina do koncentračního tábora, a vysvětluje, jak díky zvětšeným identifikačním číslům byli schopni k tvářím přiřadit jména, před divákem stojí dokonale vykreslený proces práce paměti: neboť fotografie je

⁵⁶ Nebo Český holocaust.

⁵⁷ Jednotlivé díly jsou pojmenovány: 1. Fotografie zastavují čas, 2. Zvuk slunečních hodin, 3. Za hradbami ghett.

jako záznam, jako faktografie, která sice na rozdíl od čísel má výtvarnou i emocionální složku, ale „ožívá“ pouze ve chvíli, kdy je individualizovaná, kdy z osoby vzniká osobnost, kdy se snažíme obdařit vybledlou kostnatou tvář duší – tedy pátráme po jejích osudech, rozplétáme její životní příběh a zpětně tak rekonstruujeme celou její jedinečnost. V prvním díle tak Jančárek vizuálně i stavebně charakterizuje základní princip své práce, který je více než historiografickým postupem fenomenologickým odkrýváním skutečnosti.

Je tomu tak v několika rovinách:

1. Jednotliví respondenti prochází celým cyklem a na poměrně velké ploše tak odkrývají své životní osudy v celé šíři. Lidské osudy, které přináší, jsou o to silnější, že všichni respondenti jsou obdařeni výbornou vypravěčskou schopností a režijní vedení Jančárkovo v reportážních záběrech nevede k patetismu⁵⁸. Divák se tak může velmi lehce s respondenty identifikovat a stávají se tak pro něj postavami⁵⁹.
2. Chronologický princip není historiografický, nevychází z učebnicového „jízdniho řádu“ nejvýznamnějších historických dat, ale postupuje směrem od jednotlivých respondentů, tj. nerozvíjí řetězce vzpomínek a rozhovorů kolem historických událostí, ale kolem konkrétních osob či fenoménů (hilsneriáda, odsun atd.). Vytváří se tak epický princip⁶⁰ včetně jisté míry zcizování – např. osobní příběhy Dr. Tomana Broda jsou zcizovány jeho výkladem minulosti profesionálního historika. Přesto však zcizování „odborností“ jednotlivých respondentů (tj. zvláště těch, kteří přímo nepatřili mezi oběti holocaustu – Šmok

⁵⁸ Jinak je tomu v případě formálních principů, jako je mechanická hudba, využívání hvězdy-refrénu, „odbarvování“ reality do černobílé atd. - zde se Jančárek pohybuje mnohdy na samé hranici kýče.

⁵⁹ „Postavu ... chápeme jako strukturní prvek, který organizuje jednotlivé fáze vyprávění, konstruuje fabuli, pořádá narativní látku kolem určitého dynamického schématu a soustřeďuje v sobě soubor znaků, jimiž se odlišuje od ostatních postav.“ Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003. Str. 309. Respondent je zde celistvý, nedemonstruje něco „za sebou“, ale přichází sám „za sebe“ – stává se tedy ve struktuře díla postavou.

⁶⁰ Epickým principem zde rozumím především podobnost s epickou dramatikou, i když k ní snímek přímo neodkazuje, přesto jsou její prvky v jeho struktuře tak silně přítomny, že lze formální stránku k ideám epického divadla připodobnit. Zvláště jde o: princip vypravěče, mimesis je nahrazena diegesí a to včetně roviny osobní interpretace – Jančárek odkrývá v paralelní struktuře „úhly pohledu na fabuli“, tj. nechává nahlížet fenomén zrcadly různých zkušeností. Za zmínku jistě stojí i využívání nápisů (identifikační kartičky) atd., běžných i v divadelní praxi. Srv. Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003. Str. 139. I když jde o principy v dokumentárním filmu běžně užívané až nadužívané, právě zde vytváří jednotný, promyšlený systém pronikání do nitra fenoménu židovství s až fenomenologickou pečlivostí.

aj.) nepřerůstá do nadvlády faktografické struktury nad epickou, neboť Jančárek proniká i do jejich osobnosti a nevytváří z nich „ručitele pravdy“, ale opět živé postavy příběhu s vlastními motivacemi a osudy.

3. Postavy příběhu nevytváří jednotný ideový systém, vystupují ve snímku jako ručitelé sami za sebe a za své osudy, v závěru velmi otevřeně prezentují i své vztahy k současnosti s emocionální silou. Ručitelem pravdy tak jsou sami, nikoliv faktografie, a Jančárek se tak vyhýbá prezentování určitého homogenního názoru, metanarativního příběhu. Nechává tak jednotlivé postavy působit ve vzájemném paralelním rozhovoru, který teprve jako celek skládá celý fenomén židovského holocaustu.

Použil-li jsem přirovnání k fenomenologickému rozkrývání skutečnosti, bylo to především proto, že holocaust jakožto sociální fakt, je většinou nazírán z pozic historického kontextu, „shora dolů“ – tj. směrem od obecného ke konkrétnímu. Příklad: výklad války je podán historiograficky a pak demonstrován na konkrétním osudu, jenž má „zaručit“ pravdivost teorie. Jančárek se však vypravil cestou opačnou, i když na ploše a v podrobnosti, která si s historickými studii nezádá. Činí tak něco podobného, co známe z fenomenologické⁶¹ sociologie, v níž Alfred Schutz obrátil sociologické myšlení k otázkám každodennosti, kde „vznikají předvědecké významy“, které „sociologie zpravidla nereflektovaně přebírala do svého ‚vědeckého‘ slovníku“. Především však Schutzova metoda do sociologického bádání vrátila skutečně živého aktéra sociálního života, který se z pozitivistické teorie vytratil⁶².

Jančárek přistupuje s vědeckou precizností a pozorností k detailu, všímá si i nejdrobnějších motivů, aplikuje však metodu zkoumání všedního, konkrétního, ze kterého teprve lze – více odušit než indukovat – obecné. I když podobný princip lze vysledovat i u jiných z analyzovaných autorů, pouze Jančárek tak činí na velké ploše s pečlivostí vědce, která přináší vysokou poznávací kvalitu.

Formální prostředky, které ke své práci volí, jsou však poměrně stereotypní a často autorův záměr zplošťují svými primitivními principy – zvláště v druhém díle pak selhává i základní výstavbový princip, kdy autorka knihy *Zvuk slunečních hodin*, Hana Andronikova, je průvodcem, který pro diváka je nečitelný a je tudíž jen velmi těžké se

⁶¹ Nebo také „rozumějící“, dle Malá československá encyklopedie. V. svazek. ACADEMIA, Praha 1987. Str. 609.

⁶² Viz Keller, Jan: Úvod do sociologie. Praha 1992. Str. 128.

s ním identifikovat. Nejen, že je nejasný výběr respondentky (proč autor nevybral například Arnošta Lustiga, jenž o holocaustu psal a sám jej i zažil?⁶³), ale její projev je umělý a dává cítit určitou pózu. Andronikova je chladná osobnost, která diváka nepustí do své intimity tak, jako ostatní respondenti, a působí jako konstrukt, náhle patetizuje celé vyprávění a výstavbový princip se bortí.

Nejsilnějším patetizačním prvkem je hudba Varhana O. Bauera, jež je příliš divadelní, nemá nic společného s autenticitou, již se podařilo Jančárkovi docílit v reportážních výpovědích, svojí mechaničností (jak skladby, tak i použití) spíše ruší⁶⁴. Nelze zde mluvit o zcizování, ale o nezvládnutí formy, která zbytečně ruší základní narativní princip a ničí nastolenou důvěryhodnost inimitní situace před kamerou.

O to silnější je pak třetí, poslední díl, v němž životní osudy postav navrátilivších se z koncentračních táborů získávají na naléhavosti. Osud Ely Jermářové a její „dcery“ Judis Urbanové je podobně jako příběh dvou starých kamarádek ještě z předválečné doby motivem, který přináší v druhém plánu hlubší poznání situace obětí holocaustu než faktografie. Tím se zabývá snímek i explicitně, neboť o chladnosti faktů a čísel vypovídají mnozí přímo do kamery, jako historik, jenž mluví o tom, že „historie nahlíží v globalitě“ prostřednictvím statistik, ale osudy nepřináší, tj. skutečný život nezachovává. Vracíme se tak k motivu fotografií bez paměti, jejichž obsah je nutno odhalovat rozvíjením příběhů tváří na nich zachycených z prvního dílu, což je vlastně i metoda Jančárkova. Martin Šmok v posledním díle poznamenává, že holocaust je pro něj především „o těch, kteří nepřežili“, tedy o těch, jejichž jména zmrtvěla. Jméno, není-li oduševněno příběhy, vzpomínkami, životem, je stejné jako statistika. Chladná objektivita tak nepřináší kvalitu, ale kvantitu – bitva byla „významná“ vzhledem k bitvám ostatním, historie tak vlastně přeměňuje minulost sama pro sebe, vytváří z ní samoúčelný systém vztahů, který váže na určitou ideologii, metanaraci. Tento globální pohled však přináší „strukturu struktury“, interpretaci dějin, a neříká nic o skutečném

⁶³ Výběr Andronikové zvláště ve světle osobnosti Lustigovy přináší hlubší pozadí tohoto problému. Arnošt Lustig je mediálně široce přijímanou osobou, Androniková svého času způsobila v literární veřejnosti rozruch (Literární cena Knižního klubu 2001, Objev roku v soutěži Magnesia litera 2002) a lze ji považovat rovněž za známou osobnost; pokud však k případnému výběru Lustiga by mohla padnout výhrada zprofanovanosti a k Andronikové spíše absence její osobní zkušenosti s holocaustem, je nasnadě otázka: známe vůbec autory, kteří holocaust sami zažili? Nesmrskává se v běžném povědomí literatura holocaustu někde mezi Andronikovou a Lustigem?

⁶⁴ Srv.: „Ze samé podstaty filmové i hudební skladby však vyplývá, že hudební plán se až na vzácné výjimky míjí účinkem v případech, kdy je mechanicky užito rozsáhlejších a jednotných hudebních ploch tam, kde plán obrazový změnil, třeba i několikrát, charakter.“ Adler, Rudolf: Cesta k filmovému dokumentu. Praha 2001. Str. 57.

prožitku, o minulosti o sobě. Poznání uplynulého času je intimní právě jen v subjektivizaci a jen tehdy může přinést kvalitu autenticity a bezprostřednosti, i když třeba nepřináší ucelený a homogenní informační systém.

2. Tematická struktura

Díky velmi podrobné tvůrčí metodě se Milanu Maryškovi a Petru Jančárkovi podařilo ve snímku postihnout velké množství různorodých podtémat a motivů židovského holocaustu. Vzniká tak tematicky náročná struktura, která však díky silnému nosnému fokusu (český holocaust, tj. osudy židovských obyvatel českého území za druhé světové války a v jejím bezprostředním dobovém okolí) představuje provázaný a souvislý celek.

Snímek se však, jak jsme poznali už na formální analýze, nezaměřuje na faktografii a blíží se spíše esejistickému stylu⁶⁵, i když jeho dosažení brání nedostatečný autorský vklad, který by proměnil materiál snímku v autorskou montáž asociací⁶⁶. Tematická struktura Jančárkova cyklu je mnohem pevnější a symetričtější, než např. dokumentární eseje Václava Hapla, jako je *Člověk neumírá žízni*. Haplův esejistický styl ve zmíněném snímku užívá silné tvůrčí práce s materiálem, jeho vizuálním tvarem, abstraktními obrazy, volnou montáží a až hudební skladbou. Jančárkův snímek je mnohem lineárnější, i když některé esejistické tendence mu nelze upřít, zvláště v tematické rovině.

Podíváme-li se totiž blíže na to, jakým způsobem ve třech dílech proměňuje téma českého holocaustu, zjistíme, že na zdánlivě chronologické linii narace od konce 19. století po dobu poválečnou nesleduje její jednotlivé body, tj. jednotlivé události, ale snaží se upozornit na nezvyklé jevy a najít mezi nimi souvislosti, zobecnění. Ty jsou nejlépe viditelné při porovnání všech tří dílů, kdy jakoby mimoděk bez explicitního vyjádření vyvěrá poznání, nakolik narušila zkušenost druhé světové války českou společnost.

Toto na první pohled samozřejmé zjištění je mnohem hlubší ve světle konkrétních

⁶⁵ Esej „neobjevuje jako věda nová fakta, nové skutečnosti, ale fakta a skutečnosti klade, tak jako umění, do nových souvislostí“ ... „své problémy neřeší, klade otázky“ Sommerová, Olga: *Filmový esej*. Praha 2000. Str. 11.

⁶⁶ Srv. Sommerová, Olga: *Filmový esej*. Praha 2000. Str. 14.

motivů⁶⁷:

1. Ve snímku se deklaruje chápání češství, resp. čechoslováctví ve světle prvorepublikové multikulturality. Rozdíl mezi „bömisch“ a „tschechisch“ je rozdílem mezi Čechem národností a Čechem státností. Poznatek, že i Žid mluvící německy se může cítit být Čechoslovákem a zpívat vlastenecké písně (výmluvným příkladem je německá verze hymny „Wo ist mein Heim“), je zkušeností multietnické společnosti, jejíž vnitřní (nikoliv zcela bezproblémovou) soudržnost poválečné Československo nedokázalo obnovit.
2. Antisemitismus předválečný byl více povahy latentní, nejvyhrocenějšími událostmi byla hilsneriáda a klerikální antisemitismus, který sice v české společnosti existoval, ale nikdy nevedl k větší nenávisti a pogromům. Tuto skutečnost reflektuje např. i Karel Fuksa v prologu svého Domova nalezeného.
3. V české společnosti existuje tradice multikulturalismu, jejímž čelním představitelem by mohl být T. G. Masaryk, jehož realismus dokázal v 19. století účinně bojovat proti sociálním předsudkům. Ve snímku explicitně zaznívá názor, že Masarykovi nešlo o očištění Hilsnera, ale o boj proti předsudku rituální vraždy. Kontext českého antisemitismu je tak osvěžen silnou zkušeností intelektuálního boje proti xenofobii.
4. Teprve před druhou světovou válkou se antisemitismus zpolitizoval a proměnil se z latentního ve skutečný. Udávání na stránkách Árijského boje, který prováděli samotní Češi, je ve snímku neinterpretovaným konkrétním projevem určité společenské ochoty podřídit se vládnoucí politické ideologii. „Malý český člověk“, který se v mnoha případech dokázal zachovat i hrdinně, je zde zpochybněn ne jako kolaborant ideový, ale jako do jisté míry vůči osudu cizího lhostejný charakter.
5. Velmi zajímavá je zkušenost respondentů z poválečného vývoje – zatímco před válkou shodně uvádějí pouze okrajové známky protižidovského naladění ve společnosti, po návratu docházelo nejen k zamlčování majetku atd., ale i k verbálním xenofobním útokům – např. bezděčná poznámka přihlížející při oslavě konce světové války, kdy hraje Kmochova kapela: „Jakej tady dělají cirkus pro ty Židy?“, „Zas to všechno vyžerou Židi“. Objevuje se názor, že

⁶⁷ Všechny dále jmenované příklady viz Holocaust (P. Jančárek, ČT 2004).

po válce se konstitovalo rozlišování „my a vy“, což před válkou nebylo.

6. Poválečný antisemitismus byl po krátké podpoře sionistů podporovaný i oficiálními strukturami, např. tzv. „poúnorovou arizací“ znárodněním zabaveného majetku, pozastavováním občanství, v tzv. procesu se Slánským aj.⁶⁸
7. Zásadní otázka, která je ve snímku nastolena, zní: Jak se Češi vyrovnali s tím, že zmizel židovský element? Tato otázka je vyústěním nastíněného snopce motivů k základnímu tématu, která však nedochází odpovědi – divák si ji musí najít sám.

Aktuálnost nastíněné struktury základního tematického rámce přináší otázky po proměně charakteru české společnosti ve 20. století a přináší zkušenosti, které promlouvají k současné sociální skutečnosti. Jančárek přibližuje historii současné snaze společnosti obnovit multikulturalitu i za podpory politických struktur Evropské unie. Nepřináší však soud, jednoznačné rozřešení, ale ani chladný populárně-vědecký výklad. Díky identifikaci diváka s respondenty snímku problém není teoretický, ale skutečně živý. Vyslovená obava, že antisemitismus v současnosti může opět nabýt politické síly díky např. silné medializaci židovského holocaustu a možnému pocitu z pozitivní diskriminace ve vyrovnání, je reflexí nejen tohoto poznání, ale i mediálního nakládání s tématem židovského holocaustu.

Tematická struktura je mnohem bohatší, vyčerpávající analýza, která není mým cílem, by musela podrobně zkoumat jednotlivá subtémata (hilsneriáda, zabavování majetku, přechovávání Židů, udávání, návrat do země atd.), která Jančárek obohacuje třeba i jen velmi lehce nahozenými motivy, jež však díky navázání na konkrétní osudy mají naléhavost. Přesto ve snímku převládá symetrická linie, načrtnutá výše, jejíž aktuální význam je nesporný. Jančárek a Maryška prostřednictvím svého snímku nevyslovují jasný názor, ale spíš znejist'ují běžné společenské povědomí, které považuje holocaust za uzavřenou kapitolu dějin, a v druhém plánu vyslovují obavu nad možností manipulace lhostejné společnosti, k níž měl – alespoň v rámci sledovaného tématu – český národ vždy blízko.

Mementem není kolaborace, ale nezájem, a toto poselství, podané ve formě implikované otázky, je velmi silnou antikatarzí.

⁶⁸ Zmíněné historické příklady a jejich terminologie viz: Holocaust (P. Jančárek, ČT 2004).

Příběh trosečnicků Patrie

Pavel Štingl se ve svém Příběhu trosečnicků Patrie zaměřil na téma, které je zvláště v našem mediálním prostředí reflektováno minimálně nebo jen velmi okrajově⁶⁹. Přitom charakter situace lodi s židovskými utečenci potopené sionistickými aktivisty, lodi, která utíká z nebezpečí hrozícího masového vyvraždění v Evropě do „země zaslíbené“ – *erec jisrael* – nově vznikajícího Izraele, aby se zachránila jen za cenu vysokých ztrát teroristickým útokem izraelské vojenské organizace *Hagana*⁷⁰, je situace dramatická a bohatá na vnitřní tematickou tektoniku.

Jeho atraktivitu pro dramatické umění znásobuje mnohost motivací z tématu vyplývající i bohatost na konflikty skupinové a individuální⁷¹. Pavel Štingl využil dramatickosti materiálu velmi elegantně – celý snímek staví na dominanci narativního principu, rámuje ho četbou z deníku přímého účastníka Karla Brandýse, ale události nenechává jen ilustrativně předvádět herce, nerekonstruuje realitu na scéně, nýbrž umně využívá archivního materiálu, kterým verbální rovinu dokresluje. Vizuální stránka sice neplní plnohodnotnou dramatickou funkci jako kdyby byl příběh např. nastudován jako jevištní akce, ale přesto přináší více než atmosféru – především autentickou syrovost. Štingl tak vytváří prostor, v němž spojuje ryze dokumentaristické prvky (archivní materiál, rozhovory) s literárně-dramatickými (deník, stavba příběhu) a díky jejich vzájemné symbióze diváka staví před skutečnou dramatickostí⁷².

1. Narativní metoda (mýtus)

Hned první záběr je pro Štinglovu narativní metodu charakteristický: na černobílé romantizující filmové kompozici zapadá slunce nad mořským útesem tak, že přímo vstříc divákovi se jeho svit v obrazové vertikále vlní na vodní hladině. Zní komorní kytarová hudba, do níž vstupuje hlas Tomáše Töpfera, přinášející literárně zpracované

⁶⁹ Ze všech nalezených dokumentů na téma židovského holocaustu se přímo potopení Patrie věnuje pouze Štingl.

⁷⁰ Johnson, Paul: Dějiny židovského národa. Řevnice 1996. Str. 503.

⁷¹ Kdy je osazenstvo lodi nuceno reagovat na objektivní okolnosti - hlad, žízeň, nemoci, nemožnost zakotvit, ale i subjektivní pocity odcizení, vykořenění, strachu atd.

⁷² „Událost se odehrává před námi, v přítomném okamžiku“, „máme ji znovu prožít“, „je spjata s výjimečnými momenty lidského konání (krize, vášně)“. Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003. Str. 129.

deníkové vzpomínky. Formálně tento princip prolnutí archivního materiálu, hudby a čteného slova Štingl používá v celém snímku jako hlavní dějovou linii, jako chór, který posouvá děj dopředu. Díky tomu, že se tak děje subjektivní optikou přímého účastníka, je divákovo ponoření do fabule od první chvíle bezprostřední: na povrchu romantická scéna jednoznačně identifikuje fakt, že jde o příběh historický a že se odehrává v mořském prostředí⁷³, tj. že zřejmě půjde o příběh putování na lodi (zvukový efekt sirény). Tento vjem navíc může vybudit další konotace: obraz je kompozičně a obsahově podobný ilustracím biblických příběhů, kytarová hudba má jednoznačně okcidentální původ a svojí mollovou melodií evokuje marnost lidského osudu, ale i poklidnost mýtických vyprávění, jimž se ještě více přiblíží Töpferův klidný hlas narátora.

Jestliže židovský národ vědomě celým svým konáním navazuje na své biblické dějiny a jestliže je tu možnost chápat události holocaustu v rámci judaistické logiky národního utrpení⁷⁴, pak Štingl – ještě dávno před tím, než diváka vůbec seznámí se skutečností, že půjde o novodobý židovský příběh – vytváří prostor mýtu, legendy. Do hry vstupuje dějinnost, dříve, než se objeví holocaust, Židé, válka či přímo utrpení samo.

Konečně i literární forma narátorova slova evokuje mýtus:

VYPRAVĚČ: „Nadešla sobota dne jednatřicátého srpna roku devatenáctset čtyřicet. Byl to rozhodující den v mém životě. Bylo mi sděleno, že transport, tak dlouho připravovaný, již tolikrát odřeknutý, tolika penězi přeplacený a tisíci těžkostmi stížený, že tedy přece jen pojede.“⁷⁵

Podobnou strukturu nacházíme i ve Starém zákoně. Například kniha Ester začíná časovou explikací ne nepodobnou citovanému úvodu Štinglovi, následuje velmi rychlé uvedení přímo do děje⁷⁶. Epická forma legendy, kterou Štingl vědomě zvolil, nejenže

⁷³ Tedy biblickém – středomořském – to však divák nemá šanci okamžitě ze záběru vyčíst.

⁷⁴ „Pozoruhodný deník, který si v Osvětlení vedla holandská Židovka Ettie Hilsumová, je dokladem toho, že za holocaustu byla živá Jóbova tradice: „Někdy, když stojím v nějakém koutě tábora, chodidla mi vrůstají do tvé země, oči pozvedám k tvému nebi a po tvářích mi tečou slzy ... slzy vděčnosti.““ (zvýrazn. kurzívou J.M.) Johnson, Paul: Dějiny židovského národa. Řevnice 1996. Str. 486.

⁷⁵ Příběh trosečníků Patrie (P. Štingl, ČT 1997).

⁷⁶ „Stalo se to třetího roku vlády krále Ahasvera, panovníka rozsáhlé persko-médské říše, jejíchž 127 provincií se prostíralo od Indie až po Etiopii. Toho roku se konaly hlučné oslavy v Šúšanském paláci, kam král sezval všechny své místodržitele, velmože a důstojníky ze všech koutů své říše.“ Ester 1:1-3.

posiluje účín prvního záběru, ale identifikuje vypravěčův hlas jako rámeček příběhu. Subjektivní monolog mimo obraz přináší příběh, prožitek, přináší materiál, za který ručí vypravěč, nikoliv autor filmu.

Když pak Štingl užije nearchivní dokumentární materiál, divák jej přijímá jako součást vyprávění, nikoliv jako důkaz, jako je tomu v publicistice, případně v konvenční dokumentaristice. Respondenti jsou hrdinové báje, jejich osudy (přirovnávané ostatně k Odysseovi) jsou mýtické.

Autenticita je však zaručena jak přítomností nearchivních materiálů, tak obrazovou syrovostí – baladický rytmus vyprávění je rozrušován původním válečným filmovým materiálem i rozhovory. Formálně tak snímek zůstává pořád v dokumentárním žánru.

2. Tematická struktura

2.1. Židovský holocaust ve snímku

Štinglova metoda umožňuje vyhnout se potřebě přítomnosti historiků (tj. garantů objektivitu) či výkladu vůbec, u dokumentárních snímků z válečného prostředí oblíbeného⁷⁷. Její použití je možné právě díky tomu, že „Mojžíšův národ“ sám je nositelem mýtu a tím do sebe bez větších problémů zapadá forma i obsah; pokud by se podobný přístup použil u jiného tématu (např. příběh českého letce RAF), pravděpodobně by nevytvářel tak účinný dějinný prostor.

Snímek tak rozpouští téma holocaustu, rozostřuje jeho objektivní mantinely a historiografické pozadí a dává jej do intimní blízkosti starozákonním vyprávěním. Leitmotiv putování je o to silnější, že stojí v základech samotné židovské kultury – Mojžíš, který vyvedl Izraelity z Egypta, uvrhl národ do mnohaletého hledání zaslíbené země, strádání, ale i naděje. Druhá kniha Mojžíšova vypráví o nesnázích, které Mojžíše provázely při přesvědčování svého národa o smyslu cesty, o vykoupení, o smyslu utrpení. Paralela se situací lodi *Patrie* je více než zřejmá, dokonce i cíl cesty je stejný: *erec jisrael*.

Štingl se ve snímku vyhýbá prvoplánovému zdůrazňování tohoto faktu, nechává na divákovi, aby se sám dovtípl, aby našel konotace a domyslel si alegorickou souvislost. Pokud by autor na tuto explikační skromnost rezignoval, snímek by se

⁷⁷ Např. populárně-naučné snímky z produkce BBC.

zlomil do povrchního didaktického tvaru, který by ztratil to, co je na něm nejcennější: jemnou důvěrnost bájného vyprávění. Dějinná tenze by byla nenávratně narušena a divák by pravděpodobně nejen nepřistoupil na hru mýtů, ale celý tvar by se zploštil, snímek ideově i filmově zjednodušil a celkový účín by spadl na roveň učebnicového příkladu z historie.

Pozornost k drobným detailům příběhu zdůrazňuje především lidskou dimenzi situace na lodi, a tak vyvazuje dokument z publicistického souboje argumentů a faktů a nechává zaznít niternému vnímání skutečnosti. To je opět možné jen v narativní struktuře blízké mýtu – deníkový záznam odhaluje drobné poznatky z cesty na lodi, zkušenosti, krátké výjevy, modlitby. Lidský svět Patrie ale není roztržštěná mozaika, naopak: „zdola“, induktivně, je vytvářen obraz mnoha impresí, které modelují holocaust optikou nezvyklé zkušenosti. Přestáváme sledovat genocidu, pozorujeme útěk, ale ne útěk zoufalý, útěk nikam, ale útěk do země zaslíbené, útěk nadějný. Nepřihlížíme útlaku jednoho etnika etnikem druhým, ale jsme svědky toho, jak porobený národ nastupuje cestu ke své svobodě, a to ne ke svobodě emigrantské, ale ke svobodě národní. Pozvolna se formující Izrael je naděje ne na přežití, ale naděje na život.

U ostatních analyzovaných snímků je v samotných základech vyprávění přítomna poroba, destrukce, vyhlazování, „vernichtung“⁷⁸, v Příběhu trosečníků Patrie najdeme spíše putování za nadějí, svobodu, hrdost⁷⁹. Štingl nejen přináší jinou zkušenost na horizontální úrovni (tj. přímou souvislost se starozákonními dějinami), ale i vertikální. Holocaust sám o sobě se tak dostává do pozadí, je jen kulisou, prostředím, je vlastně předtextovou situací, nikoliv však příběhem samým. Vzdaluje se „pomalému rozpadu lidské osobnosti“, který vytváří naturalistická, popisná dramatika⁸⁰ a dává mnohem větší místo lidskému jednání.

Výpovědi tak ožívají neustálým přemýšlením nad náklady na pevnině, čilým životem na lodi i osobními příběhy, které na pozadí osudů ze snímků zaměřujících se na osudy přímo ve vyhlazovacích táborech, vypadají jako neuvěřitelné:

⁷⁸ Tento termín doslova zařadila do své rétoriky nacistická ideologie – „Vernichtung durch Arbeit“, tedy „záhuba prací“, několikrát použili ve svých interních rozhovorech nacističtí pohlaváři. Johnson, Paul: Dějiny židovského národa. Řevnice 1996. Str. 470.

⁷⁹ Hrdost zvláště v závěru snímku, v příbězích o dobrovolném vojenském nasazení uprchlíků.

⁸⁰ „... prostředí [se] stává pro naturalisty – a obecněji pro každou estetiku založenou na fotografické iluzi – místem pozorování člověka. Ve dvojici jednání/charakter zaujímá místo charakteru a potlačuje jednání ve prospěch přesného obrazu lidské situace, která je často pojednána jako prvotní a neměnná“ Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Praha 2003. Str. 330.

„Na lodi byl jeden pár, který se jmenoval Arnošt a Aranka Fleischer. On byl tak hloupý, že se mu říkalo už ne syfilis, ale „dufilis“. A ten Dufík vždycky v noci tu Aranku nechal a šel na palubu na špacír. A ona ho tam jednou chytla s tou jednou Rumunkou ... Tak ona se vrátila ... a začala balit. A on za ní letěl ... a řekl: „Aranka, co děláš?“ ... A ona: „Já balím, já vystupuji, já se nechám rozvést...“⁸¹

Podobné situace by v prostředí lágru vyznívaly naivně, byly by neuvěřitelné nebo směšné, ale zde kromě humorné roviny mají i bytostný nádech svobody, něčeho, čeho se obětem v ostatních snímcích nedostává (i přes to, že reálné vystoupení nebylo možné). Respondenti nevěděli nic o zvěrstvech v Birkenau či Treblince, nevěděli o tom, že se provádí globální vyhlazovací plán, jehož cílem není nic menšího, než zlikvidovat jejich národ. V nitrech budoucích „trosečníků“ doutnala víra v svobodný život a jejich lidská situace byla neustále determinovaná faktem, že – ač v izolaci od okolního světa – stále byli svobodní. To vše se promítá do dramatické roviny příběhu, která ožívá mnohem silněji bez tak silného vlivu prostředí, jako tomu je v případě osudů z koncentračních táborů.

Samotný holocaust je tedy upozaděn, aby byla zdůrazněna mýtická rovina židovského osudu, a děje se tak velmi minimalistickými, ryze dokumentárními prostředky, bez potřeby inscenace.

2.2. Tematické vrstvy snímku

Už na první pohled umožňuje příběh Patrie zaměřit v jediné události několik různorodých tematických okruhů:

1. Utečenectví (politika velmocí v otázce židovských uprchlíků)
2. Odcizení válečných obětí (lidé bez domova, bez možnosti kontaktu se svojí rodinou, často s cizími lidmi, míří do neznámé země, aby zde hledali záchranu)
3. Sionismus (pomalu vznikající židovský stát)
4. Holocaust (hrozba, před níž Židé utíkají, o níž se jen vzdáleně dozvídají)
5. Zapojení Židů do válečných akcí (Tobruk aj., Židé nejsou jen oběti, ale i aktivně se věnovali odboji⁸²)

⁸¹ Příběh trosečníků Patrie (P. Štingl, ČT 1997).

⁸² Na první pohled může být s podivem, že Židé, na rozdíl od ostatních národů, měli velké problémy s ustanovením vlastních národních legií a museli se tak odboje účastnit jen

6. Role židovského náboženského citění pro přežití, funkce žid. chápání dějinnosti
7. Rozpad asijsko-afrického koloniálního vlastnictví evropských velmocí
8. Poválečné vyrovnání s židovskými obětmi

Většina těchto bodů přináší v analyzovaných dokumentech nezvyklou tematiku: především spojenecká politika je marginalizována, případně vůbec opomíjena a často se omezuje pouze na černobílé schéma antisemitského nacismu a spojenců-osvoboditelů⁸³. To však vytváří velmi povrchní obraz, který je sice ideově „čistý“, ale zamlžuje skutečnou situaci židovského národa a dokonce i ochuzuje vnitřní tektoniku příběhů samotných, neboť vytváří dojem, že mimo nacisty ovládaná území žili Židé v míru a etnické toleranci. Skutečná situace však byla jiná, strach z „židovského spiknutí“ se v různých formách projevovalo všude, dokonce i v USA, kde byl judaismus třetí nejmasovější náboženství⁸⁴:

„Jak ukázaly výzkumy veřejného mínění, nabýval americký antisemitismus na intenzitě po celá třicátá léta a svého vrcholu dosáhl v roce 1944. Z výzkumů ... také vyplývá, že 70 – 85 procent národa bylo proti tomu, aby se zvýšily kvóty na pomoc židovským uprchlíkům. Sociolog Elmo Roper tenkrát varoval: „Antisemitismus se šíří v celém národě a obzvlášť jedovatý nádech má ve velkých městských centrech.“⁸⁵

Nejen USA, ale ani Británie nebyla nakloněna uprchlíkům⁸⁶. Dichotomie válečných velmocí nebyla tak černobílá a čistá. Štinglův snímek se bez velkých slov už od první minuty tomuto tématu věnuje: loď Patrie bloudí vodami, všemi odmítána, aniž by měla kde zakotvit. Když nakonec po strastiplné cestě konečně přirazí k palestinským břehům, Britové ji otočí zpět na moře – v Izraeli není pro Židy místo. Jedinou možností záchrany

v nekoordinované formě jakési vojenské diaspory. Právě strach spojeneckých velmocí z možnosti využití židovských legií v dalším, poválečném vývoji k izraelským národním cílům dlouho nepochyboval možnost jakéhokoliv organizovaného vojenského zapojení Židů do Druhé světové války. Teprve až díky silné intervenci Winstona Churchilla vznikla Židovská brigáda o síle 25 000 mužů, díky níž – přesně podle spojeneckých obav – Židé načerpali cenné zkušenosti pro budování svého národního státu. (Johnson, Paul: Dějiny židovského národa. Řevnice 1996. Str. 502.) I toto téma příběh Patrie skrývá, i když se mu Štingl nevěnuje ani marginálně.

⁸³ Dokonce i Petr Jančárek ve svém Holocaustu, kde si jinak dovolí širší historické souvislosti, se nějakému hlubšímu ponoru do spojenecké politiky vyhýbá.

⁸⁴ Johnson, Paul: Dějiny židovského národa. Řevnice 1996. Str. 441.

⁸⁵ Tamtéž. Str. 451.

⁸⁶ Tamtéž. Str. 502.

je získat pro utečence statut trosečníků, kdy bude mít vláda povinnost je na pevninu přijmout. A toho se právě chápe sionistická Hagana, která na palubu propašuje nálož. Konec je však tragičtější, než ti, kteří plán na záchranu připravovali, počítali.

Paradoxní situace, kdy jen atentátem je možné loď zachránit, kdy jen sebeustrukce vede ke svobodě, je projevem právě vykořenění židovského národa, které za války zasáhlo komunity na obou válčících stranách. V tom je v dramaturgické rovině práce s tématem židovského osudu za holocaustu Štinglův snímek výjimečný a vytváří tak mnohem plastičtější obraz skutečnosti, než běžné povrchní rozdělení na „zlé“ nacisty a „pomáhající“ spojence. To se navíc děje dramaticky, tj. v situacích, nikoliv výkladem, přednáškou, referátem. Divák se vše dozví bezprostředně z toho, co vidí, čeho je přítomen. Dramatický prostor, ve kterém se vyprávění odehrává, nepotřebuje doplňujícího vysvětlování, tvar snímku tak není rozmělněn do populárně-naučné publicistiky a zachovává si kromě sdělnosti i uměleckou hodnotu.

Prakticky každé z načrtnutých témat by si zasloužilo vlastní detailní rozbor, jak je s ním ve snímku zacházeno. Při pozornějším pohledu by ale vyšlo najevo, že dramaturgická mnohvrstevnatost (kterou výše uvedený výčet rozhodně nevyčerpává), je dána příběhovostí snímku, jeho dramatickou podstatou, která umožňuje autorovi do díla zahrnout nejen témata, se kterými vědomě počítá, ale i mnohá další, která vzniknou ze situací spontánně. Právě to je největší devizou Štinglova snímku, jenž bez nutnosti inscenace, pouze s pomocí autentického materiálu⁸⁷, rozehrává před divákem bezprostřední realitu.

Štingl se účinně vyrovnává se základním požadavkem dokumentu, potřebou dokumentárního dramatického materiálu⁸⁸. Při tvorbě snímku o historických událostech vzniká silné nebezpečí, že výsledný tvar sklouzne do formy ilustrované populárně-naučné přednášky či historiografické publicistiky⁸⁹. Příběh trosečníků Patrie se však toho nebezpečí vyvaroval a dokázal si udržet nejen dramatičnost situací, ale i dramatičnost celku (napětí, příběhová stavba směřující od expozice ke katastrofě). To vše minimalistickými filmovými prostředky, ovšem velmi pozorně použitými s citlivým smyslem pro detail.

⁸⁷ Autentického, ovšem nikoliv přímo s příběhem souvisejícího – jak autor sám uvádí v titulcích, materiál nepochází přímo z událostí na lodi. To však nikterak nesnižuje jejich funkci ve struktuře snímku, pravdivost, ani působivost.

⁸⁸ „Natačení filmového dokumentu předpokládá, až na ojedinělé výjimky, především zachycení činnosti a reakcí lidí.“ Adler, Rudolf: Cesta k filmovému dokumentu. Praha 2001. Str. 44.

⁸⁹ To je případ Domova nalezeného K. Fuksy, který ztroskotává na plytké formě bez dramatických situací a je jen sledem rozhovorů, tzv. „mluvících hlav“.

Zhodnocení

Srovnání analyzovaných přístupů k tématu židovského holocaustu

Při analýze vybraných pěti snímků jsem se snažil poukázat na ta místa ve struktuře pořadů, která mají hlubší poznávací hodnotu a aktuální význam. Na několika ukázaných příkladech se analyzovaná díla kloní k uměleckému náhledu na skutečnost. V ostatních případech docházelo buď ke zborcení formy či povrchnosti. Základní otázkou, kterou si při srovnávání snímků musíme položit, je otázka po příčině, tedy kdy a za jakých okolností u sledovaného materiálu docházelo k aktuálnímu sdělení a kdy přinášel gnoseologickou hodnotu. V odpovědi pak bude obsažen i požadavek na dramaturgii pořadů podobného typu, který zvláště v prostoru programové nabídky a tvorby veřejnoprávního média má své neoddiskutovatelné opodstatnění.

1. Bezprostřednost dramatických principů, vypravěč, mýtus

Svojí strukturou se nejvíce blíží dramatické formě Příběh trosečníků Patrie, která díky své sevřené, téměř starozákonní formě, přináší komplexní legendu, jež není interpretována s vědeckým odstupem, ale je nám přímo vyprávěna a tím povstává z neživotnosti. Útěk židovských emigrantů do neznáma je fabulí, podobnou antickým bájím i příběhům Tóry, a formální prostředky, jimiž autoři příběh vypráví, nejsou nepodobné prostředkům hraného filmu. Prolog, narátor, situace z dokumentárních materiálů rozvíjí vyprávění přeživších. Nevidíme sice akce respondentů, přesto však jsou nám jejich životy otevřeny dostatečně na to, abychom se s nimi mohli identifikovat a projektovat si jejich osudy do archivních materiálů, v nichž sledujeme cestu židovských emigrantů bezprostředně.

Jak jsme již viděli přímo v kapitole o Štinglově snímku, účín výsledného tvaru je nejen emocionální, ale i informační a konečně i aktuální. Štinglovi se podařilo zhmotnit minulost, aniž by přitom přiváděl na světlo světa historii. Je to právě proto, že vstoupil do vod fabule, přitom se mu však podařilo zachovat autenticitu.

Je důležité si uvědomit, proč právě princip mýtu přináší do filmu popsanou kvalitu. Mýtus je v Aristotelově poetice pojmenováním pro zápletku, narativní strukturu, fabuli. „Oproti dialektickému diskurzu, expozici, je ‚mýtus‘ vyprávěním, příběhem; oproti

systematicky filozofickému je také iracionální či intuitivní.“ Ve zkušenosti televizního programového schématu tak stojí bok po boku hrané tvorbě, tvoří protipól informačním snímkům, publicistice, zpravodajství, ale i dokumentárním filmům postaveným na racionální systematické analýze zkoumaného problému: mýtus je „v některých svých ustálených významech ... stavěn do protikladu k ‚historii‘, ‚vědě‘, ‚filozofii‘ nebo ‚alegorii‘ či ‚pravdě‘“⁹⁰.

V dnešním pojetí však mýtus není konkurentem vědecké pravdy, ale spíše je „podobně jako poezie jakýmsi druhem či ekvivalentem pravdy“, „jejím doplňkem [vědecké pravdy]“⁹¹. Tím, že princip mýtu nestojí apriori proti pravdě, tj. proti diváckému pocitu reálnosti, skutečnosti, dává autorovi do rukou mocné nástroje dramatického vyprávění (identifikace, katarze aj.), aniž by však předpokládal snížení věrohodnosti příběhu, jenž je vyprávěn, formálním posunem do oblasti fikce. Štingl využitím autentického materiálu posiluje tvůrčím způsobem tuto vlastnost mýtu, zdůvěryhodňuje jej a dává tak oživnout minulosti nejen příběhu, ale i jeho struktury, neboť mýtus je v dnešním širokém povědomí chápán jako cosi předvědeckého a tudíž nedůvěryhodného.

Proč právě mýtus přináší takový účinek jsem již naznačil: obsahuje totiž zkušenost vypravěče, který ji předává (ve Štinglově případě audiovizuální dokumentární metodou) dál, posluchačům. Tradiční mýtus, který se dochoval z archaických dob předliterárních společností, kdy vyprávění bylo jedinou možností předávání a reprodukce kmenové kultury, těží především z autorského subjektu vypravěče a z dramatických principů, které je schopen vstřebat⁹². Stenudd upozorňuje, že „jako ústní vyprávění potřebují [mýty] být mnohem blíže hranému dramatu než psaný příběh, jinak by nejspíše byly v průběhu generací zapomenuty“⁹³. Tím, kdo „hraje“, je právě vypravěč, který ručí svojí vlastní osobností za příběh, jenž předává. Tuto funkci ve snímku plní jak narátor tak i režisér, který je přítomen autorským subjektem v celém struktuře filmu. Jestliže Štingl rezignuje na faktografickou analýzu, ale ne na dramatické prostředky (jako se to děje u Fuksova Domova nalezeného či u nevyjasněné formy Židovské cesty), přináší tvar,

⁹⁰ Wellek, René, Warren, Austin: Teorie literatury. Olomouc 1996. Str. 269.

⁹¹ Tamtéž.

⁹² „Principy dramatu jsou v mýtech přítomny, přinejmenším v míře, v jaké má smysl je v nich využívat.“ – vlastní překlad. Stenudd, Stefan: Aristotle's Poetics. Its ideas and influence. On-line: <http://www.stenudd.com/myth/greek/aristotle/aristotle-poetics.htm>.

⁹³ „Jako ústní vyprávění musí mít mnohem blíže k hranému dramatu než k psaným příběhům, jinak by s největší pravděpodobností byly v generacích zapomenuty.“ – vlastní překlad. Tamtéž.

do něhož se silně promítá subjekt, i když v něm třeba není explicitně (tj. v diegetickém prostoru).

2. Otevírání paměti – vědomí vs. vědění

Porovnáme-li Štinglův přístup s Fuksovým u Domova nalezeného, zjistíme, že v druhém případě dochází ke tříštění formy. Jestliže je Domov nalezený vlastně dílo nefilmové a k jeho plné funkčnosti by stačila pouze zvuková stopa, nemůže dosáhnout takového účinku i poznávací kvality, jako plně audiovizuální dílo. Na druhou stranu však stejný autor, Karel Fuksa, přichází ještě s jedním snímkem na téma židovského holocaustu – s Osvětím, která se velice blíží Příběhu trosečníků Patrie právě subjektivizací vyprávění a ručitelstvím narátora (Kataríny Grünsteinové). Od mýtu je však Fuksova Osvětim vzdálena právě svým paralelním principem, který vlamuje jednu lidskou zkušenost do druhé. Zcizení, ke kterému dochází, však formálně ani obsahově neruší, protože zkušenosti staví vedle sebe, dochází vlastně k jejich montáži. Podobně, jako jsou vzpomínky Grünsteinové montáží minulosti, je soudobý svět, který proniká anketou, reportážními rozhovory, hudebním podkresem aj. do světa vypravěččiny paměti, montáží současnosti. Fuksa tak posouvá význam vyprávění a posiluje jeho aktuálnost.

Porovnejme nyní zmíněnou aktuálnost Fuksovu a Charapovu, přítomnou v Židovské cestě: zjistíme, že v druhém ze jmenovaných filmů nepřináší takovou kvalitu, jako v případě prvním. Nevyhraněnost formy Židovské cesty, nemožnost divácké identifikace a nakonec i tematická roztržitost rozbíjí záměr aktuálnosti a vytváří spíš obraz nesouvislého vědomí, příznačného pro soudobý diskurz o židovském holocaustu, přítomný v Fuksově Osvětím. To, na čem ztroskotává Charapova snaha, je vlastně mimoděk formálně reflektováno v Osvětím, naopak to však neplatí. Židovská cesta jako plošší zdroj poznání i emocionálního prožitku je sice vnitřně strukturovanější, nicméně oproti čisté kompozici Fuksově, která přináší jasný princip a subjektivní ručení vypravěčovo, nemá požadovaný účinek.

Jestliže tedy Štinglův mýtus otevírá paměť, Fuksova Osvětim ruší minulostní charakter uplynulého času a zjevuje na jediné ploše současnost, minulost, potažmo i budoucnost. Tři časy se zde vzájemnou montáží⁹⁴ prolínají a hranice mezi nimi se ruší,

⁹⁴ Budoucnost je přítomna spíše jako potenciální čas, než že by se ve snímku vyskytovala v některém z plánů přímo.

dochází tak k otevření hlubokého poznávacího prostoru, který oproti paměti mýtu přináší i reflexi. V jednotném čase se téma problematizuje.

Dějiny se nám tak otevírají nikoliv jako učebnice či příběh lidské existence, ale jako vícedimenzionální struktura, v níž je možno se pohybovat směrem zpět i dopředu. Můžeme se tak ptát, proč byl holocaust, proč byl takový, jak byl, čím byl způsoben atd., všechny otázky ale pouze zpřítomňují zkušenost diskontinuity vědomí, roztržitosti paměti a neschopnosti ptát se, problematizovat kontexty, vlastně nezájem. V diegetické formě je to zpřítomněno anketou mezi studenty, jejichž vědomosti nedávají celek, ale velmi nesoudorou tříšť, v jejíž nesouvislosti je jen velmi těžké hledat opravdové poznání.

To je aktuální problém, ale nejen aktuální – podobná tříšť je i u Grünsteinové, ta však překonává její nekoherenci svojí osobní zkušeností, prožitkem, ručí svým subjektem. Respondenti ankety však nemají čím ručit, neboť holocaust je pro ně jen vzdálené téma. Třetí čas, budoucnost, je pak zastoupen především motivem revizionismu: ve společnosti, v níž neexistuje intimní a provázaná dějinná kolektivní paměť (jíž právě mýtus dává životadárnou sílu), vítězí „objektivistický“ souboj faktů: cílem revizionismu je dnes především „nastolit historický fakt holocaustu jako otázku, relativizovat ji, nebo učinit zodpovědné za svůj soud samotné Židy („osvětimská lež“)⁹⁵.

Příznačný je motiv „studenta historie“ ve Fuksově snímku, který obhajuje revizionismus právě jeho nezaujatostí, objektivností, technickou odborností. Adorace vědeckého odstupu je v přímém kontrastu s intimitou subjektivního ručení, které přináší mýtus či Katarína Grünsteinová. Faktografie místo světa paměti nastoluje svět statistik, místo světa lidského bytí svět argumentů, mění individuum na obecné, vytváří příběh nad příběhy, vytváří matematickou rovnici oproštěnou od souvislosti s realitou, jíž vše poměřuje:

„Chápat cokoli jako individuum znamená chápat to jako projev jeho sama, a ne jako projev čehokoli za tím, nad tím či vedle toho. A chápat individuum jako projev jeho sama znamená chápat je z jeho nitra, chápat je jako počátek.“⁹⁶

⁹⁵ Vlastní překlad. Stöss, Richard: *Rechtsextremismus im vereinten Deutschland*. Berlin 2000. Str. 44. Srv. též shrnutí revizionistických teorií v: Zeman, Pavel: *David Irving a "osvětimská lež"*, in: *O dějinách a politice. Janu Křenovi k sedmdesátinám*. Praha 2001, s. 209-231.

⁹⁶ Šafařík, Josef: *Sedm listů Melinovi*. Brno 1993. Str. 150.

Dostáváme se tak od tématu analyzovaných snímků zpět k otázce formy. Vidíme, že vedle sebe stojí Domov nalezený a Židovská cesta, dva chladné přístupy, z nichž první ztroskotává na absenci tvůrčího zásahu a propracovanější formální struktury a druhý na své obavě ze subjektivity, na snaze porovnávat a ukazovat věci objektivně (publicisticky); na druhé straně pak Osvětím a Příběh trosečníků Patrie a Jančárkův Holocaust. Všechny tři zmíněné snímky v rozličných variacích a s různou hloubkou ponoru vybírají svůj materiál především z individuálního nitra a na něm potom staví svoji naraci. Místo vědění tak přináší vědomí, místo „vždy a všude“ „tady a teď“⁹⁷.

Avšak Fuksův Domov nalezený také přináší inimitní výpovědi a autorský subjekt je dokonce prostřednictvím postavy Arnošta Goldflama přítomen před kamerou – k popsanému účinku však snímku chybí jasná a sevřená forma, audiovizuální kvalita a především hlubší montáž a výběr otázek a odpovědí.

Stavím-li proti sobě faktografii a niterné poznání, jejich vzájemná tenze vystupuje na povrch nejvíce v třídílném Holocaustu, a to hned dvakrát. Poprvé v rámci formální struktury, podruhé v přítomnosti odborníků, s nimiž se však díky proniknutí do jejich osobní intimity můžeme identifikovat. Dr. Toman Brod je sice historik, ale zároveň holocaust přeživší Žid, jeho výpovědi tak nepřichází s vědeckým ručením, ale s osobním. Dochází k symbióze faktografického a niterného poznání reality a ve formě zárodečného eseje s vědeckou precizností zkoumá Jančárek fenomén židovského holocaustu, aniž by však poměřoval svůj materiál nějakým metanarativním paradigmatem. Praktikuje tak pohyb „zdola“, tj. z nitra, z vědomí.

Dramaturgické požadavky tématu

1. Dějinné vědomí

V souvislosti s holocaustem můžeme mluvit o dějinném vědomí, a to hned dvakrát: za prvé jako vědomí toho, co holocaust byl a co pro nás znamená, za druhé jako projev dějinného vědomí nacismu a judaismu. Nacistická společnost jako společnost s roztržštěným vědomím, v němž události spolu přestaly souviset⁹⁸, je projevem

⁹⁷ Srv. Šafařík, Josef: Sedm listů Melinovi. Brno 1993. Str. 156-157.

⁹⁸ „Hitler věděl nejlépe ze všech, že dnes už není žádný čas, ani trvání, ani vývoj v čase:

diskontinuity dějinnosti, židovská společnost se svojí Tórou je pak národem integrálního a nepřerušného dějinného vědomí tisíciletých souvislostí⁹⁹. Zatímco nacisté se snažili konstruovat na roztržitosti souvislostí nový svět (ostatně stejně jako každá totalitní moc), Židé si souvislosti uvědomovali a neustále si připomínali svět starý.

Jestliže Židé vcházeli do vlaků smrti s žalmy na rtech, jestliže chasidé tančili v předpokojích plynových komor oslavné tance¹⁰⁰, nebyla to ani tak hysterie, jako vědomí toho, že každá událost má svůj smysl. Pokud v politické rovině byl holocaust důležitým impulsem pro vznik státu Izrael¹⁰¹, je pro ostatní národy, které byly jeho oběťmi i pro ty, které jej působily, především poučením o tom, jak vědomí dějinnosti je pro duši společnosti a její sílu nezbytné.

Požadavek na dramaturgii historických pořadů a zvláště těch, které se dotýkají zkušenosti holocaustu, by měl vycházet z tohoto poznání. Srovnání analyzovaných pořadů nám ukázalo, že je v nich ona diskontinuita přítomna, ovšem více jako varování než jako tvůrčí princip. Autoři se naopak snaží překonávat propast nesouvislostí niternou zkušeností. Vědecká faktografie, statistiky obětí nestačí, nejsou s to odvrátit katastrofu, kterou holocaust představuje. Plynové komory jsou trestem za pochroumanost sociálního nitra¹⁰², které ztratilo svoji identitu – a jen velmi těžce ji hledá.

Společnost, která je s to si s sebou nést své dějiny, nežije pouze pro přežití, ale stává se zodpovědnou za svůj vlastní osud a je schopna si uvědomovat příčiny, důsledky i smysl svého chování:

„Dějiny jsou a budou jen potud, pokud budou lidé, kteří nechtějí pouze ‚žít‘, nýbrž jsou právě v odstupu od pouhého života ochotni klást a hájit základy společenství

operoval pouze s okamžikovostí, aby člověk vůbec nedospěl k rozlišování mezi dobrem a zlem.“ Picard, Max: Hitler v nás. Praha 1996. Str. 36.

⁹⁹ Srv.: „Bible ... není ‚Starým zákonem‘, jehož historická paměť a náboženská učení později ztratily svou hodnotu či autoritu“ ... „... judaismus si vždy uvědomoval svůj biblický kořen. ... Především Židé pohlíželi na osoby biblického dávnověku jako na své předky a prastaré události psané v Bibli pokládali za svou prehistorii.“ Fishbane, Michael A.: Judaismus. Praha 2003. Str. 34.

¹⁰⁰ Johnson, Paul: Dějiny židovského národa. Řevnice 1996. Str. 486.

¹⁰¹ Tamtéž. Str. 501.

¹⁰² „Aby se v nitru mohlo něco změnit a zlepšit, musí tam něco být – v tomto nitru [nacistů] však nic není, všechno se pouze na okamžik zjevuje, aby to v příštím okamžiku zmizelo. Bez vnitřní kontinuity není lítosti a tudíž ani nápravy.“ Picard, Max: Hitler v nás. Praha 1996. Str. 34.

vzájemného respektu. Co se tímto způsobem zakládá, není bezpečné zajištění života, nýbrž svoboda, tj. možnosti, které úroveň pouhého života překračují. Tyto možnosti jsou v základě dvojí povahy, totiž zodpovědná péče o druhé a výslovná vztaženost k bytí, tj. pravda. V těchto vztazích není člověk ani závislý ani konzument, nýbrž v podstatném smyslu budovatel, zakladatel, rozšiřovatel, uchovávatel společnosti, ovšemže, jak už bylo výše řečeno, nikdy bez ohrožení.¹⁰³

Dějiny, jak ve své Osnově dějin upozorňuje Jan Patočka, nejsou pouze historie, ale schopnost tázat se, pátrat a zdůvodňovat, schopnost prozkoumávat svoji přítomnost, „problematizovat ji“, tedy vlastně provádět bytostnou lidskou aktivitu - myslet:

„Myšlení je tedy podstatné jen proto, že jakožto podstatné myšlení je jednáním, jímž člověk utváří sám sebe, sám sebe získává, sám sebe může proměnit ve vlastní Já. Takové myšlení není prostým nazíráním, jež se spokojuje s přijímáním ... je to jednání duše působící na duši, a sice jednání pozitivní, obsahové, určující, a proto formující.“¹⁰⁴

Jednání „duše působící na duši“ je možné jedině ve chvíli, kdy jde o zkušenost niternou, která ručí sama za sebe svojí individualitou, je živá, lidská, nerozmělnuje se v indiferentních vzorcích. Tvůrce i divák, který má před sebou materiál připravovaný se snahou nikoliv deklarovat určité teze a přinášet souboj argumentů, nýbrž přinášet otázky a niternou zkušenost, vytváří dokonalý prostor pro „péči o duši“ a tedy i „péči o obci“¹⁰⁵. To je podle mého názoru největší význam dokumentaristického pojetí tématu holocaustu, tedy možnost na jeho základě probouzet zájem o dějiny i jejich odraz v přítomnosti, a tak posilovat dějinné vědomí, přemýšlení o svém vlastním osudu, a tak přispívat i k aktivitě v prostoru občanské společnosti. Koneckonců, co je občanská společnost jiného, než právě neustálé „problematizování“, co je základem demokracie, když ne snaha o prohlubování zkušenosti?

Toto je obecný význam práce s dějinami, kterého si musí být dramaturg všech historických pořadů vědom.

¹⁰³ Patočka, Jan: *Evropa a doba poevropská*. Praha 1992. Str. 100.

¹⁰⁴ Tamtéž. Str. 66.

¹⁰⁵ „Platón nikdy nevidí péči o duši jako záležitost izolovaného jedince, badatele stojícího stranou. Obec sama je přece oduševněna pohybem svých členů ...“ Tamtéž. Str. 75.

2. Požadavky na dokumentární dramaturgii veřejnoprávního média

Vraťme se nyní k České televizi a položme si na závěr otázku, jaké povinnosti pro dramaturga vyplývají z jejího statutu. Bylo-li mým cílem analyzovat proměny tématu židovského holocaustu v tvorbě ČT a pokud jsem došel k zjištění, že předpokladem poznávací a sdělovací kvality je především možnost identifikace diváka s respondentem a usilování autora o cestu k nitru individuality, tj. k věcem samotným, musím si zároveň položit otázku, jaké nároky mimo to jsou, nebo by měly být, kladeny na dramaturgii tvorby veřejnoprávního média.

Česká televize je mediální instituce zřízena zákonem¹⁰⁶, avšak není státní televizí, jak tomu bylo před listopadem 1989. Jejím cílem je plnit veřejnou službu¹⁰⁷, tedy její funkce je ve veřejném zájmu a má být nezávislá na komerčních tlacích¹⁰⁸. Dramaturgii by tak mělo být umožněno sledovat úkoly nezávislé na komerčním úspěchu tvorby, tj. především „poskytování objektivních, ověřených, ve svém celku vyvážených a všestranných informací pro svobodné vytváření názorů“, odrážet rozmanitost splečenských názorů a přesvědčení a „podporovat soudržnost pluralitní společnosti“ a v neposlední řadě rozvíjet „kulturní identitu obyvatel České republiky včetně příslušníků národnostních nebo etnických menšin“¹⁰⁹.

Otázce objektivit jsem se věnoval především v hodnotící části své práce a mohlo by se na první pohled zdát, že zjištění, ke kterým jsem došel, jsou v přímém rozporu se statutem České televize v českém právním řádu. Otázka objektivit je otázka po výtce filosofická a není mým cílem ani snahou ji zde rozebírat, nicméně přidržíme-li se faktu, že se v citovaném písm. a) druhého odstavce §2 mluví o „informacích“ a nikoliv o pořadech jako celcích, zjišťujeme, že se vlastně naší problematiky nedotýká. V pořadech, jejichž hodnota je primárně informační, jako je zpravodajství, vzdělávací a osvětové programy atpod., tedy tam, kde převažuje u pořadu informační hodnota, je citovaná pasáž na místě a platí bez výhrady. Nicméně jestliže se podíváme na analyzované dokumentární snímky, musíme si položit otázku, kde je skryta

¹⁰⁶ Zákon 483/1991 Sb. České národní rady, ze dne 7. listopadu 1991, o České televizi.

¹⁰⁷ §2 odst. 1 tamtéž

¹⁰⁸ Srv. Burton, Graeme, Jiráček, Jan: Úvod do studia médií. Brno 2003. Otázka, zda tomu tak skutečně je, je mimo ohnisko mé práce, nicméně sama by si zasloužila důkladnou analýzu, především ve světle politických snah učinit z ČT komerční subjekt, privatizovat ji.

¹⁰⁹ §2 odst. 2, písm. a) – d) in: Zákon 483/1991 Sb. České národní rady, ze dne 7. listopadu 1991, o České televizi.

informace, kterou bychom měli považovat za „objektivní“? Kde je prostor pro „vyváženost“? Nechci nyní suplovat právní výklad zákona, ale zaměřit se na bytostně dramaturgickou otázku: je v rozporu mé zjištění o potřebě niternosti a identifikace s požadavkem objektivit?

Z běžné lidské zkušenosti víme, že svět není jednovýkladový a mnohost, jež je v něm obsažena, je mnohostí interpretací, zkušeností, přístupů. Skutečně objektivní dramaturgie je buď dramaturgií, která na rezignuje na tvorbu (příznávajíc, že každá zkušenost je individuální) či podá vyčerpávající výčet informací a předá je divákovi k „utvoření názoru“. Nicméně zde může dojít – a často dochází – k jevu, na který jsme především v tematicke židovského holocaustu naráželi neustále: k diskontinuitě. Informace sama o sobě není kvalitou, tou je teprve, je-li dána do souvislostí, diskontinuita pak vede k roztříštěnosti vědomí a, jak jsme viděli, je potenciálním podhoubím totalitarismu a nerozlišování dobra a zla.

Požadavek objektivit veřejnoprávního média by tedy pro dramaturgii neměl být imperativem tvarovým a neměl by vést dramaturgy ke snaze vytvářet „vědecké“ pořady, které by přinášely argumentační výčty, vyvážené ve svém poměrném zastoupení změřitelném statistickými metodami. Umění přináší poznání, které oslovuje přímo diváka, aniž by přitom bralo ohled na právní definice objektivit a vyváženosti. Jestliže jsme poznali, že je to právě „objektivistická“ diskontinuita, která tříští skutečnost na analyzovatelné jednotlivosti, nejde jistě o to, co je po veřejné službě vyžadováno. Podle výše citovaného zákona má médium veřejné služby přinášet komplex, nikoliv jednotlivost, a tudíž nesmí přistoupit na rozbíjení vědomí, ale naopak je posilovat. Jak jsme viděli, právě to nastává v dokumentech jako je Příběh trosečníků Patrie, Osvětím či Holocaust.

Dramaturgie si musí být vědoma toho, že dokumentární film je umělecký tvar a jako takový jej, pokud má přinést žádoucí účinek, není možné stavět na roveň tvarům žurnalistickým, informačně orientovaným. Jen v takovém případě skutečně může plnit svoji veřejnou službu a přinášet požadovanou všestrannost, která nechává pronikat časy ve Fuksově Osvětím, která posiluje dějinné vědomí mýtem v Příběhu trosečníků Patrie aj. Požadavek niternosti tedy není v rozporu s úkoly veřejné služby, naopak, je jejich naplněním. Dokumentární snímek nepracuje, jak jsme viděli, s informacemi, ale s respondenty, s postavami, s montáží, s obrazem a zvukem, pracuje s materiálem k uměleckému dílu, které nelze na sebe vázat matematickými metodami, ale pořádat je

podle autorského záměru tak, aby mezi nimi vznikla vnitřní tenze, jakýsi vnitřní dialog, aby bylo umělecké dílo skutečně živé a promlouvalo k divákovi sdělným a emocionálně uchopitelným jazykem. Umění, na rozdíl od informačního toku zpravodajství, přináší i poznání mimoracionální, poznání „za“ informacemi, které je objektivní paradoxně pouze tehdy, vzdáme-li se formální objektivitu a přistoupíme-li na subjektivitu, která umožní divácký prožitek. Jen tehdy jsme schopni v díle předat celý komplex motivů, jenž má pro diváka gnoseologickou i emocionální hodnotu a který mu umožní nejen si utvořit požadovaný názor, ale především jej prožít.

Nutno podotknout, že dramaturgie dokumentárních pořadů, o níž mluvím, by si zároveň měla uvědomit, že není na stejné úrovni s publicistikou a zpravodajstvím, ale že skrze konkrétní promlouvá k obecnému a přináší tedy poznání jiné kvality¹¹⁰. Dokumentární snímky by tedy neměly být směřovány s publicistikou a měly by být již v programovém schématu jasně odděleny, stejně jako by měla být publicistika jasně oddělena od zpravodajství¹¹¹.

Statut veřejnoprávního média díky své deklarované nezávislosti na komerčních tlacích nabízí široký prostor pro uměleckou realizaci, která by si měla být vědoma své síly a svého možného dopadu tak, jak je to implicitně obsaženo v Kodexu i v zákonech s ČT souvisejících a v duchu „veřejnoprávní služby“ vůbec. Pokud však dramaturgie nepodlehne svodům „objektivizace“ a uvědomí si nebezpečí diskontinuity, o níž jsem ve své práci mluvil, a předá divákovi formálně jakkoliv pojatý, avšak niterný tvar, může si být jista, že přináší skutečnou a společensky prospěšnou kvalitu.

¹¹⁰ Srv.: „Dokumentární film musí nabízet obraz světa, který bude současný, ale zároveň nebude metaforou našich pochybností o jeho pravdivosti.“ Breschand, Jean: *Le documentaire: l'autre face du cinéma*. Cahiers du Cinéma – Etoile, Paris 2002. Citováno podle českého překladu Marty Fialové, J. Breschand: *Jiná tvář kinematografie*. Praha 2006. On-line: <http://www.amu.cz/docs/DFJinaKinematografie.rtf>.

¹¹¹ „Česká televize striktně rozlišuje mezi zprávou a hodnotícím soudem (komentářem)“, odst. 5.7 in: *Kodex České televize. Zásady naplňování veřejné služby v oblasti televizního vysílání*. Česká televize, Praha 2003.

Závěr

Jestliže se naše společnost hlásí k hodnotám demokracie, multikulturality a plurality názorů, jestliže otevřeně deklaruje, že chce být pozorná k člověku jako osobnosti, individuu, považují to, jakým způsobem se v médiích nakládá s programovou tvorbou, jaké hodnoty a poznání předává, za velice důležité. Člověk je člověkem pouze tehdy, pokud ho jako člověka ve svém díle prezentuji, pokud v komplexní struktuře mého uměleckého vyjádření neplní roli materiálu či informace, ale pokud je v ní individuem se svým nitrem, se svojí identitou, někým, kdo může sám za sebe ručit, kdo je subjektem se vším všudy.

Společnost, která přichází s objektivizací, která atomizuje člověka na materiál, určený k výrobě myšlenek, tezí, ideologií, nových světů, pokroku či síly, je vlastně společností totalitní, klade totální požadavek na člověka v rámci své struktury. Taková byla společnost nacistická, taková byla ale i hořká zkušenost s jinými autoritativními režimy ve 20. století. Dramaturg, který se stejným způsobem chová k tématu, k respondentům, k životu, který chce pojmout, pozbývá respektu k člověku a mívá se se skutečně lidským poznáním.

Jestliže filosofie ve 20. století konstatovala, že věda konstruuje světy, které se vzdalují světu tak, jak jej každý den prožíváme¹¹², lze konstatovat, že se stejně skutečnosti vzdalují snahy o objektivismus v umění, alespoň v tom smyslu, v jakém jsem o něm mluvil ve své práci. Strach ze skutečně hlubokého poznání může být i strachem z toho, co se ve člověku skutečně skrývá, může to být fyziologická reakce, kterou je však potřeba překonat, a to zvláště v umělecké tvorbě, která by neměla rezignovat na svoji pravdivost.

Při své práci jsem si uvědomil, jak cenná jsou slova Jana Špáty, že „povinností dokumentaristů je nechat si sáhnout na svoje svědomí a pak se dotknout svědomí těch ostatních, i když laskavě a opatrně.“¹¹³ Křehkost lidské existence nesnese, aby se na ni pohlíželo jako na hutní materiál. Jenom pokud ji – jak říká Špáta, „opatrně“ – uchopíme takovou, jaká je, dosáhneme autenticity a toho nejcennějšího poznání.

¹¹² Petříček, Miroslav: Úvod do (současné) filosofie. Hermann&synové, Praha 1997. Str. 21.

¹¹³ Brdečková, Tereza, Hádková, Jana: Jan Špáta. Dívej se dolů. Český filmový ústav, Praha 1991. Str. 93

Anotace

Motal, Jan: Variace přístupů k tématu židovského holocaustu v dokumentech České televize (1996 – 2006)

Stručná charakteristika:

Bakalářská práce analyzuje vybrané dokumentární snímky České televize s tematikou židovského holocaustu z let 1996 – 2006. Na základě srovnávací analýzy pak zhodnocuje dramaturgii těchto pořadů a hledá přístupy, které téma zpracovávají s poznávací kvalitou a aktuálním sdělením.

Dokumentární pořady o židovském holocaustu nám umožňují pochopit význam paměti a dějinného vědomí pro naši společnost. Práce dokazuje, že jejich umělecká i poznávací kvalita je přímo závislá na možnosti identifikace diváka s respondenty a na tom, jakým způsobem jsou si vědomy nebezpečí diskontinuity lidského vědomí.

Klíčová slova:

Dokumentární film
Židovský holocaust
Česká televize

The bachelor work anotation

Motal, Jan: The metamorphosis of jewish-holocaust focused documentaries, produced by the Czech television (1996 – 2006).

Brief characteristic:

This thesis analyse the chosen jewish-holocaust focused documentaries produced by The Czech television during the 1996 – 2006. The analysis evaluates the dramaturgy of this movies and seeks for ways which deal with this theme with cognitive quality and actual message.

The holocaust-focused documentaries bring deep insight of the value of the memory consciouness for our society. The thesis evidences, that quality of the movies close depends on viewer's identification with informants and on the way, in which they carry the knowledge of the danger of discontinuity of man's consciouness.

Keywords:

Documentary film

The Jewish holocaust

The Czech television

מוטאל ין:

2006 לשנה 1996 הוריאציות הסרטים דוקומנטרים על השואה היהודי של הטלויזיה הצ'כיה משנה

. 2006 לשנה 1996 האנליזה נתחה הסרטים הדוקומנטרים על השואה היהודי של הטלויזיה הצ'כיה משנה
המחקר העריך את הדרמטורגיה הסרטים וחפש בשיטות אשר הכרה ומסר האמי נושא. הסרטים על השואה
הביאים בהבנה חדשה של ערך של מודעות זכרון לחברה שלנו. התזה עדות לתלות הכשר בהזדהות עם
המודיעות

מלתיים מפתחים

סרט דוקומנטרי

השואה

הטלויזיה הצ'כיה

Použitá literatura

1. Czech Republic, International Religious Freedom Report 2005. Released by the Bureau of Democracy, Human Rights, and Labor. U.S. Department of State On-line: <http://www.state.gov/g/drl/rls/irf/2006/71376.htm> (20.1.2007)
2. Český rozhlas, 13.1.2005. On-line: <http://www.radio.cz/cz/zpravy/62296> (11.5.2007)
3. Kodex České televize. Dokument předložený Radou České televize a schválený Poslaneckou sněmovnou Parlamentu České republiky 2. července 2003. Česká televize, Praha 2003.
4. Zákon 483/1991 Sb. České národní rady, ze dne 7. listopadu 1991, o České televizi.
5. The Oxford English-Hebrew Dictionary. Oxford University Press Inc., New York 1998.
6. Adler, Rudolf: Cesta k filmovému dokumentu. AMU, Praha 2001.
7. Blažek, Bohuslav, Blažek, Kryštof: Tváří v tvář obrazovce. Sociologické nakladatelství, Praha 1995.
8. Brdečková, Tereza, Hádková, Jana: Jan Špáta. Dívej se dolů. Český filmový ústav, Praha 1991.
9. Breschand, Jean: Le documentaire: l'autre face du cinéma. Cahiers du Cinéma – Etoile, Paris 2002. Citováno podle českého překladu Marty Fialové, J. Breschand: Jiná tvář kinematografie. AMU, Praha 2006. On-line: <http://www.amu.cz/docs/DFJinaKinematografie.rtf> (10.5.2007).
10. Burton, Graeme, Jiráček, Jan: Úvod do studia médií. Barrister&Principal, Brno 2003.

11. Eichler, Pavel: Brněnská radnice tají, kdo svolává sraz neonacistů. IDNES.cz. On-line: http://zpravy.idnes.cz/brnenska-radnice-taji-kdo-svolava-sraz-neonacistu-fvx-/domaci.asp?c=A070427_165139_domaci_pei (30.4.2007).
12. Fishbane, Michael A.: Judaismus. Zjevení a tradice. Prostor, Praha 2003.
13. Gogola ml., Jan: SMRT DOKUMENTÁRNÍMU FILMU! Ať žije film! Od díla k dění! Diplomová práce, KDT FAMU 2001. On-line: http://www.amu.cz/?c_id=435
14. Greeber, Glen (ed.): The television genre book, British Film Institute, London 2001.
15. Halík, Tomáš: Holokaust – pokus o filozofickou reflexi. Praha 1997. On-line: <http://www.halik.cz/clanky/holokaust.php> (4.12.2006).
16. Hermann, Imre: Psychológia antisemitizmu. Psychoprof a Artus, Nové Zámky 1998.
17. Johnson, Paul: Dějiny židovského národa. Rozmluvy, Řevnice 1996.
18. Keller, Jan: Úvod do sociologie. Sociologické nakladatelství, Praha 1992.
19. Kudělka, Viktor: Malý labyrint literatury. Albatros, Praha 1983.
20. Makovička, Drahošlav: Praktická televizní estetika. DIFA JAMU, Brno 1996.
21. Makovička, Drahošlav: Televizní příběh. DIFA JAMU, Brno 1996.
22. Marek, František, Zapletal, Štěpán: Filosofická čítanka. Nakl. Svoboda, Praha 1971.
23. Marxová, Alice: Argumentace nenávistí. In: Roš Chodeš. Věstník židovských náboženských obcí v českých zemích a na Slovensku. Vydává Federace

židovských obcí v ČR. Ročník 68, číslo 5/2006. Str. 8, 11

24. McLuhan, Herbert Marshall: Člověk, média a elektronická kultura. Výbor z díla. Jota, Brno 2000.
25. Mukařovský, Jan: Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Fr. Borový, Praha 1936.
26. Patočka, Jan: Evropa a doba poevropská. Lidové noviny, Praha 1992.
27. Patočka, Jan: Úvod do fenomenologické filosofie. Oikoymenh, Praha 1993.
28. Pavis, Patrice: Divadelní slovník. Divadelní ústav, Praha 2003.
29. Perkner, Stanislav: Řeč dramatu: umění vnímat umění. [Díl] 1., Divadlo a rozhlas. Horizont, Praha 1987.
30. Petříček, Miroslav: Úvod do (současné) filosofie. Hermann&synové, Praha 1997.
31. Picard, Max: Hitler v nás. ERM, Praha 1996.
32. Postman, Neil: Ubavit se k smrti. Mladá fronta, Praha 1999.
33. Stenudd, Stefan: Aristotle's Poetics. Its ideas and influence. On-line:
<http://www.stenudd.com/myth/greek/aristotle/aristotle-poetics.htm> (15.4.2007).
34. Stöss, Richard: Rechtsextremismus im vereinten Deutschland. Friedrich-Ebert-Stiftung, Berlin 2000.
35. Sommerová, Olga: Filmový esej. Malá skála, Praha 2000.
36. Šafařík, Josef: Sedm listů Melinovi. Atlantis, Brno 1993.
37. Vachek, Karel: Teorie hmoty. Hermann&synové, Praha 2004.

38. Vališ, Zdeněk: Antisemitismus představuje ohrožení demokratického systému. Radio Praha, Český rozhlas 7, 19.4.2006. On-line:
<http://www.radio.cz/cz/clanek/78054> (30.4.2007).
39. Wellek, René, Warren, Austin: Teorie literatury. Votobia, Olomouc 1996.
40. Zeman, Pavel: David Irving a "osvětivská lež", in: O dějinách a politice. Janu Křenovi k sedmdesátinám. Albis International, Praha 2001. Str. 209-231.