

ROZHOVORY, MATERIÁLY A ESEJE / INTERVIEWS, ARTICLES AND ESSAY

Hitlera zastřelili v kině?! – Reflexe reprezentace historické látky v populární kinematografii a vliv západních ideologií

Martin Šimek

„Představte si, že píšete test z dějepisu. V testu se objeví otázka, v níž stojí, abyste popsali, jak vypadal římský legionář. Co se vám v hlavě promítne, než začnete psát odpověď do testu?“ takto většinou začíná úvodní část mých přednášek a seminářů na středních školách po České republice (většinou gymnázií či lyceí) či v kursech Historická látka ve filmu a Dějiny každodennosti na filmovém plátně, které vyučuji od roku 2016 na Fakultě humanitních studií UK v Praze (dále jen „FHS UK“). Ty stovky studentů, kteří mi na tuto otázku odpovídaly, bych rozdělil do tří kategorií. První část (a byla většinová) souhlasně zmiňovala dílo *Asterix a Obelix*, ať už ve své tištěné komiksové podobě, nebo v animovaných či hraných filmových adaptacích.¹ Druhá kategorie studentů pak často uváděla snímky „reálnějšího“ charakteru, jako např. *Orel deváté legie*², *Poslední legie*³ či *Gladiátor*.⁴ Třetí část studentů a studentek (početně vůči prvním dvěma kategoriím zanedbatelná) hovořila o přečtených knihách, návštěvách muzeí a galerií.

Na výše uvedeném příkladu bych rád poukázal na dva základní problémy spojené s tématem mně tak blízkým, a to mediálnímu zobrazování historie. První sledovanou oblastí by bylo právě samotné zobrazování historie pomocí audiovizuálních technologií, druhá pak řeší recepci onoho vytvářeného obrazu. Tato reflexe vychází především z osobní zkušenosti, kterou jsem získal mezi lety 2016 – 2021 na středních školách, na něž jsem zavítal se seminářem Historická látka ve filmu či s diskusním pořadem Pod povrch, kde v roli hostů vystupovali např. žurnalistka a moderátorka Světlana Witowská⁵, režiséři Biser Arichtev⁶

¹ Zejména snímek *Asterix a Obelix (Astérix et Obélix contre César; 1999, r. Claude Zidi)*

² *Orel deváté legie (The Eagle of the Ninth; 2011, r. Kevin McDonald)*

³ *Poslední legie (The Last Legion; 2007, r. Doug Leffler)*

⁴ *Gladiátor (Gladiator; 2000, r. Ridley Scott)*

⁵ Moderátorka hlavní zpravodajské relace pořadu Interview ČT24 v České televizi.

⁶ Televizní režisér (např. retro seriál České televize – *Vyprávěj*, či seriál *První republika*)

či Václav Marhoul.⁷ Na těchto středních školách (např. Gymnázium Mladá Boleslav, Obchodní akademie a Ekonomické lyceum Mladá Boleslav, Deutsche Schule Prag, Gymnázium Teplice, Gymnázium Broumov, Gymnázium Příbram) jsem se setkával se studenty prvních až čtvrtých ročníků, tj. věkově mezi patnáctým a osmnáctým rokem života. V rámci výuky kursů na FHS UK jsem pak diskutoval především se studenty staršími osmnácti let. Za velmi zajímavou (byť ojedinelou) jsem zde považoval konfrontaci těchto bakalářských studentů se studenty programu Univerzita třetího věku, kteří představovali rozdíl dvou až tří generací, což vzhledem ke sledovanému tématu reprezentace historické látky v populární filmové a televizní tvorbě, považují za zcela přínosné. O této konfrontaci ještě podrobněji níže.

Osobně jsem byl nejvíce překvapen v roce 2017, kdy jsem v rámci svých badatelských pobytů v Mnichově a Berlíně prozkoumával (především) německou literaturu ke svému disertačnímu projektu⁸ a v německých knihovnách a archivech jsem nacházel celé řady publikací vymezujících se k současné filmové reprezentaci historických témat. Naproti tomu v českém akademickém prostoru (přesněji historiografii) je takto tematizovaných publikací skutečně pomálu, byť se, dle mého názoru, i zde situace s postupem času začíná zlepšovat.⁹

Vraťme se však k případu, který jsem zmiňoval v úvodu textu. Zaprvé, tento příklad jen potvrzuje fakt, že audiovizize zásadně ovlivňuje naši paměť a též naše vnímání určitého historického (v obecnější rovině společensko-kulturního) obrazu. Domnívám se, že si všichni vybaví vzorovou situaci, kdy se film stává vrahem fantazie, respektive momentu, kdy si čteme svoji oblíbenou knihu, během čehož se naše představy rozvíjejí, vytvářejí svět a dávají podobu postavám a věcem v nich. Toto trvá jen do chvíle, než zhlédneme filmovou adaptaci stejného díla. Je pak vcelku zanedbatelné, zda jsme filmem uchvázeni, či naopak, ale onu cizí interpretaci světa, lidí a věcí v něm už často z naší paměti nevymažeme. Nesmírnou výhodou takového audiovizuálního díla je, že skutečně pomáhá si věci lépe zapamatovat, avšak já spatřuji v této výhodě a přednosti mnohem více problémů a nástrah, na které nejsou mladí lidé často upozorněni. Je také potřeba si přestat lhát tzv. do vlastních řad, jelikož se na vysoké školy v České republice postupně zčásti dostávají studenti a studentky, kteří už jsou skutečně generací, jež většinu povinné maturitní literatury nečetla, ale zhlédla pouze filmovou adaptaci daného literárního díla. Snímek navíc nesledovala nikterak kriticky a bez určité dávky vzdělání v oblasti mediálního vytváření obrazu, ale především pro rychlé a tolik nevyvolávající „pochopení“ děje. Mediální výchova

⁷ Filmový producent a režisér – celovečerní snímky *Mazaný Filip* (2003), *Tobruk* (2008) a *Nabarvené ptáče* (2019).

⁸ *Obraz druhé světové války v české a německé kinematografii po roce 1989.*

⁹ Zmínil bych např. dnes již osmidílnou sérii publikací *Film a dějiny* editora Petra Kopala, či *Rozbor filmu a Světy na pokračování* autora Roberta D. Kokeše.

na středních školách se sice stále častěji objevuje, avšak na základě skutečných přednášek a diskusí s mladými studenty a studentkami nejsem přesvědčen o tom, že by byla vedena nějak prakticky či více do hloubky. Musíme si však uvědomit, že se stále více ocitáme v „době mediální“, která analyzování, kritické nahlížení a interpretování mediálního prostoru naprosto vyžaduje. Jinak se domnívám, že se naše společnost postupně stane pasivním otrokem, slepým respondentem tohoto světa. Jsem však přesvědčen o tom, že nové a mladší generace vyučujících na středních školách vedou mladé studenty a studentky k práci s těmito „novými“ médii, jelikož pustit jako součást výuky dějepisu historický snímek bez jakékoliv následné kritické diskuse, není podle mě onou správnou cestou. Avšak nemůžeme očekávat kritickou práci s filmovým médiem jako specifickým zdrojem historického poznání, pokud „shora“, tj. českou historiografickou obcí bylo filmové médium často znehodnocováno, opomíjeno či řazeno do obecných a pozornosti nehodných skupin.¹⁰ Na místě je zmínit světlou výjimku, a to existenci projektu *HistoryLab*,¹¹ který se o výše uvedenou absenci sice pokouší, ale dle mého názoru není stále ještě nijak výrazně (pravděpodobně i důvodu relativně velkého množství kritiků, stejně jako stále ještě vysoké absence „nově vychovaných“ pedagogů) zařazováno do obecného (oborově laického) povědomí či školních osnov.

Za velmi výhodné pro historickou vědu tak můžeme považovat fakt, že si běžná společnost snáze vybaví určité skutečné historické události, postavy či místa. Problém dle mého ale spočívá především v tom, že se divák již nezajímá o okolnosti vzniku filmu, neověřuje si informace, nepokouší se o analýzu filmového díla, což je ale na jednu stranu logické, neboť běžný divák, pro kterého je zhlédnutí filmu možným způsobem oddechu, není ve většině případů vzdělán v oblasti základní práce s filmovým médiem – filmový obraz, zvuk, symboly, metafory, atp.

„Narativní potenciál filmu je tak značný, že své nejsilnější pouto vytvořil nikoli s malířstvím, dokonce ani s dramatem, ale s románem. Filmy i romány vyprávějí dlouho příběhy s množstvím podrobností a dělají to z perspektivy vypravěče, který mezi příběh a pozorovatele často vkládá značný stupeň ironie.“¹²

¹⁰ Podobně k prosazování pozornosti k filmové tvorbě, významu paměti a filmové reprezentaci viz ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5. s. 11 – 18, k filmové reprezentaci srovnání např. v úvodní části SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-4107-0, nebo též srovnání v PTÁČEK, Luboš. *Umění mezi alegorií a ideologií: proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*. Praha: Casablanca, 2019. ISBN 978-80-87292-45-7.

¹¹ *HistoryLab*. Online. 2016. Dostupné z: <https://www.historylab.cz/>. [cit. 2024-01-15].

¹² MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Albatros Plus. Praha: Albatros, 2004. s. 41.

Citaci z knihy Jamese Monaca *Jak číst film*, kterou lze považovat za určitý druh bible filmové vědy, jsem zde použil proto, že zaprvé s obsahem alespoň této knihy by měl být každý divák okrajově seznámen, jelikož hned v úvodu autor též zmiňuje:

„Je opravdu nutné učit se, jak číst film? Zjevně kdokoli s minimální inteligencí a starší čtyř let může – víceméně – pochopit základní obsah filmu, nahrávky, rozhlasového nebo televizního programu, a to bez jakéhokoli zvláštního tréninku. Přitom právě proto, že média tak blízce napodobují realitu, daleko snadněji je vnímáme, než jim rozumíme. Film a elektronická média během uplynulých osmdesáti let drasticky změnila způsob, jak vnímáme svět (a sebe samotné), přitom až příliš přirozeně přijímáme ohromná kvanta informací, která nám doručují v masivních dávkách, aniž bychom se ptali, jak nám sdělují to, co sdělují.“¹³

Výše uvedená citace, byť je z předmluvy k druhému vydání z osmdesátých let minulého století, je snad ještě poplatnější právě v naší současnosti. Žijeme obklopeni světem, který obsahuje různé formy audiovizí. Tento druh tvorby se stále zdokonaluje, aby svému publiku nabízel co nejautentičtější zážitek, a především, aby se s ním divák ztotožnil. Čím více filmu kolem sebe však máme, tím méně mu rozumíme. Čím více jsme jako respondenti strhnuti obrazy, hudbou, hereckými výkony, výpravou, kostýmy, nebo dokonce i textem a samotným dějem, o to méně už se ptáme po tom, co a jak nám film sděluje a zde bych ještě Monaca doplnil, neptáme se hlavně proč.

Vrátil bych se ještě ale k příkladové situaci, kterou jsem zmiňoval na začátku – je pěkné, že si studenti vybaví „obraz“ římského legionáře a jsou jej podle tohoto obrazu schopni určitým způsobem popsat, avšak nesmíme zapomínat na fakt, že se jedná o filmové dílo vycházející z komiksové a pohádkové předlohy, tudíž zde podobnost s historickou skutečností může být pouze náhodná a pokud by se autor rozhodl římské legionáře obléknout do černých pláštěů a zelených přilbic, nikdo by mu to nemohl vytknout, jelikož se skutečně o historické dílo nejedná. Obecně se v českém filmovém průmyslu setkávám s režiséry, kteří natočili historické snímky, ale při první zmínce o historii manévrují s odpovědí, že oni točí pouze drama na historickém pozadí.¹⁴ To jim nelze upřít, avšak tato informace by se měla dostávat především k široké masě diváckého publika. K běžné, laické veřejnosti se ale prostřednictvím různých rozhovorů a medailonků s tvůrci naopak dostávají zprávy plné přesvědčení a ujišťování, jak se realizační tým pokoušel téma nahlédnout co nejpřesněji, do dané doby a její atmosféry se co nejpřesněji vžít a pokusit se ji převést divákovi na filmové plátno autenticky. Veřejnost často omámená vysokou kvalitou technického zázemí kinematografie už si neuvědomí,

¹³ Tamtéž, s. 12.

¹⁴ Jako např. Robert Sedláček (autor a režisér televizní série *České století*, 2013), režisér Marek Najbrt (*Protektor*, 2009), režisér Václav Marhoul (*Tobruk*, 2008; *Nabarvené ptáče*, 2019), režisér Petr Ják (*Jan Žižka*, 2022).

že to je vše jen hra. Hra o to, kdo diváka přitáhne, nechá jej ztotožnit, udrží ho co nejdéle a ideálně i přesvědčí. Snaha o vyvolání pocitu autenticity, pravdivosti a přesnosti daného prostoru, času a atmosféry. Film, byť se může snažit o přesnou rekonstrukci (doby, události, atmosféry, atp.), už jen ze své podstaty nemůže pouze rekonstruovat, ale vždy vytváří nějaký specifický konstrukt. Konstruuje se ideální prostor a čas, v němž bude vše fungovat a zapadat do sebe, stejně jako tomu tak je v románu. Tuto Monacovu pasáž jsem již citoval výše. Okouzlení filmovým médiem je jeho základní esencí a hlavním cílem, čehož dosahuje už desítky let nejlépe právě americká kinematografie, což se můžeme dočíst ze současnějších publikací především z *Tajemství filmové řeči*.¹⁵ Nemusí se však vždy jednat pouze o americkou (či jak se dnes souhrnně označuje „hollywoodskou“) kinematografickou ideologii, jako příklad nám postací vrátit se o několik odstavců výše, kde jsem zmiňoval velmi zajímavou konfrontaci názorů generace čerstvých vysokoškoláků a studentů z Univerzity třetího věku. V rámci studia soudobých dějin ve filmu jsem promítal vybrané části ve své době populárního československého seriálu *Žena za pultem*.¹⁶ V době „normalizačního“ Československa mohl¹⁷ tento seriál působit na diváka především kvalitou scénářistickou, jelikož dialogy napsané Jaroslavem Dietlem vskutku lze považovat za lidské, z běžného a tehdejšímu člověku známého prostředí. Musíme si však odmyslet snahu o ideologickou indoktrinaci publika skrze populární televizní tvorbu. Na co bych rád poukázal je fakt, že v rámci diskuse po zhlédnutí ukázek výše zmiňovaného seriálu se většina návštěvníků z Univerzity třetího věku spíše pousmála či později reagovala vlastním příběhem a vzpomínkami, které se v mnohém lišily od obrazu vytvářeného tímto dílem. Na druhé straně studenti a studentky, kteří často přicházejí ze škol středních, na nichž se ve výuce dějepisu příliš často v rámci osnov ke konci čtvrtého ročníku za období druhé světové války nedojde, nejsou s (pokud dobu a téma nediskutují v rodinném kruhu) touto „dobou“ nikterak seznámeni a záleží, zda se pasivně a nekriticky podřídí narativu takového ideologicky zatíženého díla. V nejprostší podobě můžeme předpokládat, že např. s pohledem na neustálý dostatek všech druhů potravin v seriálové velkoprodějně, nebude mladší generace schopna porozumět nostalgicky ironickým vzpomínkám generace pamětníků, kteří mluví o tom, že „nic nebylo“. Příklady s římským legionářem či ženou za pultem jsou pouze modelovými ukázkami, jak film může na své publikum působit, a že zde skutečně hrozba je, pokud bychom příklady nahradili extrémnějšími, dopad by mohl být obrovský. Není třeba chodit daleko do minulosti, německou nacistickou a ruskou sovětskou propagandu sledoval ve své publikaci *Filmová propaganda*¹⁸ Richard Taylor.

¹⁵ BOORSTIN, Jon. *Tajemství filmové řeči: proč funguje americký film?*. Přeložil Jan SVĚŘÁK. Praha: Euromedia Group, 2019. Universum (Euromedia Group). ISBN 978-80-7617-619-5.

¹⁶ TV seriál *Žena za pultem* (1977, r. Jaroslav Dudek)

¹⁷ Hlouběji k této problematice v knize Pauliny Bren – *Zelinař a jeho televize: Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Academia, Praha, 2013. ISBN 978-80-200-2322-3.

¹⁸ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Přeložila

Navážu vybranými úseky výše uvedeného autora z odkazované knihy, kde v úvodu píše o tom, že: „*Význam propagandy v politice 20. století se stále ještě podceňuje a podobně se až donedávna podceňovala důležitost filmu v této propagandě (...) historici a politologové na jedné straně a filmoví estetici a sémiologové na druhé nadále uzavírají, alespoň v Británii, kinematografii do vlastního kulturního ghetta.*“¹⁹ Vyčleňování kinematografie a znevažování jejího významu pro (spolu)vytváření společensko-kulturního obrazu je jevem, který Taylor potvrzuje, a zároveň dále věnuje kapitulu své knihy sledování problematiky filmu a propagandy. Jak autor uvádí, propaganda jako pojem, je dnes znehodnocena, a to především proto, že je po dlouhou dobu spojována s negativními konotacemi a nabývá pejorativního významu. Stala se z ní totiž politická propaganda reprezentovaná propagandami sovětského Ruska a nacistického Německa.²⁰ Toto konstatování potvrzují, jelikož na svých přednáškách pokládám otázku, jaké filmové propagandy přítomní znají. Co je pro mě podstatné, že nikdy nezaznívá propaganda nejdříve působící a to právě ta americká (hollywoodská).

V době přelomu devatenáctého a dvacátého století, kdy film vzniká a velmi rychle se začne formovat, profilovat (v každém státě velmi odlišně i vzhledem k tamním režimům, státním zřízením či obecně byrokratickým aparátům) a obecně si tzv. hledá své místo ve společnosti a svou funkci, se do popředí dostávají státy, kde bude kinematografie v dobách největšího rozmachu třicátých let minulého století na vysoké technické úrovni. Mezi tyto filmové hegemony bychom řadili Německo a Rakousko, Československo, Francii a Spojené státy americké. Svou významnou pozici si vytvořili i Švédsko, Velká Británie a Itálie. První světová válka zasáhla výrazně evropský kontinent, a to v době obrovského „boomu“ kinematografie, což znamenalo především pro Spojené státy určité šance na převzetí vůdčího postavení v tomto rychle se rozvíjejícím oboru.²¹ Obecně i přesun studií do nově vznikající oblasti západního pobřeží, dnes známé jako Hollywood, vedl k zlepšení podmínek pro filmový průmysl amerického kontinentu. „*Hollywoodští filmaři uzavřeli se svým masovým publikem dohodu: ať už pro zisk, ego či z prosté zvědavosti se snaží dát každému to, co by na plátně chtěli vidět sami.*“²² Ano, americký, respektive hollywoodský, film si ve světě vytvořil svou jistou pozici. K hollywoodským filmům, jejich velkoleposti a technické dokonalosti vzhlížíme, obdivujeme jejich masovost, na

Petruška ŠUSTROVÁ. Praha: Academia, 2016. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2534-0.

¹⁹ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Přeložila Petruška ŠUSTROVÁ. Praha: Academia, 2016. Šťastné zítřky (Academia). s. 13.

²⁰ Tamtéž, s. 19–38.

²¹ KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895-1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016. Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis. ISBN 978-80-7308-641-1.

²² BOORSTIN, Jon. *Tajemství filmové řeči: proč funguje americký film?*. Přeložil Jan SVĚRÁK. Praha: Euromedia Group, 2019. Universum (Euromedia Group). s. 235.

druhé straně se vůči těmto filmům snadno vymezujeme, že jsou masové, tedy hloupé, nereálné, „přitažené za vlasy“ a jednoduše „hollywoodské“. Velká část onoho masového publika však zapomíná na to, co jsem výše citoval z publikace Richarda Taylora. Termín propaganda je pro mě v nejširším slova smyslu propagování něčí interpretace. Film, ať chce či nechce, je vždy výsledkem interpretace určitého tématu režisérem a celým jeho realizačním týmem. Tudíž v sobě má každý film dávku propagandy, která nemusí být nutně politická, ale vždy nabízí nějaký druh společensko-kulturního rámce. Příkladem, který většina současné mladé generace reflektuje je nový trend tzv. high-quality TV,²³ jenž se rozšířil zejména za současné pandemické situace skutečně masově a postupně se stal předmětem společenských debat. Míra diverzifikace,²⁴ která se na platformách, jakými jsou např. Netflix či HBO, objevuje, je tak vysoká a reflektuje celospolečenský diskurs, že je to, jak od studentů slyším, „už přehnané“, „příliš nucené“ nebo „okaté“.

V předchozích odstavcích jsem nastínil problematiku reprezentace historické látky v populárním filmu a především pak výhody a hrozby její reflexe mladou generací. Rád bych se zde dostal k příkladu, který považuji za ukázkový, byť může být ojedinělý, výstižně nastiňuje možné nadcházející hrozby. V roce 2018 jsem byl pozván na Gymnázium Příbram se svým projektem *Historická látka ve filmu*, kde jsem studenty a studentky seznamoval s problematikou historického obrazu na filmovém plátně a následná diskuse nás zavedla k tématu druhé světové války ve filmu. Látka nadmíru atraktivní pro filmové tvůrce, stejně jako zajímavá pro mnohé diváky všech věkových kategorií. Debata pokračovala, až dospěla do bodu, kdy jsme sledovali konfrontaci historického poznání a umělecké (filmové) interpretace. Mám pocit, že jsem začal hovořit o filmu *Pád Třetí říše*²⁵ a tedy jsem začal zmiňovat, jak film sleduje poslední dny války a snaží se sledovat psychologické procesy Adolfa Hitlera zavřeného v berlínském bunkru několik dní před tím, než spáchá sebevraždu. Na to konto se ze třídy přihlásil jeden student (třetího ročníku) a s vážným výrazem ve tváři a nejistým tónem v hlasu se mě zeptal: „Promiňte, ale nezabili Hitlera v kině?! Já jsem viděl něco, kde to takto bylo.“ a to byl vynikající podnět pro další diskusi a naprosto ukázkový příklad síly filmu ve vytváření historického povědomí,²⁶ v tomto případě ještě

²³ Termín se začal používat v komunitě filmařů jako označení pro nový typ televizní seriálové tvorby, tedy tvorby, která sice není určena pro předvedení do kin, avšak svou technickou a uměleckou úroveň a formátem se často celovečerním snímkům blíží a odlišuje se tak zásadně od televizních inscenací a seriálů minulých dekád. Charakteristickým znakem je též obsazování známých hereckých osobností světové kinematografie do těchto televizních seriálů. Trend volně navazuje na rozmach internetového televizního vysílání a nástup platform jako jsou Netflix, HBO, ad.

²⁴ Ve smyslu genderu, etnicity, sexuální orientace atp.

²⁵ Pád Třetí říše (*Der Untergang*, 2004, r. Oliver Hirschbiegel)

²⁶ Dle mého názoru lze tvrdit až téměř *filmové propagandy*, pokud bychom převzali pohled na tento termín např. z knihy TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: sovětské Rusko a nacistické Německo*. Přeložil Petruška ŠUSTROVÁ. Šťastné zítřky (Academia). Praha: Academia, 2016. s. 17–20.

k tomu populárních amerických (hollywoodských) velkofilmů, z dílny známých filmových tvůrců podpořen hvězdným obsazením předních světových herců a hereček. O režisérovi Quentinu Tarantinovi a jeho tvorbě si můžeme myslet leccos, avšak nemůžeme popřít, že se řadí mezi přední světové filmové režiséry a tvůrce, a jehož jméno plní kinosály prakticky po celém světě. Tarantinův specifický přístup k zobrazovaným tématům, především série jeho režisérských počínů poslední dekády,²⁷ kde se zaměřil na historická témata vycházející ze skutečných událostí, je charakteristická používáním narativu ve stylu vyprávění reálné historie se skutečnými postavami, což podporuje až fetišistickým zaměřením se na dobové detaily (nikoliv však jen n/ostalgickým stylem filmů a seriálů jako jsou v našem prostoru např. retroseriál *Vyprávěj*²⁸), což vede diváka k přesvědčení, že sleduje dobovou skutečnost, to celé je však kontrastováno fabulacemi, které jsou cíleně až groteskní a parodické. Tarantinovo „přepisování“ historie společně s jeho obrovským vlivem v tomto oboru je sice nahlíženo jako autorský podpis a osobitý styl, stejně jako vyjádření tvůrčí svobody, avšak z mého pohledu je to především velké riziko. Určitě nepopírám, že Tarantino očekává vzdělaného a kriticky uvažujícího diváka, který nebude považovat rozstřílení Adolfa Hitlera a ostatních nacistických pohlavárů ve francouzském kině v jeho snímku *Hanebný pancharti* za historickou skutečnost, nýbrž ocení autorův umělecký pohled a nadsázku celého tématu. Dle mého názoru, jak už jsem vyjadřoval výše, je potřeba populární kinematografii začít brát vážně, a to nejen v akademických kruzích (kde se ve vztahu k historickým vědám film prosazuje také pomalu), ale v celospolečenském kontextu, od výuky na základních a středních školách po vzdělávání v této oblasti i doplňkově a nadstavbově. V opačném případě zde budou vyrůstat a dospívat další a další generace, které nebudou stále se zdokonalující (po technické stránce)²⁹ filmovou tvorbu schopni uchopit a tedy ani nijak pochopit a kriticky zpracovat či interpretovat. Z mého pohledu by toto opět nahrávalo politickým elitám, které si v rámci liberálního a konkurenceschopného prostředí filmového průmyslu mohou dovolit „financovat“ vlastní ideologickou propagandu prezentovanou populární a masovou filmovou cestou.

Jsem zastáncem svobodného uměleckého vyjádření, ale mám pocit, že pomyslný filmový vlak obsahující dnes již spoustu žánrových, tematických, stylových, symbolických, metaforických a dalších ismů,³⁰ je natolik rozjetý, ale společnost jako divák jen stojí vedle kolejí a pasivně tuto přeřšel všeho pozoruje. V té rychlosti už nevidí konkrétní detailně, ale jen rozmazaně, bez uceleného

²⁷ *Hanebný pancharti* (*Inglourious Basterds*, 2009), Nespoutaný Django (*Django Unchained*, 2012), Osm hrozných (*The Hateful Eight*, 2015) a Tenkrát v Hollywoodu (*Once Upon a Time in Hollywood*, 2019)

²⁸ TV seriál *Vyprávěj* (2009 – 2013, r. Biser Arichtev, Johana Steiger-Antošová, ad.)

²⁹ Už nyní světový filmový průmysl čelí novým výzvám, jakými jsou např. práce s AI (= umělou inteligencí).

³⁰ Např. BERGAN, Ronald. --ismy. *Jak chápat film*. Praha: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-496-7.

kontextu, bez znalosti, jak do vlaku nastoupit a prohlédnout si všechny vagony zevnitř a podrobně. Za takových podmínek by pak svobodná umělecká tvorba (byť i masová, hollywoodská) dostávala větší impulsy a musela tak sama na sobě pracovat, aby svému masovému publiku nabízela intelektuálně propracovaná filmová díla, jež by divák kriticky nahlížel a interpretoval. Stále věřím, že pokud se budeme pokoušet mladé generace vzdělávat v tomto „novém“ oboru a budeme je učit alespoň nějak nahlížet vlivné masmédiu, jakým je film, tak se postupem času stanou kritickými respondenty filmového díla a jistá míra ostrážitosti povede k tomu, že se divák nenechá tak snadno indoktrinovat.

Tato práce je především snahou o reflexi aktuálních trendů historické látky ve filmu, a především jejich recepcce, přičemž jsem vycházel z autentických zkušeností a poznatků, tak jak studenti a studentky sledovanou problematiku nahlíželi, jak ji reflektovali. Zároveň bylo mým cílem nastínit směřování tohoto problematického vztahu: vytvářený obraz populární filmové tvorby – jeho recepcce mladým publikem. Pokud existuje přísloví: „Jste to, co jíte“, lehce bych jej poupravil pro potřeby tohoto tématu, a to: Jste to, co sledujete. To, že filmová tvorba a seznam toho, co sledujeme, utváří nás a naše reflektování světa kolem, řekl bych, je nepopíratelné. Mnou transformované přísloví bych však ještě doplnil, a to přesněji, že Jsme to, co sledujeme, ale záleží na tom, jak to sledujeme. Podle mého názoru totiž nevádí, pokud budeme sledovat pouze oddychové a nenáročné romantické komedie a bezduché televizní seriály. Podstatné je ale to, abychom na každé filmové a televizní dílo nahlíželi kriticky a vždy se pokusili alespoň částečně snímek analyzovat, na základě jednoduchých vzorců – např. v jakém prostředí snímek vzniká, kdo a proč jej natáčí, z čeho je snímek financován, jaký nosný narativ užívá, čím chce diváka oslovit, a jaké je jeho hlavní vyznění.³¹ Otevíral jsem práci otázkou, kterou v úvodu přednášek pokládám studentům, uzavřu tento text tedy tím, čím často přednášky končívám, a to výzvou studentům: „*Prosím vás, pokud si z tohoto kurzu máte odnést alespoň něco, tak vám doporučuji, abyste se nestávaly otroky krásného filmového průmyslu. Ano, nechte se okouzlit, vtáhnout do děje, ztotožněte se, ale pak si dejte od díla odstup a skutečně jej nahlédněte kriticky, pokuste se jej analyzovat a pořád se snažte odpovídat si na otázku Proč?, a to nejen u historických snímků, nýbrž obecně u čehokoliv, co právě sledujete.*“

³¹ V rovině odborné formuluje základní analytické body pro filmovou reprezentaci na základě díla R. Rosenstona např. PTÁČEK, Luboš. *Umění mezi alegorií a ideologií: proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*. Praha: Casablanca, 2019. ISBN 978-80-87292-45-7. s. 20–21.

Seznam použité literatury:

BERGAN, Ronald. *...ismy. Jak chápat film*. Praha: Slovart, 2011. ISBN 978-80-7391-496-7.

BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2004. ISBN 80-7106-667-2.

BOORSTIN, Jon. *Tajemství filmové řeči: proč funguje americký film?*. Přeložil Jan SVĚŘÁK. Praha: Euromedia Group, 2019. Universum (Euromedia Group). ISBN 978-80-7617-619-5.

BREN, Paulina. *Zelinář a jeho televize: kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Šťastné zítřky (Academia). Praha: Academia, 2013. ISBN 978-80-200-2322-3.

KLIMEŠ, Ivan. *Kinematografie a stát v českých zemích 1895-1945*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2016. Opera Facultatis philosophicae Universitatis Carolinae Pragensis. ISBN 978-80-7308-641-1.

KOKEŠ, Radomír D. *Rozbor filmu*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2015. ISBN 978-80-210-7756-0.

PTÁČEK, Luboš. *Umění mezi alegorií a ideologií: proměna reprezentace historie v českém historickém filmu a televizním seriálu*. Praha: Casablanca, 2019. ISBN 978-80-87292-45-7.

ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5.

SZCZEPANIK, Petr, ed. *Nová filmová historie: antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann, 2004. ISBN 80-239-4107-0

TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Přeložila Petruška ŠUSTROVÁ. Praha: Academia, 2016. Šťastné zítřky (Academia). ISBN 978-80-200-2534-0.

Seznam online zdrojů:

HistoryLab. Online. 2016. Dostupné z: <https://www.historylab.cz/>. [cit. 2024-01-15].

Odkazovaná filmová tvorba:

Asterix a Obelix (*Astérix et Obélix contre César*; 1999, r. Claude Zidi)

Gladiátor (*Gladiator*; 2000, r. Ridley Scott)

Hanebný pancharti (*Inglourious Basterds*, 2009, r. Quentin Tarantino)

Nespoutaný Django (*Django Unchained*, 2012, r. Quentin Tarantino)

Orel deváté legie (*The Eagle of the Ninth*; 2011, r. Kevin McDonald)

Osm hrozných (*The Hateful Eight*, 2015, r. Quentin Tarantino)

Pád Třetí říše (*Der Untergang*, 2004, r. Oliver Hirschbiegel)

Poslední legie (*The Last Legion*; 2007, r. Doug Lefler)

Tenkrát v Hollywoodu (*Once Upon a Time in Hollywood*, 2019, r. Quentin Tarantino)

Vyprávěj (TV seriál, 2009 – 2013, r. Biser Arichtev, Johana Steiger-Antošová, ad.)

Žena za pultem (TV seriál, 1977, r. Jaroslav Dudek)

O autorovi

Mgr. Martin Šimek působí na Fakultě humanitních studií UK v Praze v doktorském oboru Soudobé evropské kulturní dějiny, zároveň se zde věnuje výuce. Zabývá se především sledováním velmi dynamicky se rozvíjejícího mediálního obrazu ve vztahu k historické látce. Jeho hlavním tématem jsou česko-německé vztahy proměňující se v období moderních dějin a reflektované právě filmovou a televizní tvorbou.

E-mail: maaca.sim@gmail.com