



MÉDIA DĚJINY SPOLEČNOST

**Obraz národních dějin
v české a polské kinematografii**

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Fakulta veřejných politik v Opavě
2023

RECENZOVALI

Josef Märc
Jiří Sovadina

MÉDIA DĚJINY SPOLEČNOST

Obraz národních dějin
v české a polské kinematografii

© Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Slezská univerzita v Opavě, 2023

© Fakulta veřejných politik v Opavě, Slezská univerzita v Opavě, 2023

Vznik publikace byl podpořen zprostředků Česko-polského fóra Ministerstva zahraničních věcí České republiky a z projektu SGS/17/2023 s názvem Média – Dějiny – Společnost 2023.

Konference se konala v rámci II. Kongresu polských bohemistických a českých polonistických studií jako jeho Mediální symposium.

ISBN (print) 978-80-7510-579-0

ISBN (online) 978-80-7510-580-6

Kolektiv autorů
Monika Horsáková (ed.)

Úvod

Milí čtenáři,

kniha, kterou držíte v ruce, je výstupem projektu Média – Dějiny – Společnost, zaměřeného v letošním roce na Obraz národních dějin v české a polské kinematografii. Nahlíží problematiku filmu jako nositele historické paměti, vytyčené téma přitom zkoumá z různých úhlů, různých pozic (historických, filmově vědných, mediálních, tvůrčích či didaktických) a především perspektiv konkrétních příkladů. Úvodní texty se na příkladu dvou osobností českých, potažmo evropských dějin – Marie Terezie a Karla IV. – zabývají problematikou biopiku, žánru, který patří v českém prostředí k oblíbeným už od dob první republiky a platí to i pro současnou českou kinematografii a televizní tvorbu. Výrazným historickým motivem, který sledujeme, je vyrovnávání se s komunistickou minulostí v českém filmu posledních let, a to s akcentem na dramatickou tvorbu. V obecnější rovině se dotýkáme také tvorby non-fikční. Zejména vztahu obrazu světa, který nabízejí média a dokumentární tvorba, ke skutečnosti. Při té příležitosti zmiňujeme rovněž několik zaznamenaných dokumentárních projektů ostravského studia České televize a Českého rozhlasu. Texty vztahující se k polským filmovým reáliím (otiskujeme je v polském jazyce) se zaměřují na rekonstrukci národního vědomí v poválečném období v polských filmech a kronikách či na svatbu jako tradiční motiv v polské kinematografii a využití této metafory ve filmech Wojciecha Smarzowského. Publikaci uzavírají dva texty zaměřené na možnosti využití filmu a filmových ukázek ve výuce dějepisu, a to prizmatem jak polského, tak českého didaktika. Součástí knihy jsou i fotografie Ondřeje Durczaka ze souboru Ostrava v důchodu, jež se snaží prostřednictvím zaznamenání mizející krajiny a míst zachytit ducha, podstatu moravskoslezské metropole. Texty a reflexe historiků, didaktiků dějepisu a profesionálů z médií jsou tak doplněny o konkrétní ukázkou uměleckého uchopení zkoumané problematiky fotografem-dokumentaristou.

Je zřejmé, že vytyčené téma není touto knihou zdaleka vyčerpáno, což ani nebylo jejím cílem. Věříme však, že bude minimálně přínosným příspěvkem k odborné i profesní diskusi o zobrazování historie ve filmu – jeho možnostech, limitech, stereotypch, důsledcích či jeho percepce.

Monika Horsáková
editorka



„Otec vlasti“: nic než komedie? Karel IV. ve filmu

Petr Kopal

Jak pravil klasik (a jak i *classicissimus* ochotně opakoval až do roku 1953, kdy zemřel coby „naš rodný otec“, oplakávaný národy), „film je pro nás ze všech umění nejdůležitější“ – tj. nejmasovější, nejvlivnější... Podle nejnovějších výzkumů je právě film „tvůrcem“ kolektivní historické paměti, našich představ o minulosti – zvláště pak v některých konkrétních případech, kde současná odborná literatura uplatňuje termín „film paměti“, *Erinnerungsfilm*. Má to ovšem jeden háček. Základním předpokladem takového vlivu je samozřejmě recepce – sledovanost a divácký ohlas.¹



Populární muzikálová historická komedie *Noc na Karlštejně* (1972–73) Zd. Podskalského měla v kinech premiéru 12. 7. 1974. Za normalizace i po roce 1989 byla mnohokrát uvedena na televizních obrazovkách. V roce 1996 vyšla na VHS, v roce 2003 poprvé na DVD. Zde (obr. vpravo) přebal DVD z roku 2016, Bohemia MP, remasterovaná verze, edice Klenoty českého filmu.

A třebaže film/kinematograf záhy po svém vzniku obdržel punc nového, pokrokového, „nejpokrokovějšího“ umění, k historickým látkám si dlouho zachovával spíše (až krajně) konzervativní přístup. V komunistickém Československu věnovali režiséři ideologických, socialisticky realistických historických velkofilmů nemalé úsilí rekonstrukci dobových reálií, neboť autentičnost formy měla dodat myšlenkovému obsahu na věrohodnosti, neřkuli vědeckosti. Přitom však už samotné zdroje a vzory, z nichž taková rekonstrukce přednostně čerpala a jimiž se inspirovala, odpovídaly očekávání

¹ ERL, Astrid a Stephanie WODIANKA. Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘. In: ERL, Astrid a Stephanie WODIANKA (eds.). *Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008, s. 1–20; viz také WELZER, Harald, Sabine MOLLEROVÁ a Karoline TSCHUGGNALLOVÁ. *Můj děda nebyl nácek. Nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010; ČINÁTL, Kamil. *Naše české minulosti aneb Jak vzpomínáme*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014.

diváků, požadavku obrazové věrohodnosti, tedy neodporovaly obecným představám, stereotypům – vycházejícím z historické malby 19. století (Mikoláš Aleš, Václav Brožík, Luděk Marold atd.). Převádění starých obrazů na filmové plátno navíc zpětně přispívalo k jejich většímu zakonzervování v kolektivní historické paměti.²

Klasické historické velkofilmové, zažívající zlatou éru ve 30.–50. letech 20. století, se vyznačují především (kostýmní a kulisovou) výpravností, „epickou hudbou“ filmového symfonického orchestru, tradiční dekorativností... K žánrové konvenci patří ovšem také roubování aktuálních idejí na populární obrazovou formu, danou právě romantickým historismem 19. století.

Největší Čech

František Palacký „vymyslel“ moderní český národ na základě historické zkušenosti Čechů s Němci. Za její nejnázornější a nejslavnější příklad, tedy za vrcholnou etapu českých dějin přitom pokládal husitskou reformu. Češi se tak po roce 1848 stali „národem božích bojovníků“. Po roce 1948 se dočkal velkolepého bizarního epilogu protiněmecky orientovaný historismus českého národního obrození – tentokrát jako státem řízená a také filmová akce. Asi neznámějším reprezentantem tzv. jiráskovské akce, jakož i obrazů dějin deformovaných dvojím litem národní a třídní ideologie, se stala *Husitská revoluční trilogie* Otakara Vávry, natočená v letech 1953–1956.

Palackého historismus, koncept moderního národa bohatého dějinami, ovšem ne-trpěl monotematicností. Právě naopak: svou pestrostí a bohatostí se dílem podobal galerii portrétů v muzejním depozitáři a dílem jakémusi „divadelnímu fundusu“ – spravovanému pak zejména M. Alšem. Český historický panteon se od 19. století vlastně nezměnil (pouze se rozrostl o nezasloužilejší národní buditele a nejnověji o dva prezidenty). Z panovníků řadili obrozenci k českým velikánům hlavně Karla IV. a Přemysla Otakara II.³

Ve srovnání s ambivalentním Přemyslem byl ovšem „Otec vlasti“ křišťálově jasným případem. Znamé přízvisko a hodnocení (původně čestný titul antických římských císařů) rozvedl František Palacký ve svých *Dějínách národu českého v Čechách a v Moravě* takto: „[...] ze všech králův, kteří kdy v Čechách panovali, jest nejoblíbeněj-

2 KLIMEŠ, Ivan a Jirí RAK. Film a historie III. Tradice a stereotypy v historickém filmu. *Film a doba*. 1988, (9), 519–520; RAK, Jirí. Film v proměnách moderního českého historismu. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: NLN, 2005, s. 17–29, 348–351; KLIMEŠ, Ivan. K povaze historismu v hraném filmu pounorového období. In: *Filmový sborník historický*. 1991, (2), s. 81–86; ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. *Illuminace*. 1995, (3), 13–43; 1995, (4), 43–75; TÝŽ. Husitská trilogie a její dobový ohlas. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: NLN, 2005, s. 84–98, 359–363; BENEŠ, Zdeněk. *Historický text a historická kultura*. Praha: Karolinum, 1995, s. 110–120; ČINÁTL, Kamil. Filmová paměť stalinismu. Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání. In: FEIGELSON, Kristian a Petr KOPAL (eds.). *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: Casablanca a ÚSTR, 2012, s. 304–320; KOPAL, Petr. „Páter Koniáš, ten palič českých knih.“ Film *Temno* (1950) a historická paměť. In: BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, Miloš SLÁDEK a Martin SVATOŠ (eds.). *Krátké věčného spasení upamatování. K životu a době jezuita Antonina Koniáše*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013, s. 134–150.

3 Nechybějí v žádném z příslušných přehledů: KOSINA, Jaroslav. *Velikáni našich dějin. Obrazy životopisné a kulturní*. Praha: Vilímek, [mezi 1901 a 1925]; WENIG, Adolf. *Čeští bohateri. Postavy z minulosti*. Praha: Josef Hokr, 1934; HOLINKA, Rudolf (ed.). *Hrdinové a věštcí českého národa*. Přerov: Společenské podniky, 1948. V anketě deníku MF Dnes (výsledky publikovány 29. 5. 2004, hlasovalo 57 738 čtenářů) o největší osobnost českých dějin výrazně zvítězil Karel IV. Přemysl II. obsadil 8. místo (Jan Žižka 9. místo, Jan Hus byl 5.). V anketě Největší Čech, kterou v roce 2005 pořádala Česká televize a v níž se volila „největší osobnost naší historie i současnosti“, skončil na 1. místě opět Karel IV. (68 713 hlasů; celkem hlasovalo 256 638 lidí). Přemysl II. byl tentokrát 16. (Žižka 5., Hus 7).

ší. Podnes při hlaholu jména jeho rozčílí se každé srdce české a všechna ústa oplývají úctou i vděčností ku panovníku, který v paměti národní utkvěl co representant nejvyššího rozkvětu a blahobytu vlasti.“⁴

U beletristů a dramatiků však tyto dva panovníci nedosahovali takové obliby, jakou bychom snad očekávali. Zvláště osobnost Karla IV. mohla asi poněkud odrazovat svou neuchopitelnou monumentalitou, vážností a vznešeností (ze stejných příčin prohlásil svého času Jan Neruda o Husovi, že ho nelze dramaticky ztvárnit). V umělecké literatuře se Karel vyskytuje daleko méně než jeho syn a nástupce Václav IV., postava rozporuplná, rozervaná, romantická. Přemysl II. musel zase ustoupit před romantikou milostného vztahu Závise z Falkenštejna a královny Kunhuty. Umělce lákala také zlá léta po Přemyslově smrti; *Branibory v Čechách* napsal Josef Kajetán Tyl a stejně se jmenuje první opera Bedřicha Smetany, zkomponovaná na libreto Karla Sabiny. Neméně váhavě přistupovali potom k oběma „nejslavnějším“ panovníkům filmaři.

Otec vlasti pro legraci?

Necháme stranou Přemysla II. V případě Karla IV. lákala filmaře hlavně jedna literární předloha, a sice romantická veselohra Jaroslava Vrchlického *Noc na Karlštejně* (1884). Poprvé byla převedena na filmové plátno už v roce 1919. Následovalo několik neúspěšných pokusů o zfilmování. Za protektorátu zakázali adaptaci Vrchlického hry nacisté. Režisér Otakar Vávra jí totiž chtěl – podobně jako v roce 1938 *Cechem panen kutnohorských* – „povzbudit český národ poukazem na jeho minulost, v níž byl nejen silný a mocný, ale byl i ohniskem evropské kultury“. A potom: „Karel IV. byl pro nacisty nejhorší německý císař a pro Čechy Otec vlasti...“⁵ Nadlouho zcela zapadla „dramaturgicky nepovedená“ televizní *Noc na Karlštejně*, natočená v roce 1965 Františkem Filipem. Znamý muzikál Zdeňka Podskalského vznikl v roce 1973.⁶ Až do roku 2016 se přitom jednalo o poslední „karlovský“ film (nepočítáme-li televizní inscenace).

Tím prvním byl v roce 1919 *Stavitel chrámu* Karla Degla, adaptace staropražské pověsti o Petru Parléri, známé z Jiráskových *Starých pověstí českých*. Na motivy *Karlštejnských vigilí* Františka Kubky natočil Miroslav Cikán *Alenu* (1947), zdařilou komedii boccacciovského (dekameronského) typu. A stejnou předlohu měly Steklého, resp. Procházkovy *Slasti Otce vlasti* (1968–69).⁷

4 PALACKÝ, František. *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě II*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1939, s. 518.

5 VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996, s. 115n. Scénář se nedochoval. Existuje však odborný posudek z 3. 2. 1944. Podrobně o něm zpravuje VLNAS, Vít. Oldřich J. Blažiček a český historický film v letech 1944–1945. *Illuminace*. 1995, (3), 7n. Ačkoli o scénáristovi (režisérovi) se z Vlnasova článku, resp. z Blažičkova posudku nic nedozvídáme, těžko jím mohl být někdo jiný než právě Vávra. Za jistý ukazatel lze pokládat jména konzultantů, jakož i důraz na realie. Srov. BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: MF, 1985, s. 323; KLIMEŠ, Ivan. *Cech panen kutnohorských z hlediska nacionálního*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Nacionalismus a film – Morava ve filmu. Sborník příspěvků z konference nacionalismus a film*. Olomouc: Univerzita Palackého, FF, 2002, s. 79–88.

6 V muzikálu z roku 1965 hrál Karel IV. Vladimír Ráž. Alžběta Pomořanská: Jiřina Bohdalová. Arnošt z Pardubic: Bohuš Záhorský. Štěpán, vévoda bavorský: Rudolf Deyl. Petr, král cyperský a jeruzalémský: Jirí Holý. Alena: Iva Janžurová. Pešek Hlavně: Ladislav Trojan. V roce 1973 zůstalo stejné obsazení pouze u postavy Ješka z Wartenberka, purkrabího: Jaroslav Marvan. Jinak se herci zcela obměnili. Karel IV.: Vlastimil Brodský. Alžběta: Jana Brejchová. Arnošt z Pardubic: Karel Höger. Štěpán: Miloš Kopecký. Petr: Waldemar Matuška. Alena: Daniela Kolářová. Pešek: Jaromír Hanzlík. Podrobnou filmografii uvádí *Český hraný film V. 1971–1980*. Praha: NFA, 2007, s. 258–260.

7 PROCHÁZKA, Jan a Karel STEKLÝ. *Královská učňovská léta aneb Malá škola dějepisu. Literární scénář*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1967. Místo: Národní filmový archiv v Praze, knihovna, Sign. S-712-LS; TÍŽ. *Slasti Otce vlasti. Technický scénář*. Praha: FSB, 1968 (květen). Místo: NFA v Praze, knihovna, Sign. S-712-TS. *Karlštejnskými vigilii* F. Kubky se Procházka inspiroval jen velmi volně; převzal některé motivy z *Diny a Blanky*.



Na mladičského Karla (J. Hanzlík) je toho moc. Už během cesty do Luccy musel čelit „nesportovnímu“ útoku Milánských. (Málem se tak vyplnila obava „drahé tetičky“, jinak vdovy po francouzském králi: „Doufám, že nepadneš v první bitvě.“) Večer byl jmenován markrabětem – jen chvíli poté, co se dozvěděl, že se má stát manželem. A v noci... Není nad romantický plenér – zvláště s temperamentní Italkou. A zejména tehdy, když v ložnici padají následníkům trůnu na hlavu mlýnské kameny (páni Rossiové jim je ordinují místo prášků na spaní; jiný kraj...). První milostná avventura se tedy po všech stránkách vydařila. Bonviván a dobrodruh Jan Lucemburský (M. Kopecký) s potěšením zjišťuje, že syn se mu zřejmě dost podobá, ačkoli se jeho „výchově mohl věnovat jen namátkově“. *Slasti Otce vlasti* (r. K. Steklý, 1968–69).

Karel je ústřední postavou v posledně jmenovaném snímku. *Noci na Karlštejně* dominují jiné historické i fiktivní postavy. Ve zbývajících dvou uvedených „karlovských“ filmech nahlížíme do řemeslnických dílen a hutí. V prvním případě je hlavním nositelem děje ambiciózní mladý architekt, ve druhém případě záletná manželka platněřského mistra. Ve *Staviteli chrámu* císař (jediné filmové vystoupení slavného tragéda Jakuba Seiferta) pouze uvede hrdinu do příběhu, v *Aleně* je pak nejvyšší instancí blíže neurčený „pán“. K realizaci historického velkofilmu, dramatu ve stylu husitské trilogie nedošlo.⁸ Vyjma němého *Stavitele chrámu* jsou všechny zmíněné „karlovské“ snímky komediemi. V podstatě jsme tu svědky vítězství Palackého koncepce českých dějin, jeho teze o husitství jako bezkonkurenčně vrcholném období. Což ovšem nic nemění na skutečnosti, že komunisté převzali kompletní obrozenecký panteon uctívaných historických osobností, tedy i s Karlem IV., „ač byl ukrutný feudál...“ (jak se zpívá ve *Starcích na chmelu*).⁹

Obraz panovníka bývá zpravidla tradicionalistický. Z řady charakteristických masek vyčnívá mladý Karel (ještě ne IV.) ve *Slastech Otce vlasti*. Steklý si tu dovolil věc, které se žádný režisér před ním ani po něm neodvážil, a sice zpracování Karlových životních osudů, vladařských začátků, s humorným nadhledem. Ani Z. Podskalský se ve

své jinak dosti nevázané komedii nedokázal oprostít od tradičně úctyhodného obrazu slavného „Otce vlasti“. Dokonce vložil spravedlivému monarchovi do úst výrok, který na začátku 70. let, kdy film vznikl, působil (podle pamětníků) dosti odvážně: „Největší úctu před zákonem musí mít zákonodárce sám, i kdyby se mu to nehodilo.“¹⁰



Slasti Otce vlasti: Jako poloviční Přemyslovec má Karel slabost pro vlnadné pradelny.

Nebude nijak nepatřičné, když v souvislosti se *Slastmi Otce vlasti*, natočenými podle scénáře Jana Procházky,¹¹ zmíníme klasickou historickou komedii Alexandra Kordy *Šest žen Jindřicha VIII.* (The Private Life of Henry VIII, 1933). Právě linii soukromého života důsledně sledují i *Slasti Otce vlasti*. Jakkoli se může zdát, že se Karel (Jaromír Hanzlík) v závěru filmu dobírá národně-politické odpovědnosti a uvědomuje si svou vyvolenost k velkým státnickým činům, je zcela jisté, že s naplňováním dějinného poslání to nebude mít vůbec jednoduché, neboť tytéž dějiny se mu chystají dopřát celkem čtyři manželství. Především taková je pointa filmu (scénáře). Nebýt historického povědomí, vystiženého slovy „Otec vlasti“, mohl by si divák dokonce myslet, že poloviční Lucemburk bude jednou kráčet v křivolakých šlépějích svého otce; král Jan (Miloš Kopecký) jako nenapravitelný, byť už poněkud opotřebovaný požitkář a dobrodruh, sarkasticky glosující život i politiku, představuje pověstnou třešinku na dortu. K odlehčenému a zlidšťujícímu tónu přispívá hlavně romanticko-dobrodružné ladění filmu (v naší kinematografii poměrně vzácné). Některé scény jsou rozehrány s přehnaným patosem, ale jen proto, aby ho bylo možné vzápětí rozbít nějakým pádným gagem.

⁸ Vávruv Karel IV.: Za první republiky chtěl Jan Antonín Baťa produkovat velkofilm o Karlu IV. Pozval si do Zlína režiséra O. Vávru, aby mu svůj záměr nastínil. Když ale Vávra pochopil, že Baťa hodlá do Otce vlasti projektovat sám sebe, tiše z projektu vycouval. VÁVRA, Otakar. *Podivný život. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996, s. 92.

⁹ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. Praha: Práce, 1978, s. 99: „[...] i husité sami ctili Karla IV. „slavné paměti!“ (Není bez zajímavosti, že s podobným odůvodněním se T. G. Masaryk hlásil ke sv. Václavovi: „Je přece známo, že Hus a husité sami sv. Václava ctili.“)

¹⁰ Nicméně se jedná o citát ze závěru Vrchlického hry. Primární smysl Karlovy repliky je ten, že císařovna musí opustit Karlštejn (podobně i ve filmu): „Což může zákonodárce jednati proti zákonům? – Jen jednou jsem nucen byl učinit to a co zkusím od našeho Arnošta! Jak těžce mi vytýká příští korunovací Václava! A proto úctu před zákonem největší mějž zákonodárce sám! My odjedeme.“ VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Noc na Karlštejně* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011, s. 53 [cit. 2023-10-27]. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/50/noc_na_karlstejne.pdf (podle VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Noc na Karlštejně: veselohra o třech dějstvích*. Praha: Orbis, 1953).

¹¹ Viz výše, pozn. 7.



Biskup Jan (Karel Beníško, v 50. letech spíkr politicky angažovaných dokumentárních filmů: *Rozloučení s Klementem Gottwaldem*, *Pozdrav veliké země* a *Spartakiáda*) má ve filmu celkem tři výstupy – a ve všech funguje jako dokonale pozitivní, státotvorný činitel. Nakonec také vyhledá Karla v Itálii, aby ho vytrhl z víru válečných „povinností“ („Musím podpálit a pobořit pár měst.“) a přiměl ho k návratu do vlasti. Jan Lucemburský totiž „vítězí... a země pustne“. „Co mám udělat?“ ptá se dychtivě Karel, opět probuzený ke státnické odpovědnosti. Prelátova odpověď zní: „Řídit se vůlí národa. Aby ti nebyla jednou připisována nečinná lhostejnost.“ V českém historickém filmu nenajdeme mnoho pozitivních zpodobení představitelů katolické církve. Biskup Jan však může diváka i poněkud iritovat – svými rušivými (nežánrovými) zásahy do romanticko-dobrodružného děje, kterými Karla odvádí od různých avantýr, eskapád, radostí a slastí. (Jich má naopak plnou hlavu „bláznivá“ Francouzka Blanka: „Panebože, vy Češi jste tak protivně vážní!“) Máme tu zkrátka morální imperativ „na stroji“; zčistajasna se zjevuje na scéně, aby hlavního hrdinu usměrňoval do jeho tradičně historické role. Naproti tomu pražský arcibiskup Arnošt z Pardubic (Karel Höger) v *Noci na Karlštejně* – podle Vrchlického i Podskalského – osvědčuje nemalé pochopení pro lidské slabosti svých „oveček“ a bližních, nanejvýš Elišky Pomořanské (Jana Brejchová). Tím, kdo morálně ční nade všemi, vždy uvědomělou a nespornou státotvornou autoritou, je císař – „Otec vlasti slavné paměti“.

Hlavní chrámová loď, spoře osvětlená špalírem voskovic. Markraběcí pár klečí před hrobem Elišky Přemyslovny. Karel dojatě zašeptá: „Maminko, to je Blanka.“ Kamera se stáčí k oltáři, kde čekají tři postavy. Uprostřed stojící důstojný kmet, vysoký, s asketickou tváří a v plném lesku své církevní hodnosti, je pražský biskup Jan IV. z Dražic; přívětivě kyne mladé dvojici, aby předstoupila. Karel a Blanka z Valois (Daniela Kolářová) líbají nastavený prsten – a ztělesněná důstojnost nad jejich hlavami činí znamení kříže. Nato praví: „Hlásíš se k památce českých králů. Hlásíš se ke ctihodné matce Elišce Přemyslovně. Narodila se v české zemi a zůstala jí věrná. Ano, král má být ve své zemi. Svoláš sněm. Když zavedeš v zemi pořádek, lid bude při tobě – a církev svatá ti pomůže. Obnovíš slávu království.“ Karel při těch dobře míněných radách (předpovědích) očividně trpí. Důvod? Biskup některé věty – aby jim dodal na důrazu – doprovází údery své berly. Naneštěstí se mezi ní a podlahou nachází Karlova noha (dopad proto zní nezvykle tlumeně, ale biskup je příliš zaujat, než aby si toho všiml). Vážnost chvíle nedovoluje, aby se mladík byť jen pohnul, natož aby vykřikl či zaprotestoval. A tak s netajenou hrůzou hledí, jak velebný stařec už podruhé zvedá ten úděsný masivní klacek, na spodním konci opatřený ostrým kovovým bodcem...¹²

Obě veselohry – Steklého *Slasti Otce vlasti* i Podskalského *Noc na Karlštejně* – předvádějí Karlovu politickou a kulturní kooperaci s církví. Nejde však o primární ideový záměr, jen o přirozenou dobovou kulisu. Ta by snad prošla i v dramatu, můžeme-li soudit podle husitské trilogie (Hus, jakkoli proměněný v „sociálního reformátora zažehnuvšího plamen revoluční vzpoury“, zůstal alespoň formálně knězem). Velkofilm o Karlu IV. by každopádně nebyl žádnou objevitelskou výpravou. Nejpalčivější dilemata vyřešili už obrozenci, kteří zavrhlí obraz „popského císaře“, zatímco zdůraznili Karlovy zakladatelské a budovatelské, státotvorné zásluhy.

12 Matčín hrob navštívil Karel v říjnu 1333, kdy se vrátil do Čech (až o něco později mu otec udělil titul moravského markraběte). Eliška Přemyslovna byla na Zbraslavi pochována v roce 1330 (od r. 1305 zde byl pohřben Václav II. a od r. 1326 i Václav III.). Filmová scéna se však pochopitelně odehrává jinde (konventní chrám zničili husité), a sice v románské bazilice sv. Jiří na Pražském hradě, která sloužila jako první přemyslovská nekropole. (Technický scénář, obr. 79, s. 112nn, navrhoval třebešskou baziliku, kde se natáčely klášterní scény *Markety Lazarové* /r. F. Vlášil, 1965–67/; v chrámu sv. Jiří na Hradě se měl odehrávat jeden z nere realizovaných „královských obrazů“ – viz PAVLÍČEK, František a František VLÁČIL. *Marketa Lazarová*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1998, obr. 3. *Král*, s. 66nn.) Odborným poradcem byl historik Jiří Spěváček, který se celoživotně specializoval na lucemburskou éru: SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*. Praha: Svoboda, 1979; TÝŽ. *Král diplomat (Jan Lucemburský 1296–1306)*. Praha: Panorama, 1982. Už ve své disertační práci (1965) se zaměřil právě na „lucemburské dvouvládní v českých zemích“ (1333–1346). Viz také HLEDÍKOVÁ, Zdeňka. *Biskup Jan IV. z Dražic (1301–1343)*. Praha: Karolinum, 1992. V roce 1968 natočil Oldřich Daněk historické drama *Královský omyl*, pojednávající o Elišce Přemyslovně (Jana Hlaváčová), resp. o Jindřichovi z Lipé (Miroslav Macháček). Pouze v úvodní scéně se krátce objeví devatenáctiletý Jan Lucemburský (Vlastimil Harapes); jeho výstup spočívá v tom, že několikrát zvolá „Nevěřím!“ (ve zradu pána z Lipé).



„Zprvu trochu trpké zdá se...“



Audience u císaře. Bavorský vévoda Štěpán (M. Kopecký) jako tradiční, ale v zásadě sympatický padouch. Další osvědčená jistota: postava (tuplovaného J. Marvana a) „Ješka z Wartenberka, purkrabího na Karlštejně“. *Noc na Karlštejně* (1973/65): Ješek a Pešek. (Pešek Hlavně 73: J. Hanzlík, Pešek Hlavně 65: L. Trojan.)

Podskalský ve skutečnosti vytvořil (do značné míry ovšem převzal) dosti hutnou esenci z tradičních obrozeneckých představ o „nejoblíbenějším“ českém panovníkovi. Karel IV. (Vlastimil Brodský) při hostině deklamuje Nerudovu *Romanci o Karlu IV.*, v níž se vyznává z lásky k českému lidu. Zvelebení české země věnoval mnoho času a úsilí, a proto se nikdo nemůže divit, že mu tolik přirostla k srdci. V tomto duchu odpovídá i bavorskému vévodovi (Miloš Kopecký), který mu vyčítá, že před zájmy říše upřednostňuje starost o Čechy. A když vévoda argumentuje mírem a klidem Německa, Karel se na něj utrhne: „Vy sami se staráte, aby dlouho netrval!“ Celý obraz, tolik nepřipadný v muzikálové veselohře, je vlastně parafrází příslušných pasáží Palackého *Dějin* – počínaje falešnými německými představami o Karlově vině na neutěšených poměrech v říši a konče pletením proutěných košů, kterým se císař při jednání s bavorským vyslancem zabývá. O této Karlově zálibě stejně jako o jeho spravedlnosti, skromnosti, střídmosti v oblékání atd. hovoří už některé prameny a ty pak cituje Palacký: „Zvláštní jeho zalíbení byla řezba: kdykoli dával audienci, vždy sedě řezával proutí neb měkké dříví a oči jeho rozhlédaly se po okolostojících, takže se zdálo, jako by před sebou klečícího suplikanta ani neposlouchal: a přece neušlo mu ani slovíčko, i dával na vše odpovědi krátké a trefné.“¹³ Scénu vypjatého rozhovoru s vévodou Štěpánem má už Vrchlický, některé komponenty a detaily (včetně císařovy záliby v manuální práci) si pak tvůrci vypůjčili přímo z Palackého. Za pozornost stojí i další filmový výrok „Otce vlasti“ (byť skoro doslovně převzatý z Vrchlického hry): „Císař uléhá jako poslední sedlák, snad jen umdlen více.“¹⁴ Rustikální motivy dotvářejí obraz spravedlivého, lidového panovníka.

13 PALACKÝ, František. *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě II.* Praha: Kvasnička a Hampel, 1939, s. 518–530. Nechybějí četné důvody, proč „bylo zvolení a panování Karla IV. pravým štěstím pro Německo“.

14 Srov. VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Noc na Karlštejně* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011, s. 34 [cit. 2023-10-27]. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/50/noc_na_karlstejne.pdf.



Noc na Karlštejně (1973): Alžběta Pomořanská (J. Brejchová) a Karel IV. (V. Brodský) / *Královské řádění* (r. E. Sokolovský, 1974): Alžběta Pomořanská (J. Paulová) a Karel IV. (J. Vala) / *Noc na Karlštejně* (r. F. Filip, 1965): Alžběta Pomořanská (J. Bohdalová) a Karel IV. (V. Ráž) / *Královské řádění...*

Noc na Karlštejně zároveň souzněla s jistým dobovým ideovým a dramaturgickým trendem. Toto romantické stejně jako královské zaměření bylo pro 70. léta poměrně příznačné. Hlavní dramatický proud normalizační filmové a televizní tvorby měl být vyhrazen socialistické přítomnosti, takže starší dějiny se stávaly spíše únikovým tématem. Komunisté už nepotřebovali dokazovat, že jsou „dědici velkých tradic českého národa“. Nyní šlo o bezprostřední heroizaci režimu... Na rozdíl od populárního muzikálu zcela zapadla Steklého *Hra o královnu* (1980; pracovní název *Urozený playboy*), historická komedie o milostném trojúhelníku Záviš z Falkenštejna – Kunhuta – Přemysl II. Objevilo se i několik televizních inscenací, mj. *Královské řádění* (r. Evžen Sokolovský, 1974),¹⁵ líčící Karla IV. v dobovém stylu „zdravého pozemšťanství“;¹⁶ zatímco dosud vždy dával přednost plnění státnických povinností, nyní usiluje stárnoucí Karel už jen o to, získat lásku své poslední manželky, mladičké Alžběty Pomořanské (Jana Paulová). Naštěstí záhy vyjde najevo, že Alžběta svou pýchu jenom hrála. (Satyrský,

15 Nešlo přitom o solitérní inscenaci, ale o součást většího projektu. Barevný televizní cyklus deseti „obrazů z dějin národa českého“ odstartoval 17. 11. 1974 *Břetislavem a Jitkou* (r. J. Bělka), o Vánocích následoval díl *Kosmas a paní Božetěcha* (r. J. Balík) a během roku 1975 ČST odvysílala zbývajících osm dílů: *Vrtkavý král* (Přemysl I.; r. E. Němec), *Královské usínání* (Přemysl II.; r. M. Poledňáková), *Královský gambit* (Václav II.; r. J. Jireš), *Poslední královna* (Eliška Přemyslovna a Jan Lucemburský; r. Z. Kubeček), *Královské řádění*, *Píšťalka pro dva* (Václav IV. a lazebnice Zuzana; r. M. Valová), *Ohnivý máj* (Jeroným Pražský; r. A. Dvořák) a *Králov kalich* (Jiří z Poděbrad a Johana z Rožmitálu; r. J. Matějovský). V naprosté většině příběhů jsou hlavními hrdiny panovníci. Výjimku tvoří pouze 2. a 9. díl: *Kosmas* a Jeroným Pražský. Oficiální název televizního cyklu zněl: *Milostné příběhy z českých dějin*.

16 Srov. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca a ÚSTR, 2014, s. 377–396.

upocený Otec vlasti v podání Jiřího Valy je obraz, který Česká televize divákům raději moc často nepřipomíná.) Odlehčené dějiny z dvorského prostředí, romantické variace na životní osudy českých králů a královen, se ovšem nejvíce prosadily v beletrii (Ludmila Vaňková, František Neuzil ad.). Bez ohledu na žánrové preference nebo „řemeslné“ poklesky si však filmové, televizní i literární reprezentace středověkých dějin v zásadě pořád uchovávaly hluboký smysl pro stereotypní a tradiční obrozenecké pojetí.¹⁷

Výročí, pomníky a jiné prohry

Vhodná příležitost k projevení okázalé úcty Karlu IV. nastala v roce 1978 (600. výročí úmrtí). V prostorách Pražského hradu byla uspořádána reprezentativní výstava *Doba Karla IV. v dějinách národů ČSSR*. O ní pak pojednával stejnojmenný celovečerní dokumentární film (1979, r. Karel Topič). Vznikly dvě „karlovské“ inscenace podle Jiřího Šotoly: *Smrt císaře a krále Karla IV.* (r. Evžen Němec, 1979; v titulní roli Martin Růžek) a *Cesta Karla IV. do Francie a zpět* (r. František Laurin, 1982; v titulní roli Ota Sklenčka).¹⁸

A v roce 2016 Česká televize (k 700. výročí narození Karla IV.) vyprodukovala film *Hlas pro římského krále* (r. Václav Křístek).¹⁹ ČT věnovala značný prostor reklamě pořadu a podařilo se jí vzbudit u divácké obce očekávání, které se odrazilo ve sledovanosti.²⁰ Jak ovšem svědčí ohlasy na portálu Česko-Slovenská filmová databáze (csfd.cz), ČT očekávání do značné míry zklamala. Většina komentářů se zabývá tím, jak jednotlivé realizační složky (produkce, dramaturgie, scénář, režie) selhaly. Zdá se tedy, že pokud se film nějak zapíše do kolektivní paměti, pak hlavně jako promarněná příležitost.

17 Viz také KOFRÁNKOVÁ, Václava. Soukromá dramata božích bojovníků? Husitská tematika v hrané televizní tvorbě. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca a ÚSTR, 2014, s. 191–204.

18 Druhá inscenace byla později ještě recyklována: *Isabela, vévodkyně bourbonská* (r. Zdeněk Zelenka, 1999; Karel IV.: Josef Vinklář; Isabela: Jiřina Bohdalová).

19 Oficiální anotace: „Je dusné vedro červencového dne 1346. Poblíž města Rhens se scházejí kurfiřti římské říše k volbě nového krále. Jediným kandidátem je markrabě moravský Karel (Kryštof Hádek), který v přestrojení sleduje volbu spolu se svým věrným dvojanem Buškem z Velhartic (Petr Jeništa). Každý z volitelů má důvody, proč Karlovi hlas dát i nedat. Nevyzpytatelným jazyčkem na vahách je Karlův otec – český král Jan Lucemburský (Stanislav Majer), dlouholetý spojenc dosavadního císaře Ludvíka Bavora (Petr Štěpán), proti kterému je volba namířena. Spletité intriky nejrůznějších zájmových skupin ovlivňují Karlův osud již od narození. Mladý Lucemburk je izolován od své matky Elišky Přemyslovny (Hana Vagnerová), stává se poslušnou loutkou v otcových diplomatických hrách. Postupně však díky zkušenostem vojenským i politickým dozrává ve zdatného oponenta svého otce, ale i nebezpečného soka císaře Ludvíka. Rozehrává svou vlastní politickou hru, jejíž překvapivé rozuzlení mu nakonec otevře cestu k říšskému trůnu.“

20 Podle dostupných informací vidělo premiéru filmu (v neděli 15. 5. 2016 po 20. hodině) 1,3 milionu diváků (podíl – share: 30 %), a ten se tak stal nejsledovanějším pořadem večera (v divácké skupině starší 15 let).



Hlas pro římského krále (r. V. Křístek, 2015–16): Karel (K. Hádek) a Blanka z Valois (T. Voříšková)



Slasti Otce vlasti: Blanka z Valois (D. Kolářová) a Karel (J. Hanzlík)

Ve studii o filmových obrazech panovníka, napsané téměř už před dvaceti lety, jsem na závěr konstatoval, že Karel IV. (stejně jako Přemysl II.) byl poražen husity. Jediným českým národním velkofilmem o panovníkovi zůstal *Svatý Václav* (r. Jan S. Kolár, 1929), kterého můžeme přitom pokládat za poměrně odstrašující příklad. A nejen jej... Většina z adoračních velkofilmů o panovnících dnes vzbuzuje spíše pobavený úsměv – a mnohé tak působily už v době svého vzniku. Glorifikace epoch, událostí i osobností vede zpravidla ke schematismu. Spíše názorným důkazem než výjimkou bývají právě pocty „velikým“ panovníkům – jako třeba *Kazimír Veliký* (r. Ewa a Czesław Petelscy, 1975), pomník polskému „Otcí vlasti“. (Karel IV. je tu několikrát zmíněn – jako mocensky nenasytný soused a jako *bratr* Jana Lucemburského, jehož postavě tvůrci vyhradili poněkud aktivnější, ale o to zápornější roli.)²¹ Přitom není důvod se domnívat, že by „karlovský“ („otakarovský“) monument dopadl výrazně lépe. Ona filmová porážka je tak zároveň i výhrou.

²¹ Oba Lucemburkové se nejnověji objevují v polském seriálu *Korona królów* (r. Wojciech Pacyna ad.), dějově zasazeném do Polska 14. století a vysílaném od roku 2018. Seriálem se zabývá Danuta Konieczka-Sliwińska ve své studii „Dydaktyczne uwarunkowania wykorzystania filmów w edukacji historycznej“ v této knize (s. 89–100).



Hlas pro římského krále. Epilog: Jede král... do Říma, aby se nechal korunovat císařem.

Každopádně, Křístkův televizní *Hlas pro římského krále* není žádným velkofilmem, což platí také o Svobodově minisérii *Jan Hus* z roku 2015.²² Přitom se však jedná o typické pomníky, vytesané u příležitosti velikánova výročí a postrádající náznak hravosti, invence, nemluvě o nějaké „kacírské“ pochybnosti. Celková dramatická výstavba *Hlasu pro římského krále*, a některé scény zvláště, zato působí zábavným dojmem nezáměrně. Kurfiřti sedí v parném červenci na břehu Rýna (jsou vesměs zabalení do kožešin), Karel v doprovodu Buška z Velhartic je pozoruje z nedalekého kopce: Postavy vedou řeči plné narážek, oslíků můstků, jimiž se startují *flashbacky*...

Historickou paměť o Karlu IV. formují populární (televizemi hojně reprízované) filmy *Slasti Otce vlasti* a *Noc na Karlštejně*. Architekt a herec David Vávra, který v anketě Největší Čech dělal advokáta „Otcí vlasti“, pracoval s upoutávkou, která obsahovala scénu ze *Slasti*:²³ Karel (J. Hanzlík) a Blanka z Valois (D. Kolářová) se procházejí ruinami Pražského hradu. (Kastelán: „Hrad je poněkud neupravený.“) Blanka se netváří ani trochu nadšeně. A ve chvíli, kdy spatří početnou myší rodinku, by nejraději utekla. Manžel se jí snaží rozptýlit a pobavit směšnými stavebními plány. („Prosím tě, snad by ses nebála, to jsou jen takový roztomilý zvířátka, to se vyhubí.“ Karel se rozhlíží: „Tady to bude krásný.“ Ukáže na portál, kterým prošli: „To zadržím.“ Zase kamsi ukáže: „Tamto probourám.“ Mrkne na Blanku, jestli ho sleduje: „A tamhle hodím dveře.“ Bere ji za ruku a někam ji vede: „No podívej se... Kde byly ty myšky, tak budeš mít ty ložnici.“) A docela se mu to daří. Film dosahuje podobného efektu u diváka tím, jak si zlehka pohrává s tradicí.

²² Za „konzervativní“, tj. recyklující tradiční stereotypy, označil Svobodovu husovskou trilogii PINKAS, Jaroslav. Hus veřejnoprávní. Jan Hus v kontextu svého posledního televizního obrazu. *Cinepur*. 2015, (101), 14–17.

²³ „Tomáš Halík i Jan Kraus marně protestovali, když na podporu jejich mandantů mistra Jana Husa a Jana Žižky z Trocnova dramaturgie medailonů i finálového klání zařadila tolik výmluvných spotů z Vávrovy husitské trilogie. Pravda je taková, že tomuto národu tvář Husa i Žižky splyvá s tvářmi Zdeňka Štěpánka (zahrál si ve stejnojmenných filmech obě postavy – Jana Husa v roce 1954, Jana Žižku o rok později). Stejně tak přešlechlilý výraz Ladislava Chudíka ve Vávrově *Putování Jana Amose* z roku 1983 zřejmě navždy zůstane v povědomí coby pravá podoba Jana Amose Komenského. A kdo ví, jestli Karel IV. nevyhrál díky tomu, že jej tak sympaticky lidsky vykreslili Jaromír Hanzlík ve Steklého filmu *Slasti otce vlasti* nebo Vlastimil Brodský v Podskalského *Noci na Karlštejně*?“ ŠVAGROVÁ, Marta. Lid diskutuje... a Vávra se směje [online]. 13. 6. 2005 [cit. 2017]. Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/specialy/nejvetsicech/oprojektu_napsalidetail?id=206 [2023-10-27 odkaz nefunkční].

Komunista a (jako) král, komedie a muzikál

S proletářským internacionalismem podivuhodně koexistoval komunistický nacionalismus.²⁴ Jednotu národa měl personifikovat vůdce – vládce. Ejzenštejnovy historické filmy *Alexandr Něvský* (Alexandr Něvskij, 1938) a *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj, 1943–45) reflektují především dobu svého vzniku, tedy Sovětský svaz podle Stalina (Tarkovského *Andrej Rublev* /Andrej Rubljov, 1966; premiéra 1971/ by pak měl zprostředkovávat pro změnu zkušenost „odpůrců“ sovětských vládců v 60. letech).²⁵ Středověcí panovníci komunistickým diktátorům vůbec až překvapivě imponovali. Byli součástí jejich oficiálního kultu, čemuž zároveň odpovídaly příslušné filmové (re)prezentace a (před)obrazy.²⁶ Stalin se projektoval zvláště do postavy prvního ruského cara Ivana Hrozného. A samozřejmě přišel s myšlenkou natočit o něm (o sobě) film. Naprosto mu přitom nevadila Ivanova krutost; měla být cenou za pokrok, nutným prostředkem k vyšším cílům, a nikoli pouhou svévolí. Pomocí filmu chtěl Stalin z historické paměti jednou provždy vypudit Ivanův obraz jako nepochopitelného psychopata, krvelačného tyрана, a místo něj představit hlavně „velkého a moudrého“ státníka. Sergej Michajlovič Ejzenštejn se snažil vytvořit ikonu charismatického vládce zosobňujícího sílu a jednotu celého ruského národa a této personifikaci, tomuto národnímu kultu osobnosti, dát výrazně „religiózní rozměr“.²⁷ O několik desetiletí později natočil Leonid Gajdaj komedii *Ivan Vasiljevič mění povolání* (Ivan Vasiljevič měňajet professiju, 1973). Scénář k této parodii na cara Ivana Hrozného a zároveň na Ejzenštejnova *Ivana Hrozného* napsal Michail Bulgakov podle vlastní divadelní hry (*Ivan Vasiljevič*).²⁸

V případě českých komunistů sice dominovala „husitská revoluční tradice“, která jako nesmiřitelný protiklad hlásala „komunismus Jana Žižky“ a „fašismus císaře Zikmunda“ (Z. Nejedlý), ale i zde se uplatňoval kult vůdce. Symbolické obrazy Stalina a Gottwalda se v zásadě nelišily: „[...] v nejvyšší významové rovině odkazovaly k vůdčí úloze státníka, k jeho roli spasitelské, představovaly ho jako nejvyšší dobro, jako hodnotu nesmrtelnou a věčnou.“ Za společný lze pokládat rovněž atribut „otce“ („otce národů“). Gottwaldovská legenda se pak „napojuje na oficiální nástupnickou tradici českého království. Gottwaldovo zvolení prezidentem je opakováním volby Libušiny („lid vás za hlaholu zvonů / odved si na trůn Libušin“, M. Kratochvílová), Gottwald je tedy dovršením mýtu státnosti, je znovuzrozením Přemysla Oráče („Ten moudrý mírumilovný / syn z Dědic, Stadic naší Hané“, V. Nezval), a tak pokračováním národní přemyslovské dynastie.“²⁹

Mantinely zajímavě otestovala Fričova komedie *Král Králů* (1963) položením (zdánlivě absurdní) otázky, jestli se „dělník v socialistickém státě“ může stát králem. Instituce království je zde líčena jako cosi kulturně cizího, exotického (v ostrovním tamánském království jsou „harémy tradice – tady [...] Jirásek“). Ale koneckonců: „Přemysla Oráče taky povolali od pluhu.“ (Zaznívá nejméně dvakrát.)

Na samostatné rozsáhlé pojednání by vydalo téma komunistických muzikálů. Právě muzikály byly prý „oficiální tváří“ socialistického univerza, „stalinistickým žánrem par excellence“.³⁰ Nás zde nicméně zajímá jiná otázka: Může historická národní ikona, pomník z mramoru, „velký a moudrý“ panovník, tančit a zpívat?



Karel IV. zpívá – a to hned několikrát – v televizní *Noci na Karlštejně* z roku 1965. Ačkoli Vladimír Ráž v roli „Otce vlasti“ patrně splňuje očekávání – působí dojmem snesitelného mixu vladařské moudrosti, tedy automatu na příslušné fráze, a sošné důstojnosti (asi jako zralejší verze krále Miroslava z *Pyšné princezny*) – a pěvecký výkon podává populární Rudolf Cortés (titulky však u rolí uvádějí pouze herce),³¹ lze zpívajícího Karla, třeba spolu s celkovou staticností a toporností muzikálu (takže na tanec v pravém smyslu toho slova raději rovnou zapomeňme), bezpochyby zahrnout pod nálepku „dramaturgicky nepovedené“. Otázkou však je, kdy přesně byla Filipova muzikálová adaptace v ČST takto označena a do jaké míry k tomu přispěla nová,

24 SZPORLUK, Roman. *Communism and Nationalism. Karl Marx versus Friedrich List*. New York: Oxford University Press, 1991; KEMP, Walter. *Nationalism and Communism in Eastern Europe and the Soviet Union. A Basic Contradiction?*. New York: St. Martin's Press, 1999; GILBERG, Trond. *Nationalism and Communism in Romania. The Rise and Fall of Ceausescu's Personal Dictatorship*. Boulder: Westview Press, 1990. Sovětskou kinematografii do Stalinovy smrti mapuje KENEZ, Peter. *Cinema and soviet society from the revolution to the death of Stalin*. London – New York: I. B. Tauris, 2001.

25 FERRO, Marc. *Cinema and History*. Přel. N. Greene. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1988, s. 47, 84.

26 KOPAL, Petr. Karel IV. poražen husity? Filmové obrazy panovníka. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: NLN, 2005, s. 112–128, 367–373; TÝŽ. *Velká Morava – pokus o slovenský národní velkofilm*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca a ÚSTR, 2014, s. 205–219.

27 ACKERMANOVÁ, Ada. *Ivan Hrozný aneb Stalinovo zbožštění (1943–1945)*. In: FEIGELSON, Kristian – Petr KOPAL (eds.). *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. Přel. D. Čeněk. Praha: Casablanca a ÚSTR, 2012, s. 73–87.

28 Tamtéž, s. 86n.

29 MACÚRA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008, s. 101nn (cit. s. 118), 121nn.

30 ŽIŽEK, Slavoj. Prolegomena to a Theory of Kolkhoz Musicals. In: ŽIŽEK, Slavoj (autor), Rex BUTLER a Scott STEPHENS (eds.). *The Universal Exception. Selected Writings*. London: Continuum, 2006, s. 134.

31 Viz výše, pozn. 6. Rudolf Cortés, vl. jménem Rudolf Kraisinger (1921–1986).

filmová verze z roku 1973.³² Kromě toho, starší *Noc na Karlštejně* je třeba posuzovat v kontextu televizní tvorby 60. let, která (právě kolem roku 1965) začínala experimentovat s muzikálovým žánrem, s dramatisací populárních písní, s kombinováním herců a zpěváků.³³

V Podskalského *Noci na Karlštejně*, kterou lze jinak označit za poměrně doslovnou adaptaci Vrchlického vlastenecké veselohry, jsou písně, zvláště díky původní hudbě Karla Svobody (texty napsal Jiří Štaidl), nesporným přínosem. U Filipova TV filmu byly na převzaté populární skladby naroubovány texty (Pavel Kopta),³⁴ které právě i v kombinaci s hudbou působí nechtěně humorným dojmem. (Už samotné texty však místy dosahují stejného efektu – když např. zpívá Karel IV.: „Nejlépe je stejně / zde na Karlštejně...“ Na melodii *Jó, třešně zrály*.) V barevné filmové „muzikálové veselohře“ ovšem Karel IV. (V. Brodský) – snad po zkušenosti s předchozí „hitparádou“ na Karlštejně – nezpívá vůbec. (Alžbětu Pomořanskou, resp. Janu Brejchovou dabovala v písni *Lásko má, já stůňu* Helena Vondráčková.) Možná i poněkud navzdory historické tradici, která Karlovi přisuzovala vlastnosti „lidového panovníka“, se tedy filmová/televizní reprezentace „Otce vlasti“ jako populárního zpěváka, „krále popu“, nakonec neujala.

V 70. a 80. letech vznikla ve východní Evropě řada výpravných snímků s nacionálním nábojem, pohledů do dávných dějin vlastní země, přičemž v centru pozornosti se zpravidla nacházel nějaký „veliký“ panovník – „zakladatel“ a „sjednotitel“.³⁵ Pomyslnou štafetu jako by Východu předal britský *Alfréd Veliký* (Alfred the Great, r. Clive Donner, 1969) a pak už bychom se mohli pustit do dlouhého výčtu polských, maďarských, ruských, rumunských, bulharských a dalších epických „velkých pláten“. Tato rozsáhlá přehlídka zahrnuje i jeden muzikál. Je jím *Král Štěpán* (István, a király, r. Gábor Koltay, 1983–84). Maďari se rozhodli pojmout oslavu krále Štěpána I. Svatého (997–1038; kanonizován 1083), „zakladatele uherského státu“, jako poprockovou operu.



32 Patrně se nabízí srovnání s dvojicí *Popelek*: televizní a černobílou *Popelku* (r. Vlasta Janečková, 1969) zastínily populární Vorlíčkovy *Tři oříšky pro Popelku* (1973).

33 Úspěšným zástupcem této tvorby se stala série *Píseň pro Rudolfa III.* (r. Jaromír Vašta, 1967–1969).

34 Pavel Kopta (1930–1988), renomovaný textař. Z jeho tvorby pro film patří k nejnámějším písně (text) *Whisky to je moje gusto* (Květa Fialová, dab. Yvetta Simonová; *Limónádový Joe aneb Koňská opera* /r. Oldřich Lipský, 1963/) nebo *Saxana* (Petra Černocká; *Divka na koštěti* /r. Václav Vorlíček, 1971/). Podílel se také na „karlovské“ komedii *Slasti Otce vlasti*, kde zazní celkem dvě písně, *Země nám révu dává* a *Srdce trubadúra*. Hudbu k nim (k celému filmu; nahrál FISYO – Filmový symfonický orchestr /dirigent Štěpán Koniček/) složil Jaromír Klempíř. P. Kopta dodal text pro tu první, která má být vojenskou písní, zpívanou tedy sborem. Tu druhou pak otextoval Jiří Štaidl a nazpíval Karel Gott, který ve filmu zároveň hraje – právě trubadúra, tedy zpěváka. A možná je součástí obrazu i Waldemar Matuška, ovšem nikoli jako zpěvák. V jeho případě by se jednalo o roli vskutku epizodní, o němý, vlastně taneční výstup. Waldemar Matuška však není uveden v (poměrně kusých) titulcích, ba ani ve filmografických přehledech či příručkách. Každopádně si pak vše vynahradil v Podskalského *Noci na Karlštejně*, kde hraje a zpívá cyperského (kyperského) krále Petra.

35 KOPAL, Petr. Karel IV. poražen husity? Filmové obrazy panovníka. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: NLN, 2005, s. 125.

Zlá macecha Čechů, nebo nová Sissi?

Aktuální společenská témata v historickém seriálu Marie Terezie

Luboš Ptáček

Historický seriál *Marie Terezie* (r. Robert Dornhelm, sc. Mirka Zlatníková, Radek Bajer, 2017–2021) vybízí z pohledu současné české společnosti k analýze a interpretaci dvou jevů, ve kterých je umělecké zpracování historie způsob, jak se vyjádřit k aktuálním s tématům. Seriál vykresluje Marii Terezii jako panovnici habsburského rodu, za jejíž vlády došlo po reformách státu a jeho centralizaci k oslabení pozice českých zemí a zároveň jako ženu, která se musela vypořádávat se společenskými předsudky v rovině politické, rodinné a osobní. První okruh nabízí otázky spojené s reflexí české národní identity (vztah k Čechů k habsburské monarchii). Druhý se věnuje genderové agendě, která se objevuje ve vysoké politice (žena ve vysokém postavení mezi muži), nerovnosti ve vzdělávání, manželských vztazích, sexualitě. První téma se v díle explicitně neobjevuje (generuje ale silný symptomatický význam), druhé naopak vytváří ústřední osu seriálu. Specifický svorník obou okruhů tvoří zřetelná umělecká inspirace rakouskou filmovou trilogií r. Ernsta Marischky o Sissi (Alžbětě Bavorské)³⁶ z 50. let minulého století.

Úvodem

Výslednou podobu analyzovaného díla (včetně jeho ideového vyznění) dominantně soustředěného na ústřední ženskou postavu výrazně determinovaly tři prvky: produkčně-dramaturgické zadání, zahraniční koprodukce a umělecká koncepce tvůrců (a její naplnění). V rámci české produkce se jednalo o výpravný počín, který měl být divácky přívětivý (tento záměr se podařilo naplnit, sledovanost³⁷ byla v Česku i Rakousku vysoká, na Slovensku dokonce rekordní). Zahraniční koprodukce³⁸ přinesla mezinárodní herecké obsazení, režie se ujal zkušený rakouský režisér,³⁹ natáčelo se v zahraničních lokacích. Interpretace historie musela vyhovovat všem zúčastněným subjektům. Seriál vznikl ve třech etapách, ve kterých byly obsazeny do titulní role postupně tři herečky a zároveň se měnilo pojetí hlavní postavy: od romantické zamilované dívenky, jež si vymohla sňatek z lásky, přes nezkušenou panovnici, jejíž říší hrozil zánik, až po „tchyni Evropy“, která upevňovala postavení monarchie mocenskými sňatky prosazovanými navzdory zájmům vlastních dětí.

36 *Sissi* (1955), *Sissi, mladá císařovna* (1956), *Sissi, císařovna osudová léta* (1957).

37 Např. druhý díl Marie Terezie sledovalo 2,16 mil. diváků 15+ při 47% podílu na sledovanosti. Viz Druhý díl Marie Terezie sledovanější než první. *Media-guru.cz* [online]. 3. 1. 2018 [cit. 2023-11-03] Dostupné z: <https://www.media-guru.cz/clanky/2018/01/druhdy-dil-marie-terezie-sledovanejsi-nez-prvni>.

38 Vedle České televize se na seriálu podílely další veřejnoprávní televize: rakouská ORF, slovenská RTVS a maďarská MTVA, kterou nahradila německo-francouzská Arte.

39 Rakouský režisér Robert Dornhelm (1947) pochází z Rumunska. Studoval na filmové akademii ve Vídni. Pro TV natočil filmy *Deník Anne Frankové* (Anne Frank: The Whole Story, 2001), *Hotel Sacher* (2016) a seriály *Na Západ* (Into the West, 2005), *Kronprinz Rudolf* (Korunní princ Rudolf, 2006), *Vídeňská krev* (Vienna Blood, 2019–2022).

Metodologie analýzy a interpretace vychází z přístupu amerického historika Roberta Rosenstonea k historickému filmu,⁴⁰ který se zabývá uměleckou reprezentací historie. Autor vychází z postmoderní (postrukturalistické) koncepce dějin, podle níž klasičtí historikové nepopisují historii objektivně, ale na základě ideologických a politických programů ji ucelují do narativních celků. Jejich podobu neurčují objektivní údaje, ale lingvistická pravidla. Snahou postmoderní historie je tato lingvistická pravidla zviditelnit a zakomponovat do výpovědi historiků. Obdobný postup uplatňují podle Rosenstonea i filmaři. Vychází z předpokladu, že vizuální média jsou legitimní způsob, jak dělat historii – reprezentovat, interpretovat, přemýšlet a vytvářet smysl ze stop minulosti. Historický film nesmí být nahlížen na základě toho, jak se porovnává s psanou historií, ale jako způsob, jak vyprávět minulost skrze vlastní pravidla, jako je repersonalizace.

Cílem tohoto textu není systematicky porovnávat odchylky od historických pramenů (zmiňovány jsou pouze ty, které generují symptomatické významy), ale poukázat na způsob, jakým seriál pracuje s audiovizuální reprezentací historie (konkrétně obrazem habsburské panovnice a jejím vztahem k zemím koruny české) a jak se vztahuje k genderovým stereotypům, které se snaží narušovat, ale některé, možná nechtěně, zdůrazňuje.

Všechny vlastenky a vlastenci

Životopisný film (biopic) o slavných osobnostech z oblasti vědy, umění a politiky patřil k oblíbeným žánrům v českém filmu už od dob první republiky, jeho popularity využíval také komunistický režim po roce 1948 jako nástroj ideologické interpretace českých dějin. Častým objektem zájmu byly vedle vlivných členů KSČ a postav dělnického hnutí osobnosti z období českého národního obrození, interpretace jejich osudů formovala dobový ideologický pohled na starší české dějiny.

Historické televizní seriály patří posledních deset let mezi vlajkové lodě České televize. Dramaturgie se soustřeďuje zejména na moderní dějiny, vzniklo několik seriálů, které zaujaly náročnější diváky a zároveň přišly s uměleckou interpretací historie druhé poloviny 20. století (*České století*, r. Robert Sedláček, 2013–2014; *Bohéma*, r. Robert Sedláček, 2017; *Svět pod hlavou*, r. Marek Najbrt a Radim Špaček, 2017; *Rédl*, r. Jan Hřebejk, 2018; *Devadesátky*, r. Petr Bebjak, 2022; *Volha*, r. Jan Pacht, 2023). Seriály, které zobrazují starší historické události, jsou k nové interpretaci opatrné a zastávají spíše konzervativní pohled. Jejich výklad dějin je stále ve vleku pojetí osvíceneckých (a částečně i komunistických) historiků. Například seriál *Jan Hus* (2015, r. Jiří Svoboda, podle románu Jany Kantůrkové) se neúspěšně snažil vymanit z vlivu Husitské trilogie Otakara Vávry (*Jan Hus*, 1954; *Jan Žižka*, 1955; *Proti všem*, 1956). Svoboda a Kantůrková představují Zikmunda Lucemburského a katolickou církev

v duchu českých stereotypů 19. a 20. století, zároveň se jedná o průhlednou kritickou alegorii současného kapitalismu. V pohledu evropských dějin je Zikmund vnímán jako významný politik, který ukončil papežské schizma, usiloval o církevní a státní reformy a zformoval podunajské soustátí jako protiváhu osmanské říše.⁴¹ Nový pohled na „největšího z Čechů“ Karla IV. nepřinesl ani televizní snímek *Hlas pro římského krále* (r. Václav Křístek, 2016).

Tvůrci českých životopisných filmů si v drtivém množství vybírali mužské postavy, obdobně jako Panteon Národního muzea.⁴² Výjimku tvoří Božena Němcová, o které natočil dva filmy Otakar Vávra. *Horoucí srdce* (1962, spoluscenárista František Pavlíček) představuje spisovatelku jako odvážnou vlastenku. *Veronika* (1985, podle románu Miloše Kratochvíla) líčí Němcovou z pohledu naivní mladé dívky, jejíž přátelství zneužila rakouská tajná policie. Film naznačuje platonický lesbický vztah mezi oběma ženami. Vávra ještě natočil snímek *Příběh lásky cti* o vztahu Jana Nerudy a Karoliny Světlé (1977). Biopiky natočené po roce 1989 rozšířily spektrum ženských postav: Snímek *V erbu Ivce* (r. Ludvík Ráža, 1994) byl věnován Zdislavě z Lemberka, české šlechtičce a léčitelce, která ve 13. století zakládala kláštery a špitály a roku 1995 byla prohlášena papežem Janem Pavlem II. za svatou. Drama *Milada* (r. David Mrnka, 2017) představuje právničku a političku Miladu Horákovou, kterou popravili komunisté v roce 1950. V minisérii *Hořící keř* (r. Agnieszka Holland, 2013) o událostech po upálení Jana Palacha vystupuje jako hlavní postava advokátka Dagmar Burešová, která se ujala žaloby na poslance Viléma Nového, jenž šířil desinformace, že se Palach chtěl upálit pouze naoko za použití „studeného ohně“. Burešová za normalizace obhajovala disidenty a po listopadu 1989 se stala ministryní spravedlnosti. V letech 1990–1992 zastávala funkci předsedkyně České národní rady. Televizní seriál České televize *Božena* (r. Lenka Wimmerová, 2021, sc. Hana Włodarczyková, Martina Komárková) se opět věnuje ztvárnění života Boženy Němcové.

České vlastenectví výrazně charakterizovalo negativní vymezení proti Rakousku (Uhersku) a Němcům. Habsburkové vládli v Českých zemích od roku 1526 (Ferdinand I.) do roku 1918 (Karel I.). Vláda habsburské monarchie se po potlačení stavovského povstání a popravy 27 českých pánů z roku 1621 označovala jako doba temna. V českých historických filmech a televizních seriálech byli příslušníci habsburského panovnického rodu vyobrazováni vždy z pohledu české strany v negativním světle. V audiovizuálních dílech se nejčastěji objevuje Rudolf II. (1552–1612) vykreslovaný jako podivín, sběratel umění, mimotik, či přímo blázen. V divácky oblíbené komedii *Císařův pekař–Pekařův císař* (r. Martin Frič, 1951) vystupuje jako stárnoucí pošetilec. V komediích *Svatby Petra Voka* (r. Karel Steklý, 1970) a *Pan Vok odchází* (r. Karel Stek-

41 BRADY, A. Thomas. *German Histories in the Age of Reformation, 1400–1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, s. 75–81.

42 V panteonu se nachází z žen pouze Božena Němcová (instalováno 1924, Jan Štursa) a Eliška Krásnohorská (instalováno 1968, Karla Vobišová-Žáková). Mezi původními sochami a bustami z roku 1905 se objevila Alžběta Bavorská (Sissi), která byla společně se svým manželem odstraněna v roce 1919. (Panteon obsahuje 37 bust a 4 nadživotní sochy.) Více viz HEROLDOVÁ, Karolína, Michal STEHLÍK a Pavel MUCHKA. *Proměny Pantheonu Národního muzea* [online]. 30. 6. 2017 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: https://issuu.com/netservis/docs/promeny_pantheonu_1_?utm_medium=referral&utm_source=muzeum3000.nm.cz.

40 ROSENSTONE, Robert. *History on Film / Film on History*. London and New York: Routledge, 2012. ROSENSTONE, Robert. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge (Mass.) – London: Harvard University Press, 1998.

lý, 1979)⁴³ kontrastuje jeho unavená mimotičnost s vitální postavou českého šlechtice Petra Voka. Jako melancholik a podivín je prezentován ve slovenském seriálu *Lekár umierajúceho času* (r. Miloslav Luther, 1983) a jeho filmového sestřihu *Svědék umírajícího času* (1990). Parodická stylizace byla použita při ztvárnění epizodní role Ferdinanda Dobrotivého (r. Eduard Kohut) při přijetí Dubnové ústavy ve vážně pojatém dramatu *Revoluční rok 1848* (r. Václav Krška, 1949).

Prvním českým audiovizuálním dílem, které narušilo české nacionální stereotypy v zobrazování Habsburků, se stal televizní seriál *Já, Mattoni* (r. Marek Najbrt, 2016), sledující osudy česko-italského podnikatele Heinricha Mattoniho od první poloviny 19. století do roku 1910. Snímek vyvrací stereotyp o chudém, čestném a nadaném Čechovi, kterému kladou překážky v jeho (uměleckém, technickém nebo podnikatelském) rozletu Rakušané nebo čeští Němci, jak tvrdily životopisné filmy z první republiky a z 50. let minulého století. Mattoni se musí vypořádat s odporem převážně českých úředníků v Praze i s nacionalismem českých vlastenců, kteří až agresivně žádají o různé finanční podpory. Podnikatel, který se těšil přízni císařovny, našel zastání až u císařského dvora ve Vídni.

Rakušanka na českém trůnu

Česká identita se od dob českého národního obrození vymezovala vůči habsburské monarchii negativně. Historik Josef Pekař označil Marii Terezií přímo za zrádkyni českého národa:

„Panování Marie Terezie má zvlášť důležité místo v dějinách našich. Marie Terezie prvá zradila přísahy, jimiž se zavázala dbáti samostatnosti státu českého, a položila základy k spojení zemí českých a rakouských v jednotný stát. Poněvadž země uherské zůstaly tohoto násilí ušetřeny, byla tím připravována pozdější dualistická forma monarchie.

Na Marii Terezií působil změněný duch doby, který odvracel se od práv historických a knížeti, chtějícímu soustředění moci státní, radil nedbati starých ústav, třeba by byly plodem staletého úsilí národů.“⁴⁴

Výběr Marie Terezie za protagonistku se dotýká prezentace současné české národní identity už samotnou volbou. Útlak Čechů, který se objevuje ve většině českých historických románů a filmů z období habsburské monarchie, seriál nezmiňuje. Centralizace a další reformy nejsou prezentovány jako projev rakouského nacionalismu, případně dokonce pomsty Čechům, ale jako nezbytné nástroje pro zefektivnění chodu armády a byrokratického aparátu říše.

⁴³ Rudolf II. v podání Pavla Landovského a Zdeňka Řehoře.

⁴⁴ PEKAŘ, Josef. *Dějiny československé pro nejvyšší třídy škol středních*. Praha: Klementinum, 1922. s. 108.

Historický příběh není vyprávěn z českého pohledu, ale je fokalizován ústřední postavou. Na území českých zemí se odehrávají pouze dvě scény.⁴⁵ Marie Terezie se jako dítě při pobytu v Praze setká se svým budoucím manželem. V druhé řadě při inspekci vojenské posádky navštíví Olomouc. Obsazení Prahy a následné znovudobytí jsou zmiňovány pouze v dialogích. Mnohem důležitější roli plní návštěvy Budapešti. V seriálu vystupují dva čeští šlechtici,⁴⁶ kteří se stali jejich významnými rádci. Oba jsou prezentováni jako loajální k rakouské říši, jejich český původ nehraje žádnou roli.

Seriál nezmiňuje dvě události spojující Marii Terezií s Prahou. Roku 1744 vydala panovnice dekret, kterým z Čech pod záminkou údajné spolupráce s nepřítelem během pruské okupace Prahy vypověděla židy. Odchod židů znamenal pro město hospodářský pokles, proto bylo od dalšího vyhánění upuštěno a roku 1748 jim byl povolen návrat za tzv. toleranční daň. Roku 1758 Marie Terezie přikázala židům nosit zvláštní označení. Tato diskriminační povinnost byla zrušena jejím synem Josefem roku 1781. Zmínka o rozsáhlé dostavbě západní části Pražského hradu z let 1755–1775 by naopak umožnil představit panovnici v příznivém světle.

S obrozeneckou tradicí seriál ideově souzní pouze v negativní prezentaci jezuitů, která se v českém umění objevovala zejména v románech Aloise Jiráska a filmech Otakara Vávry. Jezuitský kněz dohlížející na vzdělání mladé Marie Terezie téměř skandalizuje její snahu vzdělávat se v oblasti politických vtaů. Další jezuita obrátí pozornost vladařky v rámci kampaně za zvýšení morálky k prostituci ve Vídni. S deportovanými prostitutkami a jejich dětmi nemá kněz slitování. Později zneužije důvěry mladší sestry, kterou se snaží intrikami postavit proti Marii Terezií. Zároveň chce porušit zpovědní tajemství a chystá se během kázání vyhlásit, že císařovna čeká nemanželské dítě. Názor změní až po autoritativní intervenci papežského nuncia.

Výběr protagonistky a absence pohledu na česko-rakouské vztahy z perspektivy ukřivděných Čechů generuje zřetelný symptomatický význam. Současní Češi toto historické trauma minulých generací nepociťují, rakouskou monarchii vnímají jako ne-problémovou a zřejmě i samozřejmou část české historie. Mediální ohlasy téma vůbec nezmiňují, věnuje se mu pouze jeden komentář na internetu.⁴⁷

Trisetleté výročí narození panovnice vzbudilo nový zájem veřejnosti. V roce 2020 byla v Praze odhalena socha Marie Terezie sochaře Jan Kovaříka a architekta Jana Proksy. Soutěž vyhlásila Praha 6 v roce 2013, základní kámen byl poklepán v roce 2017.

⁴⁵ Marie Terezie navštívila české země celkem osmkrát. Viz Itineráře cest Františka Štěpána Lotrinského a Marie Terezie do Čech a na Moravu. In: HRBEK, Jiří a kolektiv: *Panovnický majestát. Habsburské jako čeští králové v 17. a 18. století*. Praha: Historický ústav Akademie věd České republiky, 2021. s. 545–547.

⁴⁶ Filip Josef František hrabě Kinský z Vchynic a Tetova (1700–1749) a Václav Antonín kníže z Kounic a Rietbergu (1711–1794).

⁴⁷ „V rámci správních reforem sice zrušila českou dvorskou kancelář ve Vídni, a tím přestala být čeština úředním jazykem, ale zase na druhé straně zavedla povinnou školní docházku a tam, kde byla většina obyvatel česky mluvící, tak tam se vyučovalo česky. Byla to moudrá panovnice z vůle Boží korunovaná, zatímco dnešní pán Hradu byl zvolen z vůle volů a kráv národa českého!“ J. Škodák 2. 1. 2018 14:29, diskuse k recenzi Marcela Kabáta v Lidových novinách. Viz KABÁT, Marcel. RECENZE. Marie Terezie. Příběh jako z červené knihovny je podán divácky vstřícně. *Lidovky.cz* [online]. 9. 12. 2017 [cit. 2023-11-03] Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-marie-terezie-pribeh-jako-z-cervene-knihovny-je-podan-divacky-vstricne.A171206_103213_in_kultura_jto/diskuse.

Pět a půl metru vysoká socha byla odlita z umělého kamene. Proti výstavbě pomníku byla sice sepsána petice, ohlas byl ale minimální (156 signatářů).⁴⁸ Autoři v textu uvedli, že Marie Terezie „zrušila Českou dvorskou kancelář, vládla zaostalé říši, stále praktikující mučení, usmrcování evangelíků i útisk poddaných. Vyháněla statisíce lidí do dynastických válek“. Také byl vydán například historický sborník věnovaný mariánským reformám na Moravě.⁴⁹ V obdobném duchu a stylu, jakým píše scenáristka seriálu Miluše Zlatníková o Marii Terezii, se věnuje Josef Bernard Prokop jejímu manželovi v románu *František Štěpán Lotrinský: Bohatý manžel chudé císařovny* z roku 2021.⁵⁰

Panovnice jako žena, manželka, milenka a matka

Témata spojená s prezentací genderu prezentuje seriál na několika úrovních (politika, rodina, sexualita), u všech je patrná snaha prezentovat současný pohled. Tato snaha mnohde vyčnívá (chování manžela, přístup k sexualitě) někde naopak, zřejmě nechtěně, sklouzává k starým stereotypům (vedlejší ženské postavy, prezentace mužské a ženské nevěry). Tato disproporce nepramení z odlišného pohledu scenáristky a režiséra (tedy ženy a muže), kteří jsou i zde obdobně jako při prezentaci Habsburků ve shodě. Osobní vztahy jsou romantizovány a zároveň jsou pojety více komediálně (zde je nejvíce patrný vliv trilogie o Sissi), zvolená nadsázka a ironie působí nevyrovnaně. Literární trilogie Mirky Zlatníkové (1965) vyznívá v této rovině homogenněji, přesto i zde jsou prezentovány stereotypní pohledy. Režisér jako zkušený rutinér dodržuje základní dramaturgicko-scenáristický koncept, nepodléhá pokušení si například vypomoci genderově nekorektními vtipy.

První okruh je spojen s nástupem panovnice na trůn a s prezentací jejího způsobu vládnutí. Evropské mocnosti (zejména Prusko a Francie) využily politické slabosti mladé a nezkušené panovnice, zpochybnily Pragmatickou sankci,⁵¹ kterou prosadil Karel VI., a napadly Rakousko. Okolní státy by pravděpodobně využily situace, i kdyby se vlády ujal muž. V *Dějínách Rakouska* je nástup arcivévodkyně do čela habsburské monarchie popsán takto:

„Mladá Marie Terezie byla skutečně při nástupu na otcovy trůny, jak se sama vyjádřila, ‚bez peněz, bez důvěry, bez vlastní zkušenosti a bez znalostí a také bez rady‘. Nebyla však, jak se brzo ukázalo, bezradná a nečinorodá. Během prvních válečných měsíců, kdy habsburské monarchii skutečně hrozil rozpad, rozpoznala čtyřicetiletá panovnice nutnost rychlých reforem zvláště na poli kamerálním, vojenském a správním.“⁵²

Seriál toto hodnocení historiků přebírá, zároveň zdůrazňuje její vystoupení v maďarském parlamentu, když s malým Josefem v náručí žádá o pomoc jako žena a matka. V romantické zápletce s hrabětem Esterházym zvítězí počestnost nad politickým zájmem (kontrast s její pozdější sňatkovou politikou). Po korunovaci uherskou královnou je ukázána rituální projížďka na koni v Bratislavě, která byla součástí korunovace. Arcivévodkyně bravurně zvládne vzpínajícího se koně na zadních nohou. (Emancipované protagonistky v historických a fantasy žánrech charakterizuje často dokonalá jezdecká technika, kterou se vyrovnají mužům.)



Druhý okruh se soustřeďuje na vyobrazení osobních a rodinných vztahů, proklamovaná korektnost je mnohdy příliš chtěná. Dětská Marie Terezie připomíná chováním a vztahem k rodičům spíše dnešní dítě, její chování nespojuje dvorní etiketa, chová se bezprostředně, rodičům odmlouvá. Později se chce provdat z lásky, odmítá nabídky budoucího pruského krále Fridricha II., chce si vzít svoji dětskou lásku, i proto se tajně věnuje studiu politických vztahů. Mládí je spojeno s romantizujícím pohledem na lásku (období Sissi). Dospělou panovnici charakterizují problémy současné ženy. Veronika Bednářová píše: „Právě osobní události Marie Terezie mají svou cenu v tom, že se s nimi dokážeme lehce ztotožnit. V příběhu zkouší Marie Terezie skloubit to, co dnes mnohá současná žena: fungující partnerský vztah, spokojené děti a práci.“⁵³ Vysoké pracovní vytížení Marie Terezie zapříčinilo odcizení s mužem a navázání hlubšího citového vztahu s dětmi.

Televizní Marie Terezie se částečně odlišuje od předobrazu moderní matky, která se vymanila z chladného přístupu augustiánské pedagogiky 18. století, jak ji interpretuje Elisabeth Badinterová: „Byla první vlašťovkou moderních matek: oplakává své děti, chvěje se úzkostí, když jsou nemocné, cítí odpovědnost za vše, co se jich týká, a také vinu za všech-

48 PROKEŠ, Jan. Petice odmítá pomník Marie Terezie nedaleko Hradu. Hotov by měl být už na podzim. *Pražský deník.cz* [online]. 23. 2. 2010 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: https://prazsky.denik.cz/zpravy_region/petice-odmita-pomnik-marie-terezie-nedaleko-hradu-hotov-by-mel-byt-uz-na-podzim-20190223.html.

49 VAŘEKA, Marek a Aleš ZÁŘICKÝ (eds.). *Císařovna Marie Terezie a střední Evropa: 300 let od narození reformátorky*. Hodonín: město Hodonín, 2019.

50 PROKOP, Josef Bernard. *František Štěpán Lotrinský: Bohatý manžel chudé císařovny*. Praha: Qpoint Praha, 2021.

51 Dokument vydaný 19. dubna 1713 ve Vídni císařem Karlem VI., v němž byla ustanovena nedělitelnost habsburských držav a v případě vymření mužské linie Habsburků nástupnictví linie ženské.

52 VEBER, Václav a kol. *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 346.

53 BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Film o Marii Terezii oslnil Slovensko a Rakousko. Proč bude bodovat i v Čechách? *Reflex* [on-line]. 1. 1. 2018 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/kultura/84092/film-o-marii-terezii-oslnil-slovensko-a-rakousko-proc-bude-bodovat-i-v-cechach.html>.

ny jejich potíže. Stejně jako mnoho současných matek se dopouštěla neobratností, chyb, a dokonce i bezpráví.⁵⁴ Televizní Marie Terezie upřednostňuje zájem o osudy monarchie nad zájmy svých dětí. Během prvních let panování na děti nemá čas, protože je zaneprázdněna obranou monarchie, ve zralém věku k nim přistupuje jako k objektům sňatkové politiky. V závěrečném díle se arcivévodkyně soustřeďuje zejména na výchovu Marie Antoinetty, kterou Bourbonové na francouzském trůnu jako manželku pro Ludvíka XVI. zprvu odmítli. Pragmatické počínání vladařky je v přímém rozporu s tím, jak se chovala v prvním dílu jako nezletilá. Děti jí neodporují, manžel se pozastavuje nad jejím dělením na lepší a horší děti (nahlíženo z pohledu atraktivnosti sňatku).

MT: Sardinie a taky Savojsko, cíle pro naše horší děti.

FŠ: Horší děti? Můžete jít (na Kounice). Netušil jsem, že jsem zplodil i nějaké horší děti.

Víš, že je Mariana výborná v matematice, mechanice, její postřehy o bankovníctví...

MT: Jenže je těžce nemocná a slabá. To ji dělá na sňatkovém trhu méně hodnotnou, s tím nic neuděláš.

FŠ: A Johana a Josefa.

MT: Příliš svéhlavé,

FŠ: To je v jejich věku normální.

MT: Příští panovnice musí být poddajná a diplomatická, bez ohledu na věk. Marie Amálie je... Někdy bývá až příliš temperamentní.

FŠ: Přesto ji ale máme rádi.

MT: Jistě, Františku, jenže v první řadě to jsou děti rodu habsburského, pak teprve naše.

FŠ: A co jejich štěstí, proboha.

MT: Štěstí je, když tě v noci nebudí s tím, že se na nás řítí Prusové, štěstí je, když se nezabýváš hladomorem a vzpourami v říši. (8:43–10:21)

František Štěpán je vykreslen jako důležitý muž v pozadí, který má sice zakázán vstup na politická jednání, ale v utajení pomáhá jako velmi zdatný obchodník a bankéř. Monarchii několikrát zachrání před krachem, neštítí se lichvy ani obchodu s nepřáteli. V případě finančně velmi výhodného prodeje střílného prachu Prusku riskuje obvinění z velezrady. Jeho osobní život charakterizují dva protikladné rysy. Na jednu stranu se chová jako vzorný feminizovaný manžel/otec v domácnosti, chová děti v náručí, nerozlišuje mezi narozením dcery a syna (dědice trůnu). Během nemoci se o dceru stará více než matka, protože arcivévodkyně pořádá honosný ples, aby zakryla neúspěchy ve válce a pozdvihla náladu u dvora. Scéna není prezentována jako rozmařilost krkavčí matky, ale jako nezbytná oběť panovnice, která zájem říše staví nad mateřské city. V druhé poloze se František Štěpán představuje jako chronický sukničkář a pravidelný návštěvník vídeňských nevěstinců. To mu ale nebrání v deklaracích, že manželku stále vřele miluje. Marie Terezie po ojedinele nevěře naopak pociťuje silné výčitky. Její nemanželské dítě přijme František deklarativně za své.

54 BADINTER, Elisabeth. *Marie Terezie, císařovna a matka*. Praha: Garamond, 2022, s. 11.

Vedlejší ženské postavy jsou z hlediska genderových témat spíše stereotypní, platí zde dokonce úměra, že stereotypy narůstají zejména u okrajových a epizodních postav. Matka Marie Terezie, Alžběta Kristýna Brunšvická, je v první sérii představena jako alkoholička, která je frustrovaná, protože neporodila následníka. Sex s manželem zahajuje slovy „Přineste obrazy!“ (míněna je pornografie). Korekce v pojetí postavy nastává mezi první a druhou řadou, nesouvisí ale s vývojem feministického pohledu, spíše jde o korekci dramaturgické koncepce postavy. Alžběta se stává ironickou komentátorkou dění u dvora i občasnou poradkyní dcery. První dvorní dáma Eliza Fritzová proti Marii Terezii zprvu intrikuje a flirtuje s jejím manželem, arcivévodkyně si ji však získá na svou stranu přátelským „ženským hovorem“. Alžběta Charlotta Orleánská, matka Štěpána Lotrinského, je zdatnou intrikánkou, která pod maskou naivní ženy, která se o politiku zdánlivě nezajímá, špehuje na vídeňském dvoře pro francouzského krále.

Většina dvorních dam se zajímá především o šaty, šperky, plesy a muže. Dvorní dámy využívají své „ženské“ zbraně (krásu, hrají role naivek, a přitom se intrikami snaží dosáhnout svého). Před příjezdem maďarské delegace si pořizují nákladné nové šaty a šperky, protože tím chtějí zaujmout pozornost ztepilých maďarských šlechticů, jež považují za sexuálně velmi přitažlivé.

Seriál je otevřený v přístupu k sexu a sexuální orientaci. Zároveň se v něm ale objevují sexuální stereotypy. Zatímco rodiče arcivévodkyně pojmají manželský sex jako povinnost zplodit následníka a musí se stimulovat erotickými obrazy, tak Marie Terezie a František Štěpán během svatební noci divokým sexem zboří postele s nebesy. O sexuálních úspěších i potížích svých dětí je panovnice informována sloužícími a v případě potřeby zasáhne. Před svatbou Josefa s Isabellou Parmskou požádá manžela, aby následníka poučil o manželských povinnostech. Ten se rozhodne v duchu tradice pro návštěvu veřejného domu, tak jako to s ním učinil jeho otec a s ním jeho děd. Josef je ze sexu s prostitutkou zhnusen, jeho bratr Leopold, který se k návštěvě přidal, je naopak nadšen. Tvůrci sex za úplatu neodsuzují, epizodu pojali humorně a na odlišné reakci bratrů ukazují, že vztah k sexu je individuální. Lesbický vztah mezi Isabellou Parmskou a její dcerou Mimi řeší arcivévodkyně v tichosti, nechce vyvolat skandál. Zprvu je pohoršena. „Církev to zakazuje. Proviňují se se... proti všemu.“ Posléze ale situaci využije k pragmatickému užítku říše, pokud Izabella zplodí s Josefem následníka trůnu, bude vztah s Mimi tolerovat. Rozhodnutí o deportaci zadržovaných vídeňských prostitutek je líčeno jako důsledek frustrace Marie Terezie, která se tímto způsobem vyrovnává s nevěrami manžela.

Marie Terezie projevuje větší sociální citění než muži ve vysokých státních a vojenských funkcích, kterými je obklopena. Na začátku druhého dílu je její kočár nucen zastavit, protože na cestě leží mrtvola ženy s malým dítětem. Budoucí panovnice zde projevuje obyčejný lidský soucit. Scéna sice narušuje stereotyp bez-

ohledného aristokrata, který žije v dostatku a nevnímá tíživou situaci lidu, zároveň však podporuje stereotyp o tom, že ženy jsou sociálně vnímavější. Při setkání s vojáky vnímá jejich nedostatečnou výstroj a zbědovanost, zde však už převažuje politický zájem, protože zdecimovaná armáda není schopna plně hájit zájmy říše.

Nová Sissi?

Čeští recenzenti připomínají inspiraci současnými televizními britskými sériemi *The Crown* a *Viktorie* (Kristina Roháčková),⁵⁵ ale všimli si také vlivu rakouské filmové série Ernsta Marischky z 50. let o císařovně Alžbětě Bavorské (Tomáš Seidl).⁵⁶ Inspirace je patrná na několika úrovních: způsob prezentace hlavní postavy jako emancipované ženy, využití kontrastu romantické komedie a patetických záběrů, obdobné kompozice záběrů, práce s kostýmy, ale také způsob redefinice národní identity.

Vývoj společnosti se nejvíce projevil v rozdílné prezentaci genderových témat. Mladá Sissi deklaruje touhu po svobodě. Ráda jezdí „po mužském způsobu“ na koni a zálibu nachází v lovu (zde pouze doprovází otce a Františka Josefa) a rybolovu. Postava v sobě odráží zřetelný paradox. Na jedné straně chce žít svobodně, vymezuje se proti matce císaře, arcivévodkyni Žofii (svoji tetě), jež trvá na dodržování přísné etikety vídeňského císařského dvora převzaté ze Španělska, na straně druhé je pro ni autorita otcovského domu neotřesitelná.

Sissi: Dosud jsem byla šťastná v otcovském domě a nemám v úmyslu svůj život nijak měnit. Chci žít svobodně, bez předpisů.

Žofie: Co to vedeš za neslýchané řeči?

Sissi: Říkám jen to, co mě naučil můj otec, a tomu je svoboda a pravda nade všechno. (1:13:12)

Sňatku Sissi a Františka Josefa jsou kladeny mnohem menší překážky než Marii Terezii a Františkovi Štěpánovi, stačí, že se dvojice náhodně potká, když Sissi loví v řece u cesty ryby a později se spolu vydá na lov. Náhlému vzplanutí neodporuje ani císařovna matka, která preferovala Alžbětinu starší sestru. Její podmínkou je, aby Sissi vystupovala jako důstojná císařovna. „Mám za úkol udělat z venkovského děvčete císařovnu, ale já už si ji vezmu do práce.“ (17:32) Sissi se mj. musí doučit všechny národní jazyky, kterými se v říši mluví. Navzdory předchozí prezentaci Sissi jako emancipované dívky se protagonistka podřizuje rozhodnutí nastávajícího manžela, který ji sice miluje, ale zásnuby vyhlásil veřejně bez jejího souhlasu:

Sissi: Proč jsi to udělal, proč jsi mě postavil před hotovou věc?

František Josef: Protože jsem věděl, že bys jinak nesouhlasila. (1:17:10)

Druhý a třetí film z volné série zachovává obdobné schéma, zamýšlený čtvrtý díl nebyl natočen. Manželské odcizení je v druhém díle prezentováno jako důsledek vysokého pracovního vyčerpání císaře. V okamžiku tajného výletu inkognito se romantika vrací. (Marie Tereza toto schéma přejímá.) Témata sexu a nevěry se ve filmové trilogii neobjevují.

Politická situace v monarchii je líčena jako téměř idylická, císař vládne spravedlivě a nenechá se ovlivňovat svým okolím. Nedá na své poradce a nepodepíše rozsudek smrti nad českými spiklenci, případ hodlá prověřit. Film zakončují dva monumentální patetické výjevy. Během cesty lodí po Dunaji z Bavorska do Vídně davu lidí nadšeně oslavují příjezd nastávající císařovny. Ještě monumentálněji vyznívající svatba v katedrále poukazuje na důležitost katolické církve ve společenské i státní úrovni. Tyto výjevy jsou v protikladu ke komediálnímu pojetí většiny filmu a k proklamované lidovosti. Otec jí rukama, pije pivo, hraje kuželky, zpívá lidové písně, bodře se chová k vesničanům i šlechtě.

Filmová trilogie se vyrovnává s dvěma rakouskými historickými traumaty: rozpadem Rakouska-Uherska v roce 1918 a anšlusem v roce 1938.⁵⁷ Po válce bylo Rakousko rozděleno do okupačních zón, plnou suverenitu získalo až v roce 1955 a jako neutrální země se rychle začlenilo do západních nevojenských organizací. Marishka svou trilogií upevňuje rakouskou národní identitu oslavou minulosti. „Monarchie se nám sice rozpadla, ale nemáme se za co stydět, bylo to šťastné a požehnané období pro celý národ.“ Historie je nostalgicky idealizovaná, snoubí se v ní lidovost s nedělitelným majestátem státu a katolické církve. Film sice kritizuje přísnost a upjatost dvorní etikety odvozené ze španělského dvora (cizí pořádky tu moc nechceme), ale církevní svatba je ukázána jako nezpochybnitelný oslavový rituál. Obdobný přístup zaujali čeští diváci a divačky k Marii Terezii: „Byla to sice Rakušanka, ale jako žena se postavila takřka celé patriarchální Evropě. A jaké uměla pořádat plesy.“

Závěrem: Čas lidovosti a čas majestátu

Osobní i velká historie je v Marii Terezii líčena jako mnohem komplikovanější než v Sissi. Obě díla jsou si ale velmi podobná v uplatnění modelu participace. Nejedná se o politickou ani kulturní participaci, ve které se jedinec aktivně podílí na chodu veřejného života, ale o emocionální participaci prostřednictvím fiktivního uměleckého díla, ve které si divák/divačka vytváří silnou emocionální vazbu k hlavní postavě, a tím i k tomu, co ona reprezentuje. Nejedná se jen o jednosměrný akt identifikační projekce (chtěla bych být jako ona) či zbožštění (ona je uctíváný fetiš, nedostupný

55 ROHÁČKOVÁ, Kristina. Romantická komedie v historickém kostýmu. Marie Terezie vnáší humor do mocenských machinací. *Irozhlás.cz* [online]. 2. 1. 2018 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: https://www.irozhlas.cz/kultura/film/recenze-miniserie-marie-terezie-ceska-televize_1801020730_kro.

56 SEIDL, Tomáš. Recenze: Marie Terezie v pokračování minisérie svádí boj o trůn i manželovu lásku. *Aktualne.cz* [online]. 1. 1. 2020 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/marie-terezie-iii-iv-recenze-ceska-televize/r~6bfa04502cb411ea88f50cc47ab5f122>.

57 Více např. VEBER, Václav a kol. *Dějiny Rakouska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002, s. 564–567.

ideál). Postavu zcivilňují její obyčejné všední problémy a prožívané, snadno identifikovatelné základní emoce. Divák/divačka postavu vnímá tak, že Ona (Sissi, Marie Terezie) je sice panovnice, ale trápí ji stejné problémy jako jeho/ji a prožívá je stejným způsobem. Identifikačnímu aktu, chci být jako Ona, předchází zjištění: Ona je jako Já (má stejné starosti a prožívá obdobné radosti), jen má více povinností, protože je (bude) panovnice. Akt emocionální participace zároveň umocňuje komika zaměřená na všední situace a jejich lidovost.

Ona participuje na naší lidovosti, my na jejím majestátu.

Vyrovnávání se s komunistickou minulostí v českém filmu posledních let – kritika versus ostalgie

Martin Novosad

Klíčové dějinné milníky patřily vždy k vděčným tématům, která inspirovala filmové tvůrce ke vzniku snímků, jež měly potřebu reflektovat zásadní společensko-politické změny a ukázat divákům, že každá velká událost či dílčí příběh je součástí širšího kontextu jakéhosi národního povědomí. Připomeňme si například, jak důležité motivy vneslo do československé kinematografie zachycení událostí z 2. světové války. V podstatě šlo o jedno z nejčastějších zobrazovaných témat druhé poloviny minulého století na plátnech našich kin. Logicky se přitom pod vlivem mocenských struktur měnila optika filmového vyprávění o často dramatických osudech hrdinů pod tíhou válečných zážitků. Zatímco v 50. letech byl například nepřítel v těchto snímcích jednoznačný – německý nacismus – stejně tak zachránce v podobě Rudé armády (viz třeba filmy *Němá barikáda* nebo *Tanková brigáda*⁵⁸), v průběhu 60. let se pozornost zejména mladší filmařské generace zaměřila daleko více na otázky svědomí, kolaborace a morální nejednoznačnosti prezentovaného domácího odboje (jako třeba ve filmech *Smrt si říká Engelchen*, *Ať žije republika*, *Obchod na korze*, *Kočár do Vídně* či *Ostře sledované vlaky*⁵⁹). Do výpovědi filmařů se přirozeně promítla také čtyřicetiletá zkušenost s komunistickým režimem. Cítili nutkovou potřebu o letech diktatury a nesvobody podat vlastní svědectví a mnohdy i narovnat, nebo vypovědět pravdu o době, která manipulovala veřejným míněním a snažila se vykládat dějiny podle vlastních pravidel.

Ambice tzv. vyrovnání se s totalitní mocí v českém filmovém prostředí se přitom – jak bychom zřejmě předpokládali – nezrodila až po sametové revoluci v listopadu 1989, ale přišla už o několik let dříve, v době tzv. perestrojky. Pod vlivem gorbačovské „glasnosti“ v polovině 80. let se následně uvolnily poměry i v Barrandovském filmovém studiu, které si drželo státní monopol na tuzemské distribuční hrané filmy.

58 *Němá barikáda* (r. Otakar Vávra; 1949), *Tanková brigáda* (r. Ivo Toman; 1955)

59 *Smrt si říká Engelchen* (r. Ján Kadár, Elmar Klos; 1963), *Ať žije republika* (r. Karel Kachyňa; 1965), *Obchod na korze* (r. Ján Kadár, Elmar Klos; 1965), *Kočár do Vídně* (r. Karel Kachyňa; 1966) či *Ostře sledované vlaky* (r. Jiří Menzel; 1966)

Pověstní barrandovští cenzoři se ocitli v situaci, kdy pro ně už nebylo udržitelné některé společenské problémy ignorovat. Zvláště, když se na ně už veřejně poukazovalo i na stranických schůzích. A tak se do výroby nakonec dostalo několik mimořádných titulů, které se přes poukazování na konkrétní normalizační trable vyslovily nebývale odvážně v obecné rovině zároveň k chybám socialismu jako takového. K této vlně, která byla předvojem pozdějšího účtování s komunistickou minulostí, se tehdy zapojila především generace filmařů středních let, kterým sice Barrandov umožnil natáčet své první filmy, ale zažili na vlastní kůži restrikce a omezení, jež jejich počátečním dílům často komplikovaly uvedení. Zkoušeli to ale znovu.

Mezitím se doba už částečně změnila a nejistota politického směřování mnohé z kovaných cenzorů přiměla přehodnotit některá nařízení. Díky tomu nebývale upřímně a trefně promluvily k publiku snímky jako *Proč?* (r. Karel Smyczek; 1987), *Bony a klid* (r. Vít Olmer; 1987), *Nejistá sezóna* (r. Ladislav Smoljak; 1987) nebo *Vážení přátelé, ano* (r. Dušan Klein; 1989). A publikum s nimi v době jejich premiér souznělo. Komunistický režim se evidentně pomalu bortil. Vít Olmer dokonce vzpomínal, že když mu schvalovací komise na popud jednoho z jejích členů chtěla promítání hitu *Bony a klid* zakázat, protože demaskoval až příliš nekompromisní pohled za fasádu socialistické reality s náznaky propojení ekonomické a justiční mafie, tak kdosi jiný z komise poznamenal, že by tohle gesto zakazu bylo už stejně kontraproduktivní, protože VHS kazety s filmem již měli k dispozici téměř všichni veksláci, kteří se i tak postarají, aby se snímek k divákům nakonec stejně dostal.⁶⁰

Bizarní historkou je rovněž třeba role legendárního dlouholetého barrandovského ústředního dramaturga Ludvíka Tomana ve Svěrákově a Smoljakově hořké komedii *Nejistá sezóna* o peripetiích jejich divadelního souboru Járy Cimrmana, kde si tento herci a tvůrci nenáviděný spolupracovník KGB zahrál zcela příznačně sám sebe čili člena hodnotící a schvalovací komise, ačkoliv v té době už ve funkci nebyl. Zdeněk Svěrák vzpomínal, že nevěřil, že by Toman vůbec byl ochoten tuto roli v jejich filmu přijmout, ale kupodivu víc než satirické ostří na kulturní kádrování umělců a jejich tvorby mu vadil nízký honorář, který měl za postavu mlčícího funkcionáře obdržet.⁶¹ Teprve když Ladislav Smoljak dojednal s produkcí navýšení odměny, Toman roli vzal a zahrál ji možná víc autenticky, než kdyby ji měl ztvárnit jakýkoliv jiný herec.

17. listopadu 1989 přišla sametová revoluce a sen o svobodě a demokracii se postupně v naší vlasti začal naplňovat. Uvolnila se i pověstná stavidla barrandovské filmové produkce, která doposud byla vždy přísně plánována, aby odpovídala ideovým stranickým cílům, a do výroby ještě v témže roce vplulo několik podnětných titulů, které bohužel v následné divácké návštěvnosti doplatily na období euforie z nově nabyté volnosti. Do kina se přestávalo chodit, protože to důležité se nyní dělo venku

na ulicích. Přesto lze z odstupu let konstatovat, že jestli bylo kdy vyrovnání se s érou komunismu nejpůsobivější, pak to bylo právě v bezprostředně natočených filmech na samém přelomu 80. a 90. let, které náhle umožnily tvůrcům vytáhnout ze šuplíků témata skutečných zločinů totalitní moci, které by nikdy předtím nemohly projít přes cenzorskou dramaturgii. Ne náhodou se hned několik titulů vrátilo ke krutostem 50. let, ať už šlo o autobiograficky laděnou baladickou kroniku z pera Jiřího Křížana *Tichá bolest* (r. Martin Hollý; 1990) nebo drsné drama o inscenovaných politických procesech *Jen o rodinných záležitostech* (r. Jiří Svoboda; 1990), které poněkud nečekaně natočil pozdější předseda KSČ, možná jako upřímný pokus o revizi komunistických přešlapů. Zdaleka největší senzaci ale v té době způsobilo dokončení a uvedení filmu režiséra Jiřího Menzela *Skřivánci na niti* (snímek v roce 1969 ihned po první neveřejné projekci stihl osud trezorových snímků). Film se v lednu 1990 dočkal premiéry na festivalu Berlinale, z něhož si nakonec odvezl vítězství (Zlatého medvěda). Nikdo z porotců ani zahraničních diváků nechtěl věřit, že jde o dvacet let starý snímek. „Režisér mě vzal do Berlína na Zlatého medvěda jako důkaz, že ten film je dvacet let starý. Oni si všichni mysleli, že to je film asi tak tři roky. A pak jsem přišel já před plátno, a tím prošlo dvacet let,“ vzpomíná na Berlinale představitel jedné z hlavních postav – adventisty Pavla – Václav Neckář.⁶² Hrabalovská výpověď o absurdní realitě české společnosti 50. let s pracovními tábory pro ty, které komunistická společnost odvrhla na samý kraj a hodlala je převychovat k obrazu svému, rezonovala stále přesvědčivě, a dokonce možná ještě více apelativně s ohledem na to, že toto svědectví mělo zůstat navždy skryto. Film získal mimo jiné také Cenu československé filmové kritiky za nejlepší český a slovenský film roku 1989 či hlavní cenu na festivalu českých a slovenských filmů FINÁLE Plzeň.

Uvolnění poměrů i mezi filmaři ale přineslo možnosti vyslovit se svobodně a otevřeně ke všem neuralgickým bodům socialistického režimu. Zatímco u Menzela, Holleho či Svobody šlo nesporně o svědectví o dobách teroru, který sami částečně zažili, nebo znali z osudů svých blízkých či známých, ke slovu se na konci 80. let prodrala i nejmladší generace absolventů FAMU a talentovaných tvůrců v čele s Tomášem Vorlem, Irenou Pavláskovou, Janem Svěrákem či Vladimírem Michálkem. Zdaleka nejméně nabito měl vůči režimu právě Vorel, který už se potýkal s jistými komplikacemi při realizaci povídkového filmu *Pražská 5* (1988). Tehdejší ředitel Československého státního filmu Purš dokonce film společně s dalším snímkem *Kopytem sem, kopytem tam* (1988) režisérky Věry Chytilové zakázal. Ale díky urputnosti a bojovnosti Chytilové byl nakonec zákaz zrušen a oba filmy šly do kin. Nastrádaná frustrace a neblahá zkušenost s režimní politikou se u Vorla promítla ale mimořádně do dalšího filmu *Kouř* (1990), který pojal jako netradiční „rytmikál totalitního věku“ a v jeho ději zkarikoval a zpranýřoval snad všechny myslitelné morální poklesky a zločiny autoritářského režimu a jeho úředníků. Film v době svého uvedení v únoru roku 1991 poněkud zapadl,

60 Z původního rozhovoru pro dokumentární film *Kouzelný kopec*, Česká televize, režie Roman Vávra, 2023.

61 Tamtéž.

62 *Studio 6. Slavné hrabalovské postavy* [televizní pořad]. Česká televize, 2014. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1096902795-studio-6/214411010100328/cast/316915>.

ale postupem let si vydobyl až kultovní status díla, jež trefně nahlédlo přelomovou dobu a ojedinělým satirickým humorem, svérázným pojetím muzikálu a také nezvykle skeptickým pohledem na revoluci, jejíž výdobytky nakonec až příliš nápadně připomínají staré pořádky, se z něj stal fenomén vpravdě vizionářský.

Dá se říct, že tato generace ve své tvorbě zhodnotila částečně také osobní zkušenosti z reálného socialismu a projektovala je pak do svých děl. V některých případech šlo sice o filmové adaptace literárních předloh, ovšem takových, s nimiž tito tvůrci zcela souzněli. Svěrákova *Obecná škola* (r. Jan Svěrák, 1991), vycházející z autobiografických vzpomínek jeho otce Zdeňka Svěráka (ten je autorem scénáře), mnohé z toho, co českou společnost po „Vítězném únoru 1948“ čekalo, aspoň naznačila. Výraznějšího posunu od původní předlohy se dočkal snímek Vladimíra Michálka *Zapomenuté světlo* (1996).⁶³ Příběhu vesnického faráře, který bojuje s pocitem bezmoci kvůli nemoci milované osoby, ale i se stranickými úředníky za záchranu kostela, odklon od původního literárního textu vyloženě prospěl. Což ocenilo mimo jiné i publikum přiznáním Divácké ceny na tehdejší Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech, kde snímek získal ještě další dvě ocenění a byl v roce 1997 za českou republiku nominován dokonce na Oscara.⁶⁴

Mnohem agilnější přístup zaujala jedna z mála začínajících filmařek této mladé generační skupiny, Irena Pavlásková. Podle vlastního scénáře natočila psychologické drama o manipulaci s lidmi *Čas sluhů* (1991). Scénář jí předtím zatrhlá barrandovská cenzura, která se nedokázala vyrovnat s „negativním zobrazením ženy v socialistické společnosti“. Podle nich film neodpovídal realitě socialistických poměrů. Cenzoři si tehdy možná ani neuvědomili, že zdaleka nešlo jen konkrétní hrdinku, ale že de facto celé vyprávění je alegorií zruďného režimu, který manipuloval životy svých občanů, přičemž některé donutil až ke spolupráci s StB. Ironické je, že ačkoliv byl film uveden už ve svobodné éře, ještě na počátku 90. let o jeho zákaz vehementně usiloval v rámci Svazu dramatických umělců legendární režisér Otakar Vávra, který se vždy dokázal jakémukoliv režimu ve své tvorbě přizpůsobit. Dá se říct, že mladá generace v čele s Vorlem a Pavláskovou reprezentovala umělce tzv. prvního hněvu, kteří měli často osobní důvod si to prostřednictvím svých snímků s komunistickým režimem vyříkat. A v mnohém se s nimi ztotožnili také diváci, kteří měli nejspíš obdobné životní zkušenosti jako hrdinové daných snímků.

V průběhu 90. let se však atmosféra ve společnosti postupně proměňovala a z původního rozhořčení ze ztracených čtyřiceti let útlaku a nesvobody se pozvolna stávala vzdálená vzpomínka, která u části populace začala dokonce nabývat podoby občasných nostalgických ohlédnutí. Příčinou byla transformace celé společnosti, včetně rychlého přechodu k tržnímu hospodářství, které část občanů uvrhlo do jiného typu

nesvobody, totiž ekonomické. Jistoty komunistických výdobytků se náhle některým jevily přijatelnější, ačkoliv sami popírali mnohé z dalších omezení, se kterými se v socialismu museli nedobrovolně smířit. Právě proto, že „devadesátky“ byly dobou nových příležitostí, lidé většinou postupně ztratili potřebu připomínat si krutosti minulého režimu. Nechtěli se už rýpat v bolestivých ranách vlastní minulosti, toužili zapomenout, anebo si historickou paměť začali pozvolna upravovat a deformovat k obrazu svému, často hodně pokřivenému. Toto období by se dalo také charakterizovat jako syndrom mlčící většiny. Důsledkem byla trivializace historie a záměrné obrušování některých nepříjemných pravd. Výsledkem pak bylo vytěsnění nepříjemného a falešný pocit tzv. báječných let, která ale ve skutečnosti byla hodně pod psa. Ostatně příznačné právě pro tuto dobu druhé poloviny 90. let je vzestup filmů, které na éru komunistického jha pohlíží s už poněkud menší zlostí a de facto v ní nachází spíš už jen ony nostalgické směšné historky.

Celé je to ale ještě o něco složitější, protože málokdo se toužil ještě podívat pod slupku mladistvých vzpomínek a nalézt tam opravdová traumata pramenící z nesvobodné epochy. A tak se začalo přehlížet, ačkoliv skutečný záměr tvůrců filmů této vlny byl možná jen o něco více komerční než apelativní. Pozoruhodné je, že většina filmů z této sorty jsou adaptace literárních děl, často už ve své době velmi populárních knih. Všechno vlastně začalo zdánlivě správně filmovými adaptacemi zakázaných autorů a románů, jako byl Škvoreckého *Tankový prapor* (r. Vít Olmer; 1991) a Švandrlíkovi *Černí baroni* (r. Zdeněk Sirový; 1992). Pod slupkou komických historek se v nich skrývaly skutečné poměry v socialistické armádě, potažmo společnosti, včetně odvrácené strany osudů tzv. „pétépáků“, které v podstatě zachycovaly krutost, s jakou se režim vypořádával s nepřizpůsobivými občany v socialistické vlasti. Ačkoliv šlo o divácké hity, a dokonce první soukromé filmové produkce v polistopadové éře, byl to pouze předvoj pro následný příliv snímků, které už chtěly vyloženě diváky především pobavit, aniž by měly ambice se příliš kriticky vymezovat vůči době, v níž se odehrávaly. Problém ale ani tak nebyl na straně tvůrců, jako spíš ve společnosti, která se nechala unést pouze zábavnou vrstvou oněch děl. O mechanismech mocenské zvůle už málokdo toužil po pár letech diskutovat. A tak přišla *Báječná léta pod psa* (r. Petr Nikolaev; 1997), *Kolja* (r. Jan Svěrák; 1996), *Pelíšky* (r. Jan Hřebejk; 1999), *Rebelové* (r. Filip Renč; 2001) a další. Ve společnosti se cosi zoufale proměnilo a my dnes o konci 90. let můžeme hovořit jako o období, které dalo vzniknout tzv. ostalgii.

Skutečný zlom nastal s největší pravděpodobností po vítězství českých hokejistů na Zimních olympijských hrách v Naganu v roce 1998. Jejich vítězný návrat do vlasti se stal záminkou pro návrat řady umělců bývalého režimu (Michal David, Helena Vondráčková, Karel Gott a další), kteří se na společné euforii na náměstích nabitých fanoušky svezli a dokázali se náležitě připomenout. Najednou už nebyli těmi zavrženými přísluhovači režimu, ale sympatickými zástupci retro vlny, která následně doslova zachvátila v rozhlasovém éteru a hudebních vydavatelstvích tuzemský trh.

63 Film vznikl na motivy stejnojmenné literární předlohy Jakuba Demla.

64 Na Oscara byl za Českou republiku v roce 1992 nominován také výše zmíněný film *Obecná škola*.

Na nostalgickou vlnu zareagovaly i tuzemské televize, když do svých programů začaly systematicky zařazovat normalizační seriály nejhrubšího ideologického zrna (*Třicet případů majora Zemana*, *Žena za pultem*, *Muž na radnici*, *Okres na severu*, *Inženýrská odysea...*) a reprízy populárních socialistických propagandistických komedií (*Parta Hic*, *Mladé víno...*). Syndrom mlčící většiny se ve společnosti naplnil vrchovatě. Ale demokracie by i tohle měla zvládnout. Otázka je, jak se s tím dokázal vnitřně srovnat každý z občanů.

Ostalgiu můžeme charakterizovat jako nostalgický způsob vztahování se k minulosti založený na sentimentálním vztahu k dobovým věcem, ale i na idealizovaném vymezení se vůči období socialismu.⁶⁵ Ve filmových produkcích nabývala ostalgie často spíše vedlejších znaků. Projevovala se třeba na vnější historicitě, která se někdy až doslova vyžívala ve formálním užívání historicky věrných rekvizit a kostýmů, což je třeba příklad *Pelíšků*, kde tvůrci dokonce iniciovali výzvu pro diváky, aby posílali své oblíbené předměty spjaté s dobou jejich mládí. V některých případech se pak může zdát, že výprava vítězí nad obsahem. Socialistické stereotypy se tak staly vizuálními kliše, která ale mnohým divákům lahodí a umožňují jim rozplývat se nad identifikací jednotlivých artefaktů, jež mají často také spojené s vlastním dospíváním a zážitky. Horším důsledkem bylo už například to, že některá historická fakta byla ve filmech záměrně zjednodušována, respektive zobrazení konkrétní události bylo už často obtížné ověřit, a tak se upravoval, a zejména pro mladší publikum se postupně nenápadně začal deformovat obraz komunistické epochy. Problematické je i to, že přestal existovat jednoznačný historický úzus pro jednotlivá období, což vedlo pochopitelně k relativizaci vymezení pojmů dobra a zla a tenké hranice mezi nimi.

Dalším symptomem je, že vyprávění v ostalgických snímcích se soustředí zejména na vztahové historky, preferuje tzv. malé osudy na pozadí velkých dějin. Jiné důvody jsou pak ekonomické a společenské – humor je brán jako nástroj rezervované kritiky totalitního režimu. Tvůrci mnohdy ustupují od dějinné doslovnosti a dané období je pro ně spíš pozadím a inspiračním zdrojem pro příběhy, které volně parafrázuji historické realie. A v neposlední řadě jde rovněž o kompenzaci ztráty jakési identity a touhy po selektivním vzpomínání většinou jen na to hezké, nebo to, co se pro nás už stalo retrem. Jedná se o typické atributy kultury tzv. „guilty pleasures“.

Ve stínu této většinové filmové produkce se přesto příležitostně objevují pokusy o ambicióznější sdělení a rádoby komerčně atraktivnější žánrové filmy, které by zachytily bolestné období komunistických represí a byly ojedinělými reflexemi zločinů komunismu. Typickými příklady jsou třeba snímky *Bumerang* (r. Hynek Bočan; 1996), *Pupendo* (r. Jan Hřebejk; 2003), *Kousek nebe* (r. Petr Nikolaev; 2005), *3 sezóny v pekle* (r. Tomáš Mašín; 2009), *Ve stínu* (r. David Ondříček; 2012). V kinodistribuci tehdejší

doby ale lze vysledovat neblahý trend upadání zájmu diváků o připomínání si krutých praktik komunistického režimu. Tvůrci volí proto raději nostalgické pohledy na normalizaci, kde se otupuje kritičnost, nebo jdou cestou více žánrových filmů. U diváků nicméně rezonuje více ostalgie. Navíc dochází ke generační výměně publika v kinech a mladší ročníky už nebaví se ohlížet zpět. Starší generace je naopak saturována v televizi – typický produkt pro jejich nostalgické vzpomínání na dávné časy socialismu prezentuje seriál *Vyprávěj* (2009). Pozoruhodné na tom pouze je, že původně se jednalo o španělský formát, z něhož zůstal zachován set up rodinné kroniky, akorát se muselo lokalizovat prostředí, a tak frankistický fašistický režim nahradila éra výstavního socialismu se všemi jeho pozlátky.

Co se to s naší společností v novém miléniu vůbec stalo? Opravdu většina toužila zapomenout, nebo si nechat nalhávat, že všechno zlé bylo taky k něčemu dobré? Naštěstí ne, opět ale musela nastoupit mladší generace filmových tvůrců, která sice vyrůstala na sklonku socialismu, ale i díky vzpomínkám svých blízkých či přátel si stále ještě dobře pamatovala, jak krutý dokázal komunistický režim vůči některým nepohodlným být. Navíc s podpisem opoziční smlouvy se zdálo, že i česká politická scéna se značně vymkla z kloubů moderní doby. Proto mnozí z těchto filmařů cítili, že je nutné znovu připomenout doby, do kterých by se nejspíš nikdo z nás už nikdy v životě nechtěl vrátit, jako varování. Přichází tedy nespokojená skupina tvůrců, která má potřebu jítit svědomí a zúčtovat s totalitou jednou pro vždy. Představili filmy, které ukázaly konečně zase pravdivý pohled na socialismus. Asi nejzásadnějším dílem, jež nastartovalo tuto vlnu, byla *Pouta* (2009) režiséra Radima Špačka a scenáristy Ondřeje Štindla, oceněná také několika Českými lvy v hlavních kategoriích. Předcházelo jim ale už nekompromisní punkové *...a bude hůř* (r. Petr Nikolaev; 2007) a následovaly *Kawasakiho růže* (r. Jan Hřebejk; 2009), *Občanský průkaz* (r. Ondřej Trojan; 2010), *Hořící keř* (r. Agnieszka Holland; 2013) a *Fair Play* (r. Andrea Sedláčková; 2014). U všech těchto snímků byla patrná snaha vyburcovat otupělou společnost a připomenout nebezpečí plíživé levicové sociální politiky, která relativizuje diktátorské praktiky komunistické ideologie a éru socialismu. Není rovněž bez zajímavosti, že ve většině těchto filmů se začaly objevovat do té doby málo akcentované motivy procesů kontroly státu nad občany a z toho pramenících morálních dilemat, což některé hrdiny dovedlo k emigraci, nebo naopak selhání a kolaboraci s totalitní mocí. Už nešlo jen o to, všimnout si, co se dělo v republice, ale ukázat, jak komunistické represe ovlivňovaly životy konkrétních mnohých disidentů nebo i prostých lidí, kteří se v nesprávnou chvíli na nesprávném místě zapletli s režimem. A z toho pramenily i následné konsekvence a morální dilemata týkající se vlastního svědomí.

Paralelně vedle toho ale v kinech koexistovala i řada filmů, které se vezly na vlně totálního uspokojení v ostalgiu, zejména na přelomu nultých a desátých let. Ačkoliv možná jejich tvůrci poselství takto nezamýšleli, přesto nakonec vyznívaly jako rehabilitace éry socialismu, neboť se odklonily od problematických témat více k humornému

65 Více viz ČERNÍK, Jan. Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989. In: KOPAL, Petr a Luboš PTÁČEK. *Film a dějiny 6 : Postkomunismus*. Praha: ÚSTR – Casablanca, 2016, s. 30–43; nebo *Cinepur*. 2011, (78).

vzpomínání na „staré dobré časy“. Přehlížení nebo relativizování komunistických zločinů se pro ně bohužel stalo normou. To je kupříkladu případ snímků *Anglické jahody* (r. Vladimír Drha; 2008), *Operace Dunaj* (r. Jacek Głomb; 2009), *Zemský ráj to napohled* (r. Irena Pavlásková; 2009), *Něžné vlny* (r. Jiří Vejdělek; 2013) a nejpříznačněji *Probudím se včera* (r. Miloslav Šmídmajer; 2012), kde už tvůrci zašli tak daleko, že ospravedlňují minulé časy socialismu jako skvělé zážitkové dobrodružství pro současnou generaci teenagerů. Ztráta ambic o historickou autenticitu a příklon ke komerčním aspektům dobových snímků zvítězily nad hodnotnějším poselstvím. Ne náhodou tady dochází k absolutní bagatelizaci dějin a trivializování mechanismů moci a diktatury. Už nejde o fakta, ale o čirou zábavu, která parazituje i na poměrně závažných společensko-politických milnicích, jako je třeba srpnová okupace naší republiky v roce 1968 vojsky Varšavské smlouvy. Specifické pojetí této tragické události pak přináší i snímek *Okupace* (r. Michal Nohejl; 2021), který se sice pokouší o alegorii, ale v natolik stylizované podobě, že se zoufale vzdaluje diváckému porozumění. Nicméně jde stále především o zábavu pro široké masy. Převládá tragikomický tón a deformované vidění. Historie tak opět dostává na frak.

Mohlo by se zdát, že v polovině desátých let nového milénia se už náměty, které by chtěly účtovat s komunistickou minulostí, vyčerpaly. Novou vlnu dobových eposů tentokrát však podnítl zájem filmařů o životopisná dramata. Bylo potřeba pouze nechat uzrát filmové technologie, a hlavně ekonomické podmínky ve fondech, aby se daly vyprodukovat. Svěbytné biopiky – umělecké pokusy o převážně portrétní dobová dramata odehrávající se v soukolí komunistické diktatury a poukazující na mocenské mechanismy, které dopadaly na nepohodlné jedince i protistátně zaměřené disidentské skupiny – měly svůj nepopíratelný potenciál většinou právě v autentických příbězích známých osobností. Jenže i fabulace historických událostí a rekonstrukce životních osudů osobností, které se postavily proti komunistickému režimu a byly jeho oběťmi, může mít svá úskalí. V rámci umělecké licence tvůrců jsou vynechány některé zásadní skutečnosti či dochází posunům některých faktů, k hyperbolám kvůli dějovému obroubání či emocionálnímu zásahu filmu. Nicméně je záslužné, že alespoň vznikly a připomněly možná nejkřiklavější křivdy, kterých se komunismus u nás dopustil na těch, kteří se mu odmítli přizpůsobit, ať už jde o *Miladu* (r. David Mrnka; 2017), *Tomana* (r. Ondřej Trojan; 2018), *Jana Palacha* (r. Robert Sedláček; 2018), *Havla* (r. Slávek Horák; 2020), *Zátopka* (r. David Ondříček; 2021) či *Muže, který stál v cestě* (r. Petr Nikolaev; 2023). Nicméně neabsurdněji to nakonec ze všech dotáhl, tak trochu v duchu svého názvu, *Šarlatán* (r. Agnieszka Holland; 2020), v němž si většinu epizod (i řadu těch, které vypadají faktograficky a z nichž může divák nabýt dojem, že se skutečně staly) ze života lidového léčitele Mikoláška a jeho střetů s komunistickou diktaturou scenárista Marek Epstein pro větší dramatický efekt vymyslel. Poznámka v titulcích, že jde o příběh inspirovaný skutečnými životními osudy léčitele Jana Mikoláška, by měla být narovnána alespoň dodatkem, že jde o inspiraci značně volnou, která měla posloužit zjevně hlavně uměleckému a ideovému účelu. Ale to už mnozí z diváků ne-

tuší a nerozliší. Nabízí se otázka, co je pak horší: jestli dobrosrdečná lež, nebo raději manipulativní snímek, který má světit prostředky.

V posledních letech se mimo jiné i z těchto důvodů, které jsou ryze producentským kalkulem ve snaze přitáhnout co nejvíce diváků, rozevřely nůžky formálních i obsahových experimentů ve filmech, které mají ambice vyrovnat se s naší komunistickou minulostí. Vysledovat lze přitom určité tendence v pojetí daných snímků z nedávné doby. Například snahy uchopit éru socialismu přes osobní příběhy obyčejných lidí, většinou obětí. Výjimečně nejsou ani pokusy o přesahy do současnosti, takže epizody z éry socialismu mají být paralelou současného morálního úpadku. Poukazuje se na principy zvláště moci a důsledků, které postihují jedince, vytvářejí názorové rozdíly mezi lidmi a vedou k rozpolcené společnosti. Komplikované to ale je s tím, že se čím dál víc ohýbá realita pro uměleckou deklamaci. Důležitější je idea v zájmu umělecké výpovědi než skutečná fakta. A opět se upřednostňují spíše malé versus velké dějiny. Otázka ovšem je, jaký okruh publika právě tohle zajímá a má po tolika letech ještě oslovit? Přitom ne všechny snímky z tohoto ranku reprezentují pokřivené historické reálie a souvislosti. Nicméně jde spíš o ojedinělé pokusy o hodnotnější zprávu o naší totalitní minulosti, jako třeba v komorním dramatu *Osmdesát dopisů* (r. Václav Kadrnka; 2010) nebo hudebním dramatu *Don't Stop* (r. Richard Řeřicha; 2012) či revenge road movie *Staříci* (r. Martin Dušek, Ondřej Provozník; 2019). Ostatní zůstávají diskutabilní z mnoha důvodů. Jako třeba *Slovo* (r. Beata Parkanová; 2022) – mikrodrاما uvnitř jedné rodiny má slibné téma o hranicích morálky a zodpovědnosti každého z nás, ale utápí se bohužel v režijním manýrismu režisérky, která nechává herce nepochopitelně deklamovat, aby tak ještě více prohloubila propast mezi přirozeností i věrohodností a stylizací, která se vzpírá přesvědčivosti. Nejpodivnější je případ hodně očekávaného zpracování životních osudů protikomunistické odbojové skupiny bratří Mašínů ve snímku *Bratři* (r. Tomáš Mašín; 2023). I když filmu nelze upřít řemeslnou zručnost a snahu o vyvážené vyprávění, přesto nakonec nepochopitelně selhává v charakterizaci hrdinů, když záměrně vynechává některé naprosto klíčové okamžiky rozhodnutí protagonistů a okolností souvisejících s jejich dramatickým útekem do Západního Berlína. Nezbyvá než doufat, že další blížící se dobové drama *Vlny* režiséra Jiřího Mádlu se pokusí nahlédnout okolnosti srpnové okupace optikou pracovníků tehdejšího Československého rozhlasu s mnohem větší autenticitou.

Jak tedy shrnout české filmové snahy o vyrovnání se s komunistickou minulostí? Až na výjimky lze konstatovat, že filmoví tvůrci si s historií často zacházejí po svém. Období komunistické diktatury je pro ně většinou jen inspirací a dobové reálie i zachycení atmosféry tvoří pouze pozadí pro nadčasovější témata. Pokusy o syntézu archivních dokumentárních záběrů s hraným filmem a navození přímé souvislosti s vybranými historickými událostmi je spíš formálním ozvláštňením. Proti tomu stojí naopak přikrašlování minulosti a obliba retro stylu, který rekonstruuje věrně, ale ční často víc na odiv, než by bylo nutné. Obojí má ale svá mnohá úskalí, která

se podepsala na výsledných dílech především z hlediska relevance zobrazovaných událostí. U některých děl lze dospět k závěru, že jen skrze osobní svědectví pamětníků může zůstat zachována jakási paměť národa. Na druhé straně ale bez adekvátního kontextu hrozí fragmentarizace aspektů dané doby a ztráta širšího historického záběru. Nutně si pak musíme položit otázku, jestli i „blbé“ filmy o naší minulosti tvoří paměť a kontinuitu národa. Narativní manipulace v nich je upřednostněna ve prospěch komerčních aspektů. Víc to tím pádem paradoxně nakonec vypovídá spíš o naší době a o důsledcích, jak jsme ochotni svou paměť nechat ohýbat.

V posledních letech lze sledovat podstatný rozdíl mezi výpověďmi o zločinech komunismu v dokumentárních a hraných filmech, kde jednoznačně vítězí autentická svědectví dokumentaristů. Rovněž v zachycování velkých a malých dějin, kde u fabulí převládají osudy obyčejných lidí, kdežto dokumenty mají více možnosti sdělení širších společensko-politických souvislostí než hrané stylizace. V zásadě jde i v oblasti kinematografie o polemiku v přístupu k interpretaci dějin. Historii pořád píšou vítězové. Minulost je přitom stále živá. Filmová pravda ale neexistuje – převažuje pouze tvůrčí licence. Často nám už totiž schází věrohodné informace. A divák chce být klamán, pouze ti vnímavější se s tím nechtějí smířit. Ale kolik jich je, když média mají moc překrucovat fakta, a tím i deformovat obraz naší historie? S tím souvisí i něco, čemu můžeme říkat historická amnézie – syndrom vědomého zapomínání, nebo zprostředkovaného vyprávění, v němž se obrušují některé spojitosti. Navíc dnes už většinou točí tvůrci, kteří již komunismus nezažili. A to je další problém. Interpretace něčeho, co není vlastní zkušeností, ale toliko zprostředkovanou vzpomínkou a často ještě neúplnou nebo nepřesnou. Ke všemu se v současnosti potýkáme stále s českým paradoxem. Národ se hlásí k odkazu první republiky, ale záměrně se přitom odstříhává od traumatizujícího vývoje v průběhu komunistické totality. Vede to potom k nepochopení naší národní mentality, jejího vývoje, a tím i zkreslenému výkladu dějin. Nechuť hledat důsledně pravdu se stává v éře džungle sociálních sítí bohužel běžným aspektem našich životů; raději si ji upravíme podle tradovaného konsenzu, nebo dokonce podle shrnujícímu zavádějícímu výkladu umělé inteligence. Konzervují se tak domněnky. Diváci uvěří tomu, co vidí, aniž by si to měli potřebu ověřit. Je pouze na nás, jak moc budeme chtít se s komunistickou minulostí v naší kinematografii vyrovnat důstojně, ale zejména pravdivě. Ani divák totiž nemusí podléhat všemu, co se natočí a je prezentováno jako autentický výklad historie. Skutečná pravda většinou je mezi dobovým svědectvím a naší vůlí je kriticky vyhodnotit. Takže nikoliv ve filmovém díle samotném, ale mezi plátnem a jeho divákem. A právě na této interpretaci a ochotě konfrontovat předkládané informace a fakta, bude vždy záležet nejvíc.

Média, dokument a obraz světa⁶⁶

Monika Horsáková

Zatímco v případě dramatických forem divák většinou přijímá fakt, že jejich součástí je i výrazná autorská umělecká licence (navzdory tomu si ovšem společnost často utváří určité narativy právě na základě filmové produkce, zejména odkazují-li se tvůrci k inspiraci skutečnými událostmi či osobami, jak již bylo několikrát zmíněno v předchozích statích, a naopak tvůrci často přebírají tradované společenské stereotypy), dokumentární, publicistické a zpravodajské výstupy (tedy non-fikční mediální audiovizuální žánry) jsou publikem vnímány jako reálný obraz světa. Nejvýraznější je to samozřejmě u zpravodajství, které by se z principu mělo vyhýbat jakémukoli hodnocení či komentování a předkládat nezávislé a objektivní informace. Zastavme se tedy nejdříve právě u žurnalistiky.

Pro lepší pochopení toho, k jakým cílům směřují zpravodajská média, od čehož se rovněž odvíjí, jakým způsobem pracují s uchopením reality, uvádím funkce žurnalistiky:

1. informování – média by měla v potřebné míře přinášet informace, které potřebujeme v běžném životě – např. pro rozhodování se o našem chování společnosti;
2. formulování a zveřejňování – média dělají věc veřejnou z určitých obsahů a problémů, fungují (v ideálním případě) jako jakýsi výstražný systém (hlídači demokracie);
3. určují agendu (společenská témata) – soustřeďují pozornost na několik málo témat a událostí, které se ocitají ve světle zájmu veřejnosti (tzv. agenda setting);
4. kritika a kontrola – tři pilíře moci (exekutiva, legislativa a zákonodárství) jsou kontrolovány a kritizovány čtvrtou, nestátní mocí – médii (nutným předpokladem je svoboda slova);
5. zábava – vedlejší efekt novinářské práce, získává na důležitosti;
6. vzdělávání – se zábavou ustupuje;
7. socializace – média zprostředkovávají měřítko hodnot a norem chování;
8. integrace – média staví mosty mezi různými světy a oblastmi života.⁶⁷

Z výše uvedeného je zřejmé, že objektivita je i v případě tzv. seriózních médií velmi relativní pojem. Ať už se zaměříme na jakkoliv velký úsek zpravodajských výstupů,

⁶⁶ Text zčásti vychází z připravované disertační práce autorky zaměřené na Mediální prezentaci historie 20. století v dokumentární produkci Televizního studia Ostrava v letech 1990–2020.

⁶⁷ RUß-MOHL, Stephan. *Žurnalistika, komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, 2005, s. 21.

vždy jde o výběr toho, co se v daném úseku ve světě ve skutečnosti dělo. O tomto výběru v daném médiu přitom rozhodují jednotlivci (editoři, popř. šéfredaktor, který určuje editoriaální politiku daného média, kterou se editoři řídí). Byť se editoři řídí nastavenou editoriaální politikou daného média, jde vždy o výběr subjektivní a i editoři stejného média se v určitých záležitostech mohou rozhodnout jinak – v konkrétním teritoriu, které dané médium obhospodařuje (pro celostátní zpravodajskou relaci je významně širší než třeba pro krajský region), jsou určité zásadní události dne, následně je potřeba relaci doplnit o další zprávy o událostech, které již z velké míry odrážejí kromě editoriaální politiky redakce v daném médiu také osobní preference daného editora, který samozřejmě vybírá i z toho, co mu nabídnou sami redaktori.

Další subjektivní nálož dostane zpráva do vínku od redaktora, který ji zpracovává. Podstatná je už perspektiva, z níž bude událost zpracovávat. Na ní se obvykle domlouvá s editorem. Od ní se odráží zdroje, které bude využívat, respondenti, které osloví. Např. bude-li např. informovat o velkém mezinárodním festivalu, který se koná, může se zaměřit na největší hvězdy, na konkrétní koncert, na počet návštěvníků a připravenost areálu na ně, na organizační problémy, falšování vstupenek – možností perspektiv je mnoho, v rámci každé z nich může novinář sdělovat pravdivou informaci, přesto bude obraz festivalu ve výsledné reportáži pokaždé zcela jiný, lze dokonce lavírovat od naprosto pozitivního obrazu (vynikající koncerty) k naprosto negativnímu (problémy s organizací, zmatky, nedostatek pitné vody, drahé občerstvení atp.).

Editoriaální politika současných médií se přitom často kloní k referování o negativních skutečnostech, což vyplývá zejména z představy, že právě funkce kritiky a kontroly je pro zpravodajství tou nejpodstatnější. Je však samozřejmě otázkou, zda např. negativní skutečnosti jsou u zmíněného příkladu festivalu opravdu to objektivně nejpodstatnější. Každopádně výsledkem tohoto přístupu současných médií je to, že pokud by člověk nahlížel na svět pouze prizmatem televizních zpravodajských relací, měl by pocit, že se ocitl na velmi špatném místě ve velmi špatný čas, což může ve společnosti generovat – slovy Václava Havla – blbou náladu. Nutno také zmínit, že i když to zodpovědní pracovníci (ředitelé, šéfredaktori) neradi přiznávají, editoriaální politika médií (včetně těch veřejnoprávních) se řídí rovněž poptávkou. Měření sledovanosti se totiž nevyhýbá ani zpravodajskému vysílání a jeho hodnocení. U médií, která jsou na sledovanosti, čtenosti, poslechovosti závislá finančně, je pak motivace tohoto postupu naprosto zřejmá – po nástupu TV Nova na český mediální trh⁶⁸ se do popředí zájmu hlavní zpravodajské relace této stanice dostaly kriminální zprávy, které reagovaly na širokou popularitu true crime ve společnosti. Tu lze vysledovat i u do-

68 První česká celoplošná soukromá televizní stanice. Vysílání zahájila 4. února 1994.

kumentární a dramatické tvorby.⁶⁹ Mediální prostor je součástí ekonomické soutěže, soutěží o zákazníka, který se více než poučeným divákem stal nekritickým konzumentem. Média přitom vycházejí vstříc jeho požadavkům. Např. Umberto Eco mimo jiné konstatuje, že masmédia se obracejí k průměrnému publiku (problematika „mid-cultu“ patří v jeho textech k častým tématům) a řídí se přitom průměrným vkusem. Masmédia tedy podle něj podporují pasivní a nekritický pohled na svět.⁷⁰ Další tlak na (zejména na editoriaální politiku ve zpravodajství a publicistice, ale také v dokumentu) média⁷¹ uplatňuje politická reprezentace.⁷²

Další vrstvu subjektivity televizní zpravodajské reportáže pak ke zmíněné perspektivě přidá to, jaké zdroje a respondenty novinář vybere, jak se získanými informacemi naloží, jakým způsobem je zpracuje, které zmíní, které vynechá. I když jde o novináře zkušeného, který s tříděním informací a faktů pracovat umí, nikdy nemůže předat informace o události v celé komplexnosti, vždy jde prostě jen o výsek. Ostatně s výsekem reality pracuje v televizní žurnalistice i obraz. Právě díky němu televize snad nejvíce ze všech masových médií pracuje se zdáním přenesení reality ke konzumentovi. „Pro audiovizuální komunikaci je specifické, že jsou současně oslovovány dva naše smysly, sluch i zrak, které se mohou v ideálním případě (u televize) navzájem doplňovat. Ale pravdou je, že obrazová informace působí silněji než informace slovní (respektive zvuková).“⁷³

69 Svědčí o tom nejen čísla sledovanosti titulů spadajících do tohoto žánru (např. seriál České televize *Devadesátky* (r. Peter Bebjak, 2022) se stal nejsledovanějším seriálem za posledních 18 let. Česká televize uvedla, že seriál v průměru sledovalo 2,32 milionů diváků starších 15 let při podílu sledovanosti 47,5 procent – viz *Devadesátky* se staly nejsledovanějším seriálem za 18 let. *Mediaguru* [online]. 14. února 2022 [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2022/02/devadesatky-se-staly-nejsledovanejsim-serialem-za-18-let>), ale i množství produkce těchto titulů ze strany komerčních platform (např. Netflixu). Na základě dokumentárního True Crime podcastu *Matematika zločinu* (Magdalena Sodomková a Brit Jensen, 2019 – pětidílný podcast byl prezentován jako první non-fiction detektivka, autorky na základě konkrétního případu otevírají téma justičních omylů) byla natočena pro Voyo stejnojmenná dramatická minisérie (r. Peter Bebjak, 2023), podcast vyšel i knižně. Více k žánru True Crime v české filmové tvorbě např. *Cinepur*. 2023, (145).

70 ECO, Umberto. *Skeptické a těšitelé*. Praha: Argo, 2012. s. 44–45.

71 Zejména ta veřejnoprávní, nad kterými má politická reprezentace v Česku kontrolu, neboť členy mediálních rad, jež mají významné kompetence, např. volbu a odvolání generálních ředitelů či kontrolu hospodaření, volí právě politici – poslanci a senátoři. Mnohdy je v tomto ohledu program regulován autocenzorský ze strany managementu. Jedním z medializovaných případů byl v tomto ohledu třeba dokumentární podcast *Matematika zločinu*. Pětidílný seriál vznikl pro vysílání Českého rozhlasu, ten jej však zprvu odmítl odvysílat s tím, že porušuje Etický kodex ČRo. Autorky naopak mluvily o cenzuře. Fond nezávislé žurnalistiky nechal zpracovat odborný posudek, který konstatuje, že autorky etický kodex neporušily. Seriál podle posudku poukazuje na závažné problémy a jeho vysílání je důležité z hlediska veřejného zájmu. Po mediálním tlaku, získání prestižní ceny Prix Bohemia Radio, podpůrným dopisem padesáti českých dokumentaristů a úpravách, které autorky musely v seriálu učinit (dle ČRo šlo o úpravy, vynucené etický kodexem, dle autorského slova o cenzurní kroky, kterým vyhověly, protože v té době byly v rozhlase zaměstnané), nakonec rozhlas pořad odvysílal. Více: VLASATÁ, Zuzana. Rozhovor s Brit Jensen a Magdalenou Sodomkovou: Rozhlas cenzuruje naši práci. *Deník referendum* [online]. 17. 7. 2019 [cit. 2023-11-15]. Dostupné z: <https://denikreferendum.cz/clanek/29876-rozhovor-s-brit-jensen-a-magdalenou-sodomkovou-rozhlas-cenzuruje-nasi-praci>; nebo TURKOVÁ, Barbora. Magdalena Sodomková: Jednání Rozhlasu mě zklamalo. Nečekala jsem tlak od místa, kde jsme měli mít podporu. *Frekvence 1* [online]. 14. 10. 2023 [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://www.frekvence1.cz/clanky/zivotni-styl/magdalena-sodomkova-jednani-rozhlasu-me-zklamalo-necekala-jsem-tlak-od-mista-kde-jme-meli-mit-podporu.shtml>. Po této kauze došlo mimo jiné k personálnímu rozpadu silné dokumentaristické generace v ČRo a k ústupu progresivní dokumentaristické dramaturgie v tomto médiu. Mimochodem jedna z autorek, Brit Jensen – dánská dokumentaristka žijící v Česku, vstoupila do českého mediálního prostoru historickým audiodokumentem *Anatomie jedné moravské vesnice* (2014) o vyvlastňování pozemků v padesátých letech v obci, kde v té době žila. V tématu reflexe komunistické minulosti pokračovala dokumentem *Nikdo se tím chlubit nebude* (2016) o členství v KSČ. Perspektiva cizince zaměřujícího se na českou zkušenost je bezesporu zajímavá. „Jsem tady cizinka, není to krajina mého dětství ani dospívání. Ale myslím si, že v její historii je zakódována schopnost ukázat, jak se lidé chovají, když se svoboda omezuje. Jak jsou, nebo nejsou lidé schopni se za různých okolností vymanit z nesvobody a iniciovat skutečnou změnu, včetně změny myšlení. A z čeho a jak se posléze vůbec svoboda utváří.“ Viz HANÁČKOVÁ, Andrea. Brit Jensen: natáčím dokumenty, protože chci komunikovat s lidmi. *Dok.revue* [online]. 28. 11. 2019 [cit. 2023-11-10]. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/brit-jensen-natacim-dokumenty-protoze-chci-komunikovat-s-lidmi>.

72 „O politickém zpravodajství České televize, kvalitě a nezávislosti televizní rady se debatuje horlivě a intenzivně. Skoro se zdá, že na jinou besedu o veřejnoprávní televizi nezbyvá čas. Pokusy o seriózní hodnocení práce České televize jsou téměř vždy, i když se to netýká zpravodajství, ovlivněný politickým zápasem, a jejich relevance tak spíš probíhá na ose fandím nebo nefandím ČT, což je škoda. Česká televize šíří svého záběru v oblasti výroby, vysílání i podpory české kinematografie není o nic méně důležitým kulturním fenoménem než Národní galerie, Národní divadlo či Národní knihovna. Když vezmeme do hry i kvantitativní zásah do veřejného prostoru, pak je ze všech jmenovaných (a samozřejmě ne jediných) českých kulturních pilířů nejmocnější. Ale širší společenský diskurs na téma ČT zpravidla začíná i končí u jednoduchého má dáti/dal, tedy kritikou prostorové stopáže, které se dostává jednotlivým politikům k vlastní prezentaci. Ačkoliv ČT musí být tvří nezávislé žurnalistiky, nemůžeme její hodnotu přepočítávat jen penou dní, tedy oním ‚tady a teď‘ zpravodajského newsroomu.“ Více viz MINAŘÍK, Petr. Kdo je tady producent? In: HORSÁKOVÁ, Monika a Miroslav ZELINSKÝ (eds.). *Proměny dramaturgie 4: Dramaturgie v off-line a on-line prostoru*. Opava: Slezská univerzita 2020, s. 60–63.

73 RUP-MOHL, Stephan. *Žurnalistika, komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, 2005, s. 142.

Vše výše zmíněné platí i pro publicistiku a dokument.⁷⁴ S tím rozdílem, že v těchto žánrech už nejde jen o předkládání faktů, ale také o zasažení emocí diváka. „Dokument je problematickou formou pro všechny, kdo se ho v posledních letech pokoušeli definovat a teoretizovat, a historický dokument je, pokud vůbec, ještě problematičtější. Dokumentární film zdánlivě přímo odráží svět, má to, čemu se říká ‚indexický‘ vztah ke skutečnosti – což znamená, že nám ukazuje to, co tu kdysi bylo, před kamerou, a teoreticky i to, co by tu bylo tak jako tak, kdyby kamera nebyla přítomna. Na rozdíl od dramatického filmu, který musí složitě vytvářet a inscenovat svět, který je pak natočen speciálně pro kameru. (...) Část problému spočívá v samotném slově ‚dokumentární‘, které naznačuje přímý vztah ke skutečnosti.“⁷⁵ „Tradice dokumentárního filmu se silně opírá o jeho schopnost vyvolat dojem autenticity.“⁷⁶ Ve skutečnosti však dokumentární film „vybírá stopy minulosti a skládá je do vyprávění“⁷⁷ ideálně v tradiční trojaktové struktuře. „Stejně jako dramatický film i dokumentární film chce, abyste se vcítili do událostí a lidí minulosti a hluboce se o ně zajímali.“⁷⁸ K tomu dokument využívá nejrůznější audiovizuální prostředky – obraz, střihová skladba, hudba, zvukové efekty. Nezanedbatelný je i tady výběr pamětníků, svědků minulosti, popř. vypravěčského hlasu a jeho charismatu. Podstatné je zvýšit dopad obrazů.⁷⁹

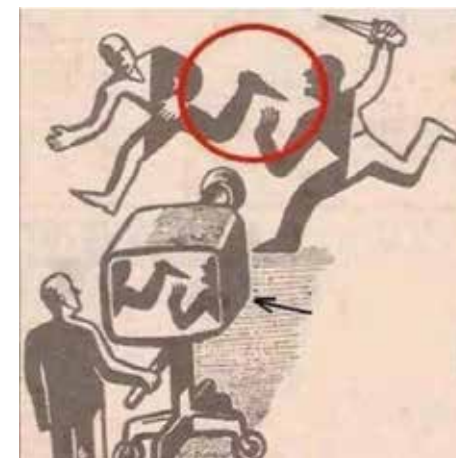
Kamerový záběr nemusí zcela korespondovat s tím, co vidí člověk stojící vedle kamery. Už opticky klame – reálnému obrazu (myšleno obrazu, jak jej vnímáme zrakem) přidává, člověku kila, prostoru rozlehlost. Kameraman pracuje nejen s barevností, ale také s velikostí záběrů (detail, polodetail celek a další – základní velikosti záběrů viz obr. č. 1), s různou perspektivou (podhled, nadhled, neutrální perspektiva) či pohybem kamery.



Obr. č. 1

74 Pouze pozice tvůrců můžeme přejmenovat na scenáristu, režiséra, dramaturga, producenta.
 75 ROSENSTONE, Robert A. *History on film/Film on History*. London and New York: Routledge, 2012, s. 63–64.
 76 NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 15
 77 Tamtéž.
 78 ROSENSTONE, Robert A. *History on film/Film on History*. London and New York: Routledge, 2012, s. 66.
 79 Tamtéž.

Kameraman pracuje také s rámem – záběr je vždy pouhým výsekem reality. Co je za ním, nevidíme, můžeme to maximálně vytušit/interpretovat. S humorem na důsledky rámování v televizním záběru poukazuje karikatura, která se stala na internetu virální (obr. č. 2).



Obr. č. 2

Střihač pak za využití natočených záběrů tvoří obrazovou složku filmu. Střihová skladba pracuje s navazováním jednotlivých záběrů na sebe, vůbec přitom nemusí jít o řazení kontinuální či chronologické. Střihač vytváří v sekvencích, kombinujících jednotlivé záběry za využití prostředků filmové gramatiky, jakési „mikropříběhy“. Jde svým způsobem o další „manipulaci“ s realitou, v níž se uplatňuje především estetické hledisko. Obraz může být různě modulován (např. dodání zrna, škrábanců – zdání archivních záběrů, zpomalování, zrychlování atp., prolínání záběrů do sebe – dvojexpozice, atp.). Způsob spojování jednotlivých záběrů i jejich pořadí má vliv na interpretaci předkládaného obsahu ze strany diváka.⁸⁰ V současnosti je součástí postprodukce obrazové složky filmu také tzv. color grading, tedy v úprava barevnosti záběrů použitých ve filmu, která dnes probíhá digitálně, jde obvykle o finální fázi obrazové postprodukce. V rámci těchto úprav lze velmi výrazným způsobem ovlivnit charakter obrazu (nasvícení, kontrast, barevnost...). Cílem není jen srovnat charakter snímků natočených v různém čase, často např. i na různý typ kamery a objektivu (jednotlivé záběry pak bez postprodukční úpravy ve střihové skladbě nenavazují na sebe, střihové sekvence nepůsobí kontinuálně, divák nemá pocit homogenního filmu, střihy jsou jakoby viditelné), ale také dodat filmu co nejvíce atmosféry, opět jde o působení na emoce diváka. Následuje zvuková postprodukce, během níž je obsahová a obrazová složka ještě podpořena hudbou, popř. dalšími zvuky či komentáři, a úrovně hlasitosti jednotlivých zvukových stop jsou

80 Dziga Vertov: „Spojením záběrů natočených na různých místech a v různém čase vzniká díky ‚intervalům‘ nová významová jednotka, kvantita se přeměňuje na kvalitu, záběry navzájem nesouvisející vytváří novou časoprostorovou významovou hodnotu, která vyjadřuje myšlenku. Tuto myšlenku přitom žádný z uvedených záběrů neobsahuje sám o sobě, vynořuje se pouze jako výsledek montáže.“ Viz ČERNÁK, Milan: *Žánre v dokumentárním filme*. In: BÁRTKO, Fedor (ed.): *Dokumentární film ako odraz doby* (zborník z teoretického seminára). Bratislava 1987, s. 42.

upraveny do stopy jedné. Jednotlivé stopy mohou být navíc nejrůzněji upravovány a modulovány – výsledkem je tedy zvuková stopa, která je víceméně rovněž umělá.

Dokumentární film přitom není pojem, který by zahrnoval pouze jeden „formát“. V rámci jeho tvorby se uplatňují různé módy, které pojmenoval a charakterizoval Bill Nichols. Tyto módy reprezentují různé kinematografické prostředky využívané při jejich tvorbě, různé metody a pracovní postupy dokumentaristy (přístup k sociálním hercům, vybrané výrazové prostředky). Nichols rozlišuje mezi šesti módy: výkladovým, observačním, participačním, reflexivním, poetickým a performativním.⁸¹ Jednotlivé módy se přitom ve filmu mohou prolínat. Ať už autor filmů volí jakoukoli formu, vždy mu jde o to nás nejen o tématu poučit, ale také nás o svém pohledu na svět přesvědčit. „Dokumenty mají svůj vnitřní hlas díky tomu, že nejsou pouhou reprodukcí reality. Dokumenty svět reprezentují a jejich hlas nás uvědomuje o tom, že k nám někdo ze svého vlastního pohledu hovoří o světě, který společně sdílíme. Hlas dokumentu může šířit tvrzení, předkládat perspektivy a vyvolávat pocity. Dokumenty se nás snaží přemluvit či přesvědčit silou svého názoru a hlasu. Hlas dokumentu je specifický způsob, jakým konkrétní film vyjadřuje své vidění světa. Stejně téma a perspektivu lze vyjádřit různými způsoby.“⁸² To, co vidíme tedy není reprodukcí světa, ale „osobitou formou reprezentace se specifickým úhlem pohledu“.^{83 84}

Podle Nicholse dokumenty reprezentují svět trojím způsobem: 1. zobrazují nebo popisují svět způsobem, který je nám blízký, který známe. Na této vlastnosti dokumentu se většinou zakládá divácké přesvědčení, že to, co kamera natočila, je skuteč-

né; 2. dokumentární filmy rovněž hájí či reprezentují zájmy jiných; 3. dokument může reprezentovat svět tímž způsobem, jako právník zastupuje zájmy svého klienta: argumentuje na základě specifické interpretace důkazů.⁸⁵ To s sebou nese samozřejmě řadu etických otázek, jak ve smyslu etického přístupu k sociálním hercům, ale také k finálnímu zpracování materiálu.

Ve svých textech zaměřených na média se dotýká konkrétních pořadů, ale i obecnějších témat, jako je vztah médií k realitě, objektivita, estetika (v počátcích televizního vysílání se uvažovalo o televizi mimo jiné jako novém druhu umění), kult průměrnosti, vliv médií na společnost a politiku také Umberto Eco.⁸⁶ Přestože se ve svých textech o masmédiích vztahuje především ke kulturnímu mediálnímu obsahu, řada jeho postřehů se dá podle mého názoru uplatnit i na principy, s nimiž pracuje žurnalistika a dokumentaristika.⁸⁷

Uvádí se, že objektivita a nezávislost médií je podmíněna demokratickým zřízením, resp. svobodou slova. Demokracie je pro nezávislost a objektivitu zajisté potřebným východiskem. Jenže nežijeme ve vakuu, v nějakém ideálním světě. Kromě všeho, co bylo výše již zmíněno vstupují do podoby mediálních výstupů i další prvky – osobní zájmy, nekompetentnost novinářů a tvůrců, stres. V současném globálním a digitalizovaném světě se zpravodajské relace staly jakýmisi informačními terminály, v nichž je rychlost zveřejnění informace často upřednostněna před jejím ověřením, popř. doplněním (to se často děje průběžně, za běhu, podle toho, jak postupně novinář zjišťuje další informace). Pod časovým tlakem pracují i tvůrci televizních dokumentů. Časová tíseň samozřejmě může generovat omyly – i faktografické.

81 NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 50–51.

82 Tamtéž, s. 85.

83 Tamtéž, s. 91.

84 Když se například podíváme na nejméně výraznější dokumentární snímky ostravského studia České televize, které se v první dekádě nového tisíciletí soustavně ve své dokumentární tvorbě věnovaly tématu zločinů komunismu, vidíme, že filmové prostředky či perspektiva pohledu na téma (i u stejných tvůrcích týmů) jsou různé, a to i v případech snímků, jež vznikaly ve stejné době – formu si někdy vynutily i jiné okolnosti (např. absence dobových obrazových pramenů). Zmínit můžeme např. dokumentární snímky vyrobené ve spolupráci s historikem Mečislavem Borákem *Zločin jménem Katyň* (r. Petra Všelichová, 2006 – snímek obsahově stojí zejména na výpovědích pamětníků, kontextuální rámec pak doplňuje historik Mečislav Borák, obrazová složka obsahuje dotočené „poetické“ metaforické pasáže, obrazové koláže, rapid montáž, využity jsou velké detaily na tváře respondentů, ve snímku je použita moderní elektronická hudba), *Lebka* (r. Petra Všelichová, 2008 – příběh filmu navazuje na dokument Zločin jménem Katyň, ve své formě však zůstává mnohem úspěšnější, syrovější a spíše hraničící s aktuální publicistikou), *Zatajené popravky* (r. Petra Všelichová, 2009 – režisérka se opět rozhodla postavit snímek zejména na silných osobních výpovědích pamětníků, opět doplněných zastřešujícími výpověďmi historiků, vizuálně se snímek opírá o historické prameny – fotografie, filmy, dokumenty – a současné záběry míst, kde žili či jsou pochováni oběti ruského teroru, vizualita není tak opulentní jako u snímku o katyňském masakru, byť v současných záběrech – kříže, květiny, sochy, budovy, věže – se často využívá podhledové perspektivy kamery, záběrů přes nějaký blízký objekt – např. přes list, občas zde nalezneme dvojexpozice – typicky se kombinují s nějakým pohybem historické fotografie, v záběrech na respondenty se detailní záběry či polodetaily střídají s velkými detaily jen na část tváře, to vše dodává filmu na emocionálním účinku, přesto je zde evidentní snaha o civilnější, méně „záumné“ pojetí filmu, také hudební složka je tradičnější a využívá běžné akustické nástroje, melodickou, silně emocionální hudební linku). Uvedené dokumenty přinesly zcela nové, objevené informace (s námětem televizní studio oslovil Mečislav Borák, který se stal součástí tvůrčího týmu a spoluscenáristou filmů, spolupracoval také na dohledávání pramenů, kontaktoval respondenty, vedl s nimi při natáčení rozhovory), tvůrci se shodují v tom, že tyto dokumenty by bez něj vůbec nemohly vzniknout. K dalším zaznamenaným dokumentům ostravského studia patří např. *Dopisy z cely smrti* (r. Marcel Petrov, 2008 – dokument obsahuje hrané pasáže) nebo série *Příběhy železné opony* (2005 – seriál v podstatě odstartoval vlnu zájmu ostravského studia ČT o problematiku zločinů komunismu), *V zajetí železné opony* (2006), *Tajné akce StB* (2008), *Přísně tajné vraždy* (2009) nebo *Zašlapané projekty* (2008 – komunistický režim nazarán perspektivou unikátních nápadů, projektů a objevů, které nesměly spatřit světlo světa) – tyto série obsahovaly krátkometrážní dokumenty (13–17 min.) s průvodcem (r. Jaroslav Hutka, Jefim Fištejn, Jaroslav Skalický) či koprodukční projekt se slovenskou RTVS StB: *Přísně tajné* (2022). Dokumentární tvorba ostravského studia ČT se věnovala i dalším historickým tématům a přinesla další zajímavé (tematicky i formálně) počiny: např. snímek *Brundibár – opera za zdi ghetta* (r. Aleš Koudela, 2005). Tentýž režisér podhalil do té doby nezapovínanou, odvrácenou tvář české historie v dokumentu *Sloužil jsem ve Wehrmachtu* (2008). Působivá je také dokumentární nadčasová esej *Ghetto jménem Baluty* (r. Pavel Štingl, 2008) o Lodžském ghettu, které si i dnes uchovává zvláštní atmosféru prostoru vyděleného mimo ostatní společnost, série *Raport o Velké válce* (2014) nebo *Fenomén underground* (2014).

85 NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 60–61.

86 Umberto Eco – italský filozof, sémiotik, estetik, literární vědec, medievalista a také autor několika postmoderních románů. „Vycítil neodvratné rozmáhání masové kultury, teoretizoval ji ještě dřív, než naplno roztáhla svá chapadla v celé západní civilizaci, a záhy se jí i jistým způsobem pokusil vyhovět“ (viz LACKOVÁ, Ludmila. *Osvoboditel Eco. HOST*. 2013, 29(9), 32–33.). Po ukončení doktorského studia na univerzitě v Turíně pracoval čtyři roky (do roku 1959) jako redaktor a editor kulturních pořadů ve stanicích RAI, což je tamní televizní a rozhlasová stanice veřejné služby (TUČKOVÁ, Anna. Ani skeptik, ani těšitel, kdo je tedy Umberto Eco? Sociální teorie: konec velkých vyprávění. *Socialnitateorie.cz* [online]. 16. 7. 2013 [cit. 2023-12-06]. Dostupné z: <http://socialnitateorie.cz/ani-skeptik-ani-tesitel-kdo-je-tedy-umberto-eco>). Tato osobní zkušenost se stala základem pro řadu jeho prací a drobných textů, věnujících se médiím. Zmínit můžeme zejména knihu *Skeptikové a těšitelé* (ECO, Umberto. *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani, 1964 /česká edice: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2012./), v níž se Eco věnuje fenoménu masové kultury. Zajímavé statě věnované masovým médiím najdeme i v publikaci *Vytváření nepřítelů a jiné příležitostné texty* (ECO, Umberto. *Construire il nemico e altri scritti occasionali*. Milano: Bompiani, 2010 /česká edice: *Vytváření nepřítelů a jiné příležitostné texty*. Praha: Argo, 2013./) nebo v kompilaci *O televizi* (s podtitulem *Práce z let 1956–2015*), kterou uspořádal Gianfranco Marrone (ECO, Umberto. *Sulla televisione*. Milano: La nave di Teseo Editore, 2018. /česká edice: *O televizi : Práce z let 1956–2015*. Praha: Argo, 2020./) – zařadil do ní texty, které byly již dříve zařazeny do Ecoových knih – kromě již zmíněných *Skeptiků a těšitelů*, jde o knihy jako *Otevřené dílo* (ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962 /česká edice: *Otevřené dílo*. Praha: Argo, 2015./), *Od hlouposti k šilenství* (ECO, Umberto. *Pape Satan Aleppe: cronache di una societa liquida*. Milano: La nave di Teseo, 2016 /česká edice: *Od hlouposti k šilenství: zprávy o tekuté společnosti*. Praha: Argo, 2016./), *Poznámky na krabičkách od sirek* (ECO, Umberto. *La bustina di Minerva*. Milano: Bompiani, 2000 /česká edice: *Poznámky na krabičkách od sirek*. Praha: Argo, 2008./), *Il costume di casa* (ECO, Umberto. *Il costume di casa: Evidenze e misteri dell'ideologia italiana*. Milano: Bompiani, 1973.) nebo *Dalla periferia all'impero* (ECO, Umberto. *Dalla periferia dell'impero: cronache da un nuovo medioevo*. Milano: Bompiani, 1977) či další, méně známé statě, jež nebyly nikdy vydány knižně, nacházely se v televizních či novinových archívech, v odborných časopisech, sbornících, poznámkách ze seminářů nebo studijních setkání.

87 Snad nejvíce budí televizní vysílání zdnání přenosu reality při vysílání přímého přenosu. To proto, že se během něj shoduje reálný čas události s časem televizního vysílání, může se zdát, že divák sleduje reálný obraz přenášené události. Už z principu televizní technologie nastíněného výše, je však zřejmé, že i v případě přímého přenosu nám televize předkládá obraz, který nemůžeme považovat za realitu, za komplexní referování o události – i tady bychom měli hovořit spíše o její interpretaci. Trefně to shrnuje Umberto Eco: „Přímý přenos nikdy není pouhým odrazem probíhající události, nýbrž je vždy – byť v některých případech jen ve velmi omezené míře – její interpretací. Při natáčení rozmístí režisér tři nebo více kamer tak, aby mohl událost sledovat ze tří či více komplementárních úhlů; buď jsou nasměrovány uvnitř téhož zorného pole, nebo se (jako třeba při cyklistickém závodě) nacházejí na třech různých místech, z nichž mohou sledovat pohyb nějakého objektu. Je zřejmé, že rozmístění kamer je vždy ovlivněno technickými možnostmi, ne však natolik, aby již v této přípravné fázi neumožňovalo určitý výběr. Od chvíle, kdy natáčení události začne, sleduje režisér na třech obrazovkách záběry z kamer, jimiž kameramani za použití různých objektivů, které umožňují zúžení či rozšíření pole a nastavení určité hloubky ostrosti, na režisérových pokyn vybírají určité výřezy ze svého zorného pole. Režisér nyní stojí před další volbou, neboť musí jeden ze tří záběrů skutečně odvysílat a vybrané záběry složit do sekvence. Tato volba tedy získává podobu kompozice, vyprávění, diskurzivního sjednocení záběrů analyticky vybraných z kontextu širší řady současných, vzájemně se prolínajících událostí“ (viz ECO, Umberto. *O televizi : Práce z let 1956–2015*. Praha: Argo, 2020, s. 20–21.).

V této souvislosti stojí za zmínku úvaha Umberta Eca o cenzuře, šumu a tichu z textu *Spoře oděné televizní hlasatelky a ticho*, který vyšel v knize *Vytváření nepřítele*. Cenzura podle něj nemusí znamenat pouze zamlčování určitých skutečností (což je jedna z metod manipulace informací v totalitních společnostech). Cenzura může podle Eca probíhat i prostřednictvím šumu (mluvíme o nepodstatných věcech, abychom nemluvili o podstatné záležitosti). Šum je v tomto pojetí míněn jako zástěrka. A s takovýmto šumem se setkáváme běžně i v demokratickém zřízení. „Hlavním příkladem této techniky jsou televizní zprávy TG1,⁸⁸ plné dvouhlavých telat, drobných krádeží, neboli malá černá kronika, kterou noviny kdysi mrskaly opravdu až na konec vydání a jež dnes naopak slouží k zaplnění tříčtvrtěhodinové zpravodajské relace tak, aby přešlo bez povšimnutí, že byly zamlčeny další informace, které se naopak uvést měly.“⁸⁹ Eco dodává: „Pokud chce někdo vytvářet šum, nemusí si zprávy vymýšlet, stačí rozšířit pravdivou, ale nepodstatnou zprávu, která ovšem vytvoří stín podezření z toho prostého důvodu, že ji vůbec někdo uvedl.“⁹⁰ Šumovým zprávám často podléhají i tzv. seriózní média, s úmyslným zašumováním prostoru rádi pracují mediální poradci politiků. Tento princip se uplatňuje často také v médiích, která patří pod velké mediální domy vlastněné mediálními magnáty, kteří jsou často činní ve veřejném prostoru (právě oligarchové činní v politice často skupují vlivná média, ať už to byl v italském prostředí Silvio Berlusconi nebo v tom českém Andrej Babiš – je zřejmé, že prvotní motivací je zejména nějakým způsobem ovlivňovat jejich obsah). Motivace vládnoucí garnitury zabránit médiím, aby narušovala aktuální rozdělení politické moci, má hluboké kořeny. Seriózní média (zejména média veřejné služby, jež jsou právě z níže uvedených příčin financována prostřednictvím koncesionářských poplatků) by totiž měla oslovovat posluchače a diváky nikoli jako konzumenty, ale také jako občany. Právě tato média by měla usilovat ve svých pořadech, ať už zpravodajských, publicistických, dokumentárních nebo ve své dramatické tvorbě, o vytvoření fóra pro veřejnou diskusi, podporovat sociální a intergenerační solidaritu a odrážet osobitost národního kulturního dědictví, ba dokonce tvořit jeho svébytnou součást. „Boj o Českou televizi je bojem o veřejnou sféru, která je zajímavá pro politické i ekonomické subjekty,“ tvrdí Jaromír Volek z Fakulty sociálních studií Masarykovy univerzity v Brně. „V současné společnosti můžeme sledovat trendy, pro které je společná sociální fragmentarizace. Lidé se čím dál víc distancují od politické arény, sílí sociální napětí. Spolu s tím se mění i chování publik. Jsme konfrontováni s kulturou kolektivního mozku, vpádem laiků do sfér, které byly donedávna profesionalizované. Přibližují se módy produkce a konzumace. Trh se liberalizuje – všichni máme všechno a ke všemu přístup.“⁹¹

Maximální stupeň šumu, jehož prostřednictvím se k nám nedostává žádná informace, představuje podle Eca internet. Díky němu je současná společnost doslova zahlcena informacemi. Ty nemusejí být předkládány jen v textové podobě, ale i v po-

88 Hlavní zpravodajská relace italské televize veřejné služby.

89 ECO, Umberto. *Spoře oděné televizní hlasatelky a ticho*. In: *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*. Praha: Argo, 2013, s. 152–153.

90 Tamtéž, s. 154.

91 HORSÁKOVÁ, Monika. *Zpravodajsko-publicistický seminář I, II* (distanční studijní text). Opava: Slezská univerzita, 2021, s. 12.

době nejrůznějších „non-fiction“ audiovizuálních formátů. Najít údaj, který je relevantní, popř. ověřit nějakou informaci, kterou prostřednictvím internetu dostáváme, není tak snadné, jak by se mohlo zdát, je k tomu potřeba klást si otázky, které jsou za slyšeným a viděným.

Mimochodem, i profesionálním novinářům se občas stává, že postaví svou zprávu na mylné informaci vyhledané na internetu, a vyrobí tak tzv. Kachnu. Nástup internetu a levného prostoru pro prezentaci jakéhokoli obsahu navíc připravil půdu pro hybridní válku, zejména pro dezinformační kampaně. I v jejich případě je přitom účelem mimo jiné zaplavit, tedy zašumovat digitální prostor. Dezinformační kampaně pracují primárně s lidskými emocemi. Využívají obvykle ty nejsilnější, nejbazálnější – strach a nedůvěru. Pracují se zveličováním a fámami, s manipulací, s tzv. alternativními fakty. Třeba v českém mediálním prostoru v minulých letech patřilo k nejčastějším narativům dezinformací:

- Evropská unie diktuje Česku, co má dělat, a narušuje tím suverenitu ČR;
- EU cíleně organizuje migrační vlny z Asie a Afriky;
- Česko utajuje skutečné počty uprchlíků.⁹²

Média ani dokumentární filmy neukazují všechno. Skutečnost filtrují. Často přitom prezentují konvenční pohled na svět. Pracují s obrazem jako výrazovým prostředkem, odvíjejícím se nejen od dostupné technologie, ale často poplatným dobové vizualitě, tomu, co se zrovna v obrazovém i zvukovém zpracování filmu „nosí“. Zároveň obraz světa samy vytvářejí, budují. Definují modely, do nichž se divák následně chce stylizovat, jakkoli mohou být nereálné.

Slovy Billa Nicholse: síla dokumentu spočívá v jeho schopnosti spojit v sobě svědectví a emoci.⁹³ Ze všeho nejvíce jde ale o svědectví o době, ve které film vznikl.

92 CVVM – průzkum pro ministerstvo vnitra (2019/2020).

93 NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU a JSAF, 2010, s. 107.



Odbudowa świadomości narodowej w czasach powojennych w polskich filmach i kronikach filmowych

Jadwiga Hučková

Artykuł analizuje filmy fabularne oraz kroniki filmowe zrealizowane po I oraz II Wojnie Światowej, które budują uczucia patriotyczne oraz identyfikację z Narodem. Naród w przywołanych filmach pełni funkcję bohatera zbiorowego. Na kreację takiego bohatera wpłynęło po I Wojnie, a zwłaszcza w 1920 roku (wojna polsko-bolszewicka) zagrożenie dopiero co odzyskanej niepodległości. Po II Wojnie Światowej powodem odwołania się do wartości narodowych było doświadczenie wojennej traumy. Na tyle łączyło ono realizatorów z ich bohaterami, że pewne filmy z tego czasu możemy traktować jako w miarę wiarygodny zapis panujących nastrojów. Autorzy dokumentów i kronik ukazują przede wszystkim Naród. Wraz z utwierdzeniem się władzy komunistów (1948) stopniowo pojawiają się i zaczynają dominować nowe kategorie bohatera zbiorowego Robotnicy, jako budowniczości i opoka nowego ustroju oraz – w pewnych okresach – Chłopi. Współcześnie hasło Naród, jak i ukazywanie do w roli bohatera zbiorowego przywołuje konotacje negatywne.

Wielka Wojna i wojna polsko-bolszewicka

Wzrost świadomości narodowej w Europie po I wojnie światowej był zjawiskiem powszechnym i Polska nie jest wyjątkiem. Od ponad 100 lat kolejne wojny przyczyniają się do jej rozbudzenia. Czasy, w których duma z osiągnięć techniki łączyła Europejczyków, a lot Zeppelina podziwiany był ogólnie, kiedy wiara w postęp cywilizacyjny tworzyła poczucie wspólnoty – odchodziły w przeszłość. Jeszcze przed I Wojną Światową intelektualiści doskonale się rozumieli i nieistotna była narodowość, o czym pisze Stefan Zweig (1881–1942) autor *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers / Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka* (1942).

W lecie 1914 roku pisarz przeżył szok, kiedy zetknął się z restrykcjami na granicach oraz nowymi normami, przepisami a także z reakcjami zwykłych ludzi. Wspomina seans w małym miasteczku: trwała kronika filmowa, widzowie byli rozbawieni i rozmawiali, łagodny śmiech towarzyszył wizerunkowi starego cesarza Franciszka Józefa. Kiedy jednak na ekranie pojawił się Wilhelm II:

„Na ciemnej widowni rozległ się spontaniczny hałas i tupanie. Ludzie wrzeszczeli, gwizdali, kobiety, mężczyźni, dzieci sztychli głośno, jak gdyby ktoś obraził ich osobiście. Dobrodusznicy mieszkańcy Tours (...) w ciągu jednej sekundy jakby stracili rozum. (...) Była to tylko jedna, jedyna sekunda, ale udowodniła mi, jak łatwo można w chwili poważniejszego kryzysu rzucić przeciwko sobie narody.”⁹⁴

Badacz opinii publicznej, Walter Lippman napisał około 1920 roku: w czasie Wielkiej Wojny narody nie zmobilizowały się do walki, dopóki nie przedstawiono przeciwnika jako diabła wcielonego.

W jaki sposób owe tendencje uwidoczniły się w Polsce? Sytuacja polityczna była szczególnie złożona. Jej istotę wyjaśnia krótka formuła. „Pomiędzy odradzającą się (...) niepodległą Polską a Rosją nie istniała żadna uznawana przez strony granica państwowa, rząd bolszewicki w Rosji nie był uznawany na arenie międzynarodowej, zaś kwestią sporną pozostawał status terytoriów położonych pomiędzy zwartym etnicznym obszarem polskim a obszarem rosyjskim...”⁹⁵ Ten obszar zamieszkiwali ludzie kilku narodowości: Polacy, Białorusini, Litwini, Ukraińcy, Żydzi.

W 1918 roku Polska odzyskała niepodległość po 123 latach; suwerenność była zagrożona, kiedy wybuchła wojna polsko-bolszewicka. Walki rozpoczęły się w lutym 1919 roku, a w kwietniu oddziały polskie zajęły Wilno. Kino odegrało wielką rolę zarówno w utwierdzaniu nastrojów patriotycznych, budowaniu wspólnoty narodowej oraz konstruowaniu wizerunku wroga. Pomagało budować harmonię i jedność między szlachtą/inteligencją a ludem/chłopami. Wspólnym wrogiem był przede wszystkim bolszewik. Wobec zagrożenia skutkami rewolucji październikowej zeszły na dalszy plan (zwłaszcza w kinie) kwestie związane z faktem, że Polskę w jej granicach po I Wojnie zamieszkiwało wiele narodowości. Akcja przywołanych poniżej fabuł rozgrywa się na Kresach Wschodnich, które zamieszkiwali przedstawiciele narodów słowiańskich i niesłowiańskich. Ten fakt był drugoplanowy a relacje zbyt złożone, by można bez dużych uproszczeń przedstawiać je w fabule, stąd raczej je omijano. Na początku lat 20. w kinie polskim pojawił się nurt patriotyczny związany również z obroną polskości na Kresach Wschodnich. Filmy koncentrowały się przede wszystkim wokół wydarzeń aktualnych: wojna polsko-bolszewicka.

Zwrócę uwagę na zaledwie trzy fabuły, które są najbardziej reprezentatywne. Chronologicznie pierwszą z nich jest *Dla Ciebie, Polsko* (reż. Antoni Bednarczyk, 1920).⁹⁶ Scenariusz napisał Marian Józefowicz, referent wydziału mobilizacyjnego, a producentem był Centralny Urząd Filmowy Wojska Polskiego. Film spełniać miał faktycznie funkcję mobilizacyjną. W jakim kontekście historycznym powstał?

94 ZWEIG, Stefan. *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958, s. 257.

95 Wojna polsko-bolszewicka. Wikipedia [online]. [cyt. 2023-10-25]. Dostępne z: https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_polsko-bolszewicka.

96 Dla Ciebie, Polsko. *Repozytorium cyfrowe Filmatyki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-02-10]. Dostępne z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5205>. Do naszych czasów zachowały się fragmenty filmu.

1 lipca 1920 roku powołano Radę Obrony Państwa, która miała decydować w sprawach wojny i pokoju. Radzie przewodniczył Naczelnik Państwa, a w jej skład wchodził przedstawiciel Sejmiku, rządu oraz wojska.⁹⁷ 4 lipca 1920 roku na Białorusi rozpoczęła się wielka ofensywa wojsk Frontu Zachodniego dowodzonych przez Michaiła Tuchaczewskiego i wojska polskie zostały zmuszone do szybkiego odwrotu. Dowódca Armii Czerwonej wezwał w swoim rozkazie: „Żołnierze rewolucji robotniczej! Zwróćcie swe oczy na Zachód. Decydują się losy rewolucji światowej. Poprzez trupa białej Polski prowadzi droga do wszechświatowego pożaru. Na bagnietach zaniesiemy ludności pracującej szczęście i pokój. Na Zachód.”⁹⁸ Nie bez przyczyny propaganda polska koncentrowała się wokół hasła obrony Europy przed zalewem bolszewickim. 5 lipca 1920 roku marszałek Józef Piłsudski ogłosił we wszystkich gazetach odezwę do narodu a następnego dnia podobną odezwę skierował do żołnierzy.

Wobec utraty Wilna i Grodna w lipcu 1920 roku Rada Obrony Państwa postanowiła przyspieszyć powołanie rządu Obrony Narodowej. Na jego czele stanął przedstawiciel chłopów, poseł Wincenty Witos, mając poparcie swojego Klubu „Piasta”, podjął misję stworzenia rządu, który został 24 lipca 1920 roku zaprzysiężony przez Naczelnika Państwa. Tymczasem rozmowy pokojowe z Rosją Sowiecką zakończyły się niepowodzeniem. Wojska pod dowództwem Tuchaczewskiego podeszły pod Warszawę. 3 sierpnia 1920 roku Rada Obrony Państwa wydała odezwę wzywającą do dobrowolnego zaciągu w szeregi armii oraz drugą, nawołującą do walki i nie oszczędzenia wysiłków w obronie kraju. W obu odezwach podkreślono, że udział w walce o wolność będzie później nagrodzony przez państwo. Chłopi poderwali się do walki pomimo niespełnionych obietnic co do reformy rolnej, która oczywiście miała posiadać ograniczony charakter w stosunku do tego, co zapowiadał w 1944 roku Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego. W roku 1920 chłopów przekonało powołanie ich przedstawiciela na stanowisko premiera. Widzieli w tym zapowiedź nowych, ludowych rządów i powstania Polski Ludowej.

„W wydanej 6 sierpnia 1920 roku w kilkumilionowym nakładzie odezwie ‚Bracia Włościanie na wszystkich ziemiach polskich’ W. Witos, odwołując się do uczuć patriotycznych, wzywał do walki: ‚Od Was, Bracia Włościanie zależeć będzie, czy Polska będzie wolnym państwem ludowym, w którym lud będzie rządził i żył szczęśliwie, czy też stanie się niewolnikiem Moskwy.’”⁹⁹

Mobilizacja miała charakter ogólnonarodowy i dlatego w omówionych niżej filmach oglądamy tak doskonałe porozumienie pomiędzy wszystkimi warstwami społecznymi: szlachtą i chłopami, inteligencją i zwykłymi ludźmi. Zgodę narodową najłatwiej zilustrować, ukazując ją przez pryzmat jednej wsi i jednego dworku szlacheckiego oraz losy indywidualnych bohaterów.

97 OLEKSIEWICZ, Wacław. Chłopi i ruch ludowy w obronie niepodległości Polski w 1920 roku. *Niepodległość i Pamięć*. 1995, 2(3), 51–65.

98 Tamże.

99 Treść odezwy podaje za: OLEKSIEWICZ, Wacław. Chłopi i ruch ludowy w obronie niepodległości Polski w 1920 roku. *Niepodległość i Pamięć*. 1995, 2(3), 51–65.

Jak podają źródła,¹⁰⁰ premiera *Dla Ciebie, Polsko* 25 września 1920 roku w Filharmonii Warszawskiej.¹⁰¹ Film rozpoczynała scena dożynek;¹⁰² jest sierpień 1919 roku, chłopcy przynoszą plon. „Pierwszy plon w naszej nowej odrodzonej Polsce.” Dziedzic odpowiada: „Dziękuję wam, oby Bóg był nam nadal pomocny. A teraz do zabawy!” Relacje pomiędzy włościanami a dworem są niemal idylliczne. Sam dwór jest ostoją polskości, jego gospodarz, dziedzic Marcin Oksza, jest powstańcem z 1863 roku. Film wskazuje na ciągłość kulturową oraz żywotność uczuć patriotycznych w całym narodzie, nie tylko wśród szlachty.

Wrogami są oczywiście bolszewicy, którzy mordują bezbronnych i rabują dwory. Fabuła zawierała również dwie sceny zapowiadające gwałty zbiorowe. Informuje o tym napis: „Gwałty i tortury hord bolszewickich nie oszczędziły nawet dzieci i starców.” W zachowanych fragmentach filmu znajdują się zdjęcia dokumentalne ukazujące odzyskanie Wilna oraz triumfalnego powrotu Józefa Piłsudskiego do Warszawy.

Małgorzata Hendrykowska zwraca uwagę na ogromną różnicę w klasie reżyserskiej¹⁰³ pomiędzy Antonim Bednarczykiem a twórcą kolejnych przywołanych filmów, Ryszardem Bolesławskim. Jego kompetencje oraz talent potwierdziła dalsza kariera, już po zakończeniu prac nad filmem *Cud nad Wisłą* (1921) i po wyjeździe z Polski. Ryszard Bolesławski (właśc. Szrednicki, 1889–1937) w 1908 roku rozpoczął studia w MchT (Moskiewski Akademicki Teatr Artystyczny), działał w Paryżu i Berlinie, ale prawdziwą karierę zrobił w USA. Do czerwca 1923 brał udział w amerykańskim tournée MChT-u. W tym samym roku został szefem studia aktorskiego, w którym propagował metody pracy stworzone przez MChT. Wśród jego uczniów był m. in. Lee Strasberg. W 1929 r. został zaangażowany do Hollywood, pracował dla Columbi, MGM. Realizował filmy z takimi gwiazdami jak Clark Gable, Greta Garbo, Marlena Dietrich. Wojnie polsko bolszewickiej poświęcił wcześniej nie zachowany do dziś film *Bohaterstwo polskiego skauta* (1920), w którym wystąpili Kazimierz Junosza-Stępowski i Jadwiga Smosarska, wielcy aktorzy kina międzywojennego.

Najważniejszym filmem patriotycznym tego czasu było jego drugie dzieło *Cud nad Wisłą. Widowisko filmowe w 8-miu aktach na tle wypadków sierpniowych w roku 1920* (1921), zrealizowane w Wytwórni Orient-Film na zlecenie Wydziału Propagandy Ministerstwa Spraw Wojskowych.¹⁰⁴ Przed jego ukończeniem sytuacja polityczna nadal była napięta. Po wygranej Bitwie Warszawskiej (13–25 sierpnia 1920) zawieszenie broni pomiędzy Polską a RFSRR weszło w życie dopiero 18 październi-

100 Dla Ciebie, Polsko. *Filmpolski.pl* [online]. [cyt. 2023-06-15]. Dostępne z: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22164>

101 Dla Ciebie, Polsko. *Repozytorium cyfrowe FilMOTEKI Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-15]. Dostępne z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5205> [15.06.2023]. Podaje błędnie, że premiera odbyła się w czerwcu.

102 Patrz: LUBELSKI, Tadeusz. *Historia kina polskiego 1895–2014*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2015, s. 56. W zachowanej wersji filmu ta scena usytuowana jest na końcu części fabularnej, przed zdjęciami dokumentalnymi.

103 Dla Ciebie, Polsko. *Repozytorium cyfrowe FilMOTEKI Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-15]. Dostępne z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5205> [15.06.2023].

104 Cud nad Wisłą. *Repozytorium cyfrowe FilMOTEKI Narodowej* [online]. [cit. 2023-10-01]. Dostępne z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5216>.

ka 1920 a Traktat w Rydze podpisano 18 marca 1921; dwa dni wcześniej, 16 marca 1921, odbyła się premiera, przed którą Bolesławski wyjechał z Polski.

Historia opowiedziana w filmie rozpoczyna się w wigilijny wieczór 1919 roku. Miejscem akcji są wschodnie kresy Rzeczypospolitej, dworek rodu Granowskich. Córka włościanina Macieja Wierunia, wychowanica państwa Granowskich kocha się ze wzajemnością w ich synu Jerzym. Pomiędzy dworem a wsią panuje doskonała harmonia, o czym świadczy składanie życzeń wigilijnych, wzajemne wizyty młodych, obecność wiejskich kołędników w gościnnym dworze szlacheckim. Przede wszystkim jednak szlachtę oraz chłopów łączy wspólny patriotyczny cel: zwycięstwo nad armią bolszewicką.¹⁰⁵

W zachowanym fragmencie filmu na plan pierwszy wysuwa się wątek romansowy innej pary – doktor Jan Powada, pracujący w jednym z warszawskich szpitali, zakochuje się w Ewie – córce dozorca. To kolejny dowód, że pochodzenie społeczne obrońców Polski jest nieistotne, jeśli w grę wchodzi jej niepodległość. W wyniku zwycięskiego natarcia wojsk polskich z sierpnia 1920 roku, dochodzi do zasadniczego przełomu w przebiegu wojny. Zachowała się scena ataku polskiego wojska z księdzem Ignacym Skorupką na czele, który bohatercko ginie w czasie natarcia. Po zakończeniu wojny zakochane pary mogą wreszcie stanąć na ślubnym kobiercu. Sekwencje końcowe zawierają dokumentalny zapis wręczania Józefowi Piłsudskiemu buławy marszałkowskiej w dniu 14 listopada 1920 r.

Co łączy te filmy poza wykorzystaniem zdjęć dokumentalnych i ukazaniem solidaryzmu wszystkich klas w walce z przeciwnikiem? Idealizacja szlachty oraz dworów szlacheckich jako wzorca dla ludu i źródła kultury. Dworki są tak piękne, bo właśnie tracone w wydarzeniach rewolucyjnych. Utrata dokonywała się w sensie dosłownym oraz metaforycznym. Do świadomości Polaków dotarły obrazy rabunków i gwałtów dokonywanych przez bolszewików, absurdałnego dewastowania dzieł sztuki i bibliotek. To zjawisko zostało uwiecznione nie tylko ze strony polskiej, w licznych pamiętnikach oraz przekazach słownych. Pisał również o nich, z perspektywy strony przeciwnej, Izaak Babel, który uczestniczył w wojnie polsko-bolszewickiej w szeregach 1 Armii Konnej Siemiona Budionnego. Pisarz zanotował w okolicach Zamościa:

„Jedziemy dalej. Rozgrabiony majątek Kułakowskiego nad Łabuńką. Białe kolumny. Urzekająca budowla choć w wielkopańskim stylu. Niewyobrażalne zniszczenia. (...) Najcenniejsze książki w kufrze, nie zdążyli ich wywieźć – konstytucja, uchwalona przez sejm (...), stare foliały z czasów Mikołaja I, zbiór polskich ustaw, drogocenne oprawy, polskie manuskrypty z XVI wieku...”¹⁰⁶

105 „Lenin żalił się później Clarze Zetkin, że polscy chłopcy i robotnicy nie tylko nie pomogli Armii Czerwonej, ale bronili <polich panów>, chwytając i zabijając dzielnych czerwonarmistów, którzy przyszli ich wyzwolić. Nie przewidział zetknięcia się z zupełnie odmienną od rosyjskiej kulturą polityczną, z ludźmi, którzy szanują własność prywatną i dla których hasła patriotyczne nie są pustymi słowami”. PIPES, Richard. *Rewolucja rosyjska. Trzy pytania*, przekł. Władysław Jeżewski. Warszawa: Wydawnictwo Magnum, 2007, s. 101.

106 BABEL, Izaak. *Konarmia. Dziennik 1920*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999, s. 309.

Po II Wojnie Światowej

Do kategorii narodu jako bohatera zbiorowego odwoływała się Polska Kronika Filmowa, realizowana od grudnia 1944 roku. Bohater zbiorowy dominował również w polskim kinie dokumentalnym pomiędzy 1944 (Manifest PKWN) a 1980 rokiem, co nie musi od razu świadczyć o nacisku ideologicznym ze strony nowej władzy. Doświadczenie wojennej traumy na tyle łączyło realizatorów z ich bohaterami, że pewne filmy z tego czasu możemy traktować jako w miarę wiarygodny zapis panujących nastrojów. Autorzy dokumentów i kronik ukazują przede wszystkim Naród, stopniowo pojawiają się i nowe kategorie bohatera kolektywnego Robotnicy, jako budowniczości i opoka nowego ustroju oraz (na krótki czas) Chłopi.

Wyjątkowe miejsce zajmuje w tym kontekście film *Majdanek, cmentarzysko Europy* (1944).¹⁰⁷ Jako reżyser występuje Aleksander Ford, należy jednak zaznaczyć udział Jerzego Bossaka, który był autorem komentarza do filmu. Jakie okoliczności towarzyszyły powstaniu tego dokumentu?

Armia Czerwona w lipcu 1944 roku wyzwoliła Chełm oraz Lublin, który na cztery miesiące został stolicą Polski Ludowej. Wyzwoliła również niemiecki obóz koncentracyjny KL Lublin, znajdujący się na przedmieściu. Obóz, do którego przylgnęła nazwa „Majdanek”, był pierwszym oswobodzonym obozem koncentracyjnym. Bossak, który podczas wojny przebywał w ZSRR, był przekonany, że obozy koncentracyjne są wytworem sowieckiej propagandy, której celem jest mobilizacja obywateli przeciwko Niemcom. W dokumencie *Życie jak film* (reż. Jadwiga Zajiček, 1994) mówi: „Nie wierzyłem w fabryki śmierci – i znalazłem się [w jednej z nich] na kilka godzin po wyzwoleniu Majdanka.” Bossak zwrócił uwagę na te wymiary ludobójstwa, które dopiero po kolejnych dwudziestu latach wydobyl Michaił Romm w eseju *Zwyczajny faszyzm* (1965). Niesłychanie emocjonalny w tonie komentarz Bossaka wskazuje, że obozy koncentracyjne były przedsiębiorstwami dochodowymi, zwyczajnymi fabrykami, które rządziły się czystym rachunkiem ekonomicznym. W komentarzu mówi się o narodzie niemieckim: „niemieccy oprawcy”, których dziełem jest „nowy hitlerowski Katyń”, z którego każda kropla krwi woła o pomstę.

„Nie ma ucieczki z niemieckiego obozu śmierci.” „Uciekający Niemcy usiłowali zamieść ślady swych zbrodni.” „Perfidia niemiecka przeszła wszelkie granice,” mówi świadek. „Niemieccy oprawcy wymordowali około dwóch milionów niewinnych ludzi,” twierdzi Komisja Technicznych Ekspertów. „Germańscy nadludzie” – to w gruncie rzeczy tchórze i degeneraci, wyrokuje komentator. Komin krematorium definiowany jest jako „architektura współczesnych Niemiec, niezniszczalny pomnik czasów pogardy”. „Nawet prochy ludzkie żywią niemieckich ludożerców, na polach użyźnionych kośćmi pomordowanych bujnie wschodzi niemiecka kapusta.” „Nie ma granic niemieckiej chciwości i perfidii.”

Wypowiedzi świadków oraz komentarz wskazują, że w Majdanku więzieni byli przedstawiciele narodów Europy: Francuzi, Belgowie, Holendrzy, Polacy, Austriacy. „Prawdziwa międzynarodówka niewolników niemieckich.” Bossak (właściwe nazwisko Jerzy Burger-Naum) i Aleksander Ford (Mosze Lifszyc) podkreślają, że w Majdanku ginęli ludzie wszystkich ras i wszystkich narodowości. Eksponuję ten fakt, ponieważ zachodni badacze interpretują go jako zatajanie pełnej tożsamości więźniów, czyli niewymienianie Żydów jako głównych ofiar. Tego rodzaju manipulacja była często stosowana w dokumentach realizowanych tuż po wojnie i należy uznać ją za element polityki historycznej państw alianckich wobec Zagłady Żydów.¹⁰⁸ W zrealizowanym po latach dokumencie *Film dla Krysi* (reż. Ignacy Szczepański, 1988), mowa o 54 narodowościach więzionych w Majdanku, wymienionych w kolejności alfabetycznej. Temat wart jest omówienia znacznie przekraczającego cele i rozmiary niniejszego tekstu, warto jednak zaznaczyć, że pierwsze dzieło polskiej kinematografii po wojnie dotyczy narodów i po raz kolejny Polska nie była wyjątkiem. W czasie wojny Aleksander Dowżenko zrealizował filmy *Bitwa za naszą radziecką Ukrainę* (1943) oraz *Zwycięstwo na prawobrzeżnej Ukrainie* (1945), w których w niezwykle emocjonalnym tonie mówi o cierpieniach swojego narodu, jakich nie można wybaczyć Niemcom. W pierwszym z wymienionych filmów słyszymy wezwania: „nie zapomnijcie ani nie wybaczone ani jednej matczynej łzy.” „Zbrodni, jakich Niemcy dopuścili się w tym tylko mieście, wystarczy, by upadły i były wystawione na hańbę całe Niemcy na całe stulecia.”

Polska Kronika Filmowa wytworzyła pewien wzorzec odwoływania się do pojęcia Narodu. Wartości, wokół których jednoczył się Naród, łączyły się z polską historią, wspólną przeszłością oraz kulturą polską, zwłaszcza z tą tradycją, która podejmowała wątki heroicznych (i najczęściej) tragicznych wydarzeń z dziejów relatywnie nieodległych. Połączenie obu tych sfer: narodowej (patriotycznej) z kulturą było elementem wychowania (patriotycznego). Dziewiętnastowieczne malarstwo polskie o tematyce historycznej (Jan Matejko, Artur Grottger), tak jak muzyka Chopina należały do jego kanonu.

Do tych symboli odnosili się autorzy pierwszych wydań Polskiej Kroniki Filmowej. Znakami ikonicznymi lat 1944–1945 stały się – przypominane przy każdej okazji, kiedy tylko jest mowa o początkach PKF – te wydania, które wiąże się z malarstwem Matejki i z postacią Chopina: „Arcydzieła Matejki uratowane” oraz „Urna z sercem Fryderyka Chopina”.¹⁰⁹ Ich zadaniem jest jednoczenie wokół idei patriotycznych społeczeństwa, zdruzgotanego zarówno w sferze materialnej, jak i duchowej.

107 *Majdanek – cmentarzysko Europy*. 35mm online [online]. [cyt. 2023-09-02]. Dostępne z: <https://35mm.online/vod/dokument/majdanek-cmentarzysko-europy>.

108 LIEBMAN, Stuart. *Obraz obozu w pierwszych filmach dokumentalnych*. Dialog, 2010, (1), 90–99.

109 Przeniesienie serca Chopina do Warszawy. *Repozytorium cyfrowe FilMOTEKI Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-03]. Dostępne z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4566>.

PKF 1/45 „Arcydzieła Matejki uratowane”¹¹⁰ relacjonuje uratowanie płócien Jana Matejki. Były to obrazy olejne: „Bitwa pod Grunwaldem” oraz „Kazanie Skargi”, dzieła o znacznych rozmiarach, ważące około 1,5 tony, których ukrycie i przechowywanie łączyło się z nie lada wysiłkiem. Kronika ukazuje wydobywane ich spod klepiska w stodole, w której przeleżały całą wojnę. Zasługa ocalenia dzieł przypisana zostaje bohaterowi zbiorowemu, co jest zrozumiałe, ponieważ jeden człowiek nie byłby w stanie dokonać podobnego czynu. Kronika sugeruje jednak coś więcej:

„Uroczysty akt, podpisany przez premiera i członków rządu stwierdza, że obrazy uratowane zostały dzięki osobistej odwadze kilku patriotów. Nazwiska tych obywateli nie mogą być na razie ujawnione, ponieważ rodziny ich znajdują się w niemieckich obozach koncentracyjnych. Oto oni [kamera panoramuje mężczyzn stojących w szeregu], ci którzy z narażeniem życia ukryli bezcenne płótna przed niemieckim wandalami. W tej stodole, pod klepiskiem, butwiały obrazy Matejki czekając na nowy Grunwald.”¹¹¹

W kolejnym ujęciu widzimy chłopa na wozie drabiniastym, przewożącego zrolowane płótna. Wymowny jest obraz chłopskiego zaprzęgu, który przewozi cenne zabytki. Komentator podkreśla, że na takim samym wozie obrazy przybyły tutaj w czasie wojny. Dość wyraźna jest sugestia, że obrazy uratował Lud. Niewątpliwie zasługa leży i po jego stronie, ponieważ stanął na wysokości zadania i nie dał się skusić obietnicy olbrzymiej nagrody, jaką Niemcy wyznaczali za wskazanie miejsca przechowywania obrazów.

Faktycznie arcydzieła ocalały głównie dzięki zaangażowaniu urzędnika magistratu lubelskiego, który dopiero pośmiertnie (w roku 2015) został odznaczony za swój czyn. Franciszek Galera był podporucznikiem Wojska Polskiego, należał do Związku Walki Zbrojnej, jego synowie walczyli, jeden z nich był związany z AK. Galera nie odebrał odznaczenia w styczniu 1945 roku, by nie narażać rodziny.

Kronika, uwieczniając „Formalne przekazanie obrazów przedstawicielom polskich władz”, wyeksponowała nie tylko bohatera zbiorowego, ale wskazała jednoznacznie, kto jest wrogiem (Niemcy, przed którymi obrazy ocalono), a kto obecnie, w trudnej sytuacji, pomaga w przywracaniu dziełom malarstwa polskiego ich dawnej świetności (prace konserwatorskie prowadzi „specjalnie zaproszony”, konserwator Galerii Trietiańskiej w Moskwie, profesor Aleksy Rybnikow).

PKF1/45 zawiera również temat: „Naród wymierza sprawiedliwość.”¹¹² Nasuwa się skojarzenie z filmem *Sąd Narodów* (reż. Elizawieta Swiłowa, Roman Karmen, 1946). W Polskiej Kronice Filmowej – to cienie pomordowanych domagają się kary śmierci dla renegata-folksdojczy, który jako kierownik niemieckiego obozu pracy znęcał się nad obywatelami polskimi. W *Sądzie Narodów*: „Martwi przekazali swe prawo do odpłaty żywym. Drzyjcie złoczyńcy, sąd się zaczyna.”

Kolejne wydanie kroniki: PKF 2/45 przynosi temat „Rząd Tymczasowy w Lublinie”,¹¹³ którego tytuł pełny brzmi: *Utworzenie Rządu Tymczasowego Rzeczypospolitej Polskiej w Lublinie – wiec ludności na Placu Litewskim* (data wydania: 10. 1. 1945). W 1 minucie i 45 sekundach zawarto przesłanie, które wskazuje na zawłaszczanie pojęcia Naród przez nową, komunistyczną władzę. Sugeruje się, że to do czego ona dąży, jest pragnieniem Narodu. Widzimy tłumy ludzi z transparentami treści: „ŻĄDAMY PRZEKSZTAŁCENIA P.K.W.N. W TYMCZASOWY RZĄD NARODOWY.” „NIECH ŻYJE TYMCZASOWY RZĄD NARODOWY.”

Komentator zza kadru przekonuje:

„Naród czuje się gospodarzem kraju, żąda, by w jego imieniu występował na arenie międzynarodowej rząd, który zapewniłby nam przyjaźń ze Związkiem Radzieckim i sprzymierzonymi państwami Zachodu, rząd, który potrafi zdobyć dla Polski Prusy Wschodnie i oprzeć nasze granice na Odrze i Nisie.”

Potwierdzeniem woli Narodu ma być transparent o treści: „ŻĄDAMY GRANIC PO NISIE I ODRĘ.”

Miejscem, które faktycznie jednoczyło Naród była zrujnowana Warszawa. PKF 4/45 zawiera temat „Warszawa wolna”.¹¹⁴ O znaczeniu tego symbolicznego dla Polaków miejsca świadczy już sama długość materiału: 7 minut i 15 sekund. Słyszemy dźwięki „Warszawianki”, pieśni z 1831 roku, napisanej przez przychylnego ruchom narodowowyzwoleńczym Jeana François Casimira Delavigne. Utwór nawiązywał do „Marsylianki” („Oto dziś dzień krwi i chwały”), posiada wyraźne antycarskie, a więc antyimperialne akcenty, a jego premiera odbyła się 5 kwietnia 1831 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości rozważano kandydaturę utworu w wyborze hymnu państwowego.

110 Arcydzieła Matejki uratowane. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-09-02]. Dostępne z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4173>.

111 Ten i poniższe cytaty pochodzą ze ścieżki dźwiękowej Kroniki.

112 Naród wymierza sprawiedliwość. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-10]. Dostępne z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4174>.

113 Rząd Tymczasowy w Lublinie. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-10]. Dostępne z: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4456>.

114 Warszawa wolna. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-12]. Dostępne z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4459>.

17 stycznia 1945 roku Wojsko Polskie wyparło Niemców z Warszawy, ale obrazy wyzwolenia, jakie ukazuje kronika, w niczym nie przypominają widoków z miast na zachodzie Europy, w których ludzie z radości tańczyli na ulicach. Zza kadru słyszymy komentarz:

„Stolica przywitała wkraczające oddziały cmentarną ciszą ruin i pogorzeliisk. Nie było wiwatów, nie było uroczystego bicia dzwonów. Płoną jeszcze ostatnie budowle, w pośpiechu podpalone przez odstępującego barbarzyńcę. W sercu żołnierza polskiego narasta świadomość tragicznej prawdy. Warszawy nie ma. Warszawa została zamordowana. Oto mordercy – ci, którzy przez pięć lat trzy-mali miasto w pętach terroru i zbrodni.

W samorzutnym odruchu warszawiacy oczyszczają najważniejsze arterie przelotowe, rozbierają barykady, zasypują wyrwy po bombach lotniczych. Ale odbudowywać Warszawę będą Niemcy. Niemcy, którzy obiecywali, że całą Polskę zamienią w dymiące zgliszcze i pogorzeliisko. Niemcy, naród zbrodniarzy i niszczycieli, których twarde warunki pokoju uczynią narodem robotników. Naród wita wolność i armię, która w zwycięskim pochodzie kroczy na zachód, by wbić polskie słupy graniczne na Odrze i Nysie [Nysie]. Na gruzach męczeńskiej stolicy rośnie niezachwiana świadomość. Warszawa będzie odbudowana.”

Przegląd kronik zakończę przywołaniem PKF 25/45, której tytuł pełny brzmi: „Uroczystości związane z obchodami związanymi z rocznicą krwawej niedzieli w Bydgoszczy.” Data wydania: 17 września 1945 roku. Można się zastanawiać, czy „Krwawa niedziela”¹¹⁵ celowo weszła na ekrany w rocznicę ataku Armii Czerwonej na wschodnie tereny II Rzeczypospolitej, które dopełniło pakt Ribbentrop-Mołotow. Komentator wskazuje wroga z przeciwnej strony:

„Na tym cmentarzu pochowano ofiary krwawej niedzieli w Bydgoszczy. Sześć lat temu pod pretekstem odwetu za rzekome zbrodnie wobec Niemców, wymordowali okupanci 10 tysięcy Polaków w Bydgoszczy. Krwawa niedziela nie powtórzy się nigdy, ale pamięć krwawej niedzieli trwać będzie jako symbol tego, co dzieli naród polski od narodu niemieckiego.”

Naród jako bohater kolektywny ustąpił w kronikach i filmach w kolejnych latach innym bohaterom zbiorowym, przede wszystkim robotnikom; komentarze odwoływały się do „Ludu pracującego miast i wsi”, do „inteligencji pracującej”. Wszystkie te kategorie uwieczniono w kronikach ukazujących manifestacje pierwszomajowe oraz w filmach propagandowych, które uwiarygodnić miały władzę komunistyczną. Temat Narodu powrócił w nowym kontekście po roku 1989. Rozpad Związku Radzieckiego

¹¹⁵ Rocznicą krwawej niedzieli. *Repozytorium cyfrowe FilMOTEKI Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-12]. Dostępne z: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4559>.

i towarzyszące temu konflikty, rozpad Jugosławii i długotrwała wojna na Bałkanach spowodowały, że Naród coraz wyraźniej staje się bohaterem negatywnym.

Zmierzch narodów?

W pierwszej połowie lat 90. Telewizja Polska emitowała cykl *Więzy krwi* (*Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism*, BBC, 1993). Autorem i narratorem był historyk Michael Ignatieff, który napisał również książkę pod tym samym tytułem,¹¹⁶ przyjętą raczej krytycznie.¹¹⁷ W odcinku cyklu telewizyjnego, poświęconym sytuacji w Ukrainie, Ignatieff jako autor i jednocześnie narrator wskazuje na przejawy nacjonalizmu, wyrażając swój zdecydowany odpór wobec zjawiska. „Co to znaczy nacjonalista dziś – zadaje pytanie – aktualnie to patriota, słowo, które było pejoratywne.” Pokazując pomnik Tarasa Szewczenki, narodowego poety ukraińskiego (1814–1861) zauważa: „Cześć oddawana nacjonalistycznemu bohaterowi ociera się o sentymentalizm.” Mówiąc o „nacjonalistycznym bohaterze”, autor filmu ocenia postawy z pierwszej połowy XIX wieku, aktualne w dobie romantyzmu i przykłada do nich normy z końca XX wieku i obowiązujące wówczas kryteria. Odrębną kwestią jest wykorzystywanie bohaterów narodowych do aktualnych celów politycznych, ale to zjawisko o szerszym zasięgu i reżyser się do niego nie odnosi. Jest zwolennikiem utrzymania państw w istniejących granicach, argumentując, że wszelkie ambicje zmierzające do politycznego usamodzielnienia się narodów, prowadzą do rozwoju nacjonalizmu a w konsekwencji do wojen. Można to stanowisko sprowadzić do stwierdzenia, że nacjonalizm wyklucza nowoczesne myślenie, spychające na margines uczucia patriotyczne. Sam tytuł cyklu: „Więzy krwi”, wskazuje na utrwalanie anachronicznych wspólnot, traktowanych jako zacofane z punktu widzenia człowieka z Zachodu. Ignatieff nie bierze pod uwagę tendencji bardzo wyraźnej na początku lat 90.: poszukiwanie tożsamości, jej obrona, uprzywilejowanie małych wspólnot i oddanie im głosu przynajmniej w sferze kulturowej. Historyk za kamerą nie podejmuje dyskusji, tylko ocenia. Nie przebiera w słowach: Leonida Krawczuka, urzędującego wówczas prezydenta (od 5 grudnia 1991 do 1994 roku) określa „cwanym lisem partyjnym”.

W polskich filmach dokumentalnych z ostatnich lat dominuje podobne stanowisko: nie dyskutować, nie rozważać, ale oceniać. Podziały polityczne bardzo wyraźnie uwidoczniły się w kinie dokumentalnym.¹¹⁸ Powoływanie się na wartości narodowe jednoznacznie sytuuje ich wyznawców po stronie prawicy, dlatego pojawiają się oni w roli negatywnego bohatera zbiorowego. Każda manifestacja organizowana przez prawą stronę sceny politycznej klasyfikowana jest przez stronę przeciwną jako nacjonalistyczna a nawet faszystowska. Negatywny bohater zbiorowy występuje jako tłum w filmie Grzegorza Paprzyckiego, *Mój kraj taki piękny*, 2019. Film wart jest odnotowa-

¹¹⁶ Pierwsze wydanie w roku 1993.

¹¹⁷ Patrz: *Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism*. *Goodreads.com* [online]. [cyt. 2023-06-10]. Dostępne z: https://www.goodreads.com/book/show/592629.Blood_and_Belonging.

¹¹⁸ Omawia je w swoich tekstach Mirosław Przyłipiak, pisząc o kategorii „filmów prawicowych”. Zob.: PRZYLIPIAK, Mirosław, *Ja tej ziemi boję się*. *Miesięcznik Znak*. 2013, (695), 98–104.

nia, ponieważ jego autor otrzymał główną nagrodę Złotego Lajkonika na najważniejszym polskim festiwalu filmów dokumentalnych, Krakowskim Festiwalu Filmowym. Same festiwalowe laury nie byłyby jeszcze powodem do sławy, choć autor uhonorowany został za etiudę studencką i jeszcze jako student szkoły filmowej, a ściśle Wydziału Radia i Telewizji Uniwersytetu Śląskiego. Film oddaje klimat życia społecznego, panujący w kraju chaos, który bardzo trudno opisać obiektywnie. Takiego wyzwania podjął się Konrad Szołajski w filmie *Dobra zmiana* (2018),¹¹⁹ nagrodzony na Festiwalu Form Dokumentalnych „Nurt”) w Kielcach za próbę ukazania dwóch perspektyw sporu politycznego w Polsce. Bohaterkami są dwie kobiety z dwóch stron barykady, w gruncie rzeczy nie dostrzegamy cech ekstremizmu u żadnej z nich. Reżyser opowiadał podczas spotkań autorskich, że dwie kobiety spotkały się po zakończeniu realizacji i potrafiły bez problemu się porozumieć. Może zatem warto porzucić bohatera zbiorowego, ukazywanego z przeciwnej strony sceny politycznej coraz częściej jako agresywny tłum?

Wydaje si, że prawo do odwoływania się do kategorii „Naród” zachowały te największe organizmy polityczne. Film Ewy Ewart *My, Naród* (2019) opowiada o wizycie Lecha Wałęsy w Stanach Zjednoczonych i przywołuje jego słowa wypowiedziane przed Kongresem USA 16 listopada 1989 roku w kontekście upadającego tydzień wcześniej muru w Berlinie. Rozpoczął przemówienie od „My, naród...”, na co sala zareagowała entuzjazmem.¹²⁰ „We the People of the United States” to preambuła amerykańskiej konstytucji. Jacek Kalabiński, dziennikarz i wieloletni sprawozdawca z USA, był tłumaczem przemówienia Lecha Wałęsy przed połączonymi izbami Kongresu Stanów Zjednoczonych. To dzięki tłumaczowi słowa „My, Naród” / „We, the people...” wybrzmiały, tak jak powinny. Przynajmniej w listopadzie 1989 roku, kiedy kilka krajów w Europie Środkowej znajdowało się dopiero u progu wolności.

.....
119 Oficjalny zwiastun nowego filmu Konrada Szołajskiego. *Bing.com* [online]. [cyt. 2023-05-30]. Dostępne z: <https://www.bing.com/videos/search?q=-dobra+zmiana+film&docid=603513437082966757&mid=8387A5665E16A2CFB3C38387A5665E16A2CFB3C3&view=detail&FORM=VIRE>.

120 *My, Naród*. *YouTube* [online]. [cyt. 2023-06-02]. Dostępne z: <https://www.youtube.com/watch?v=xs8zU40A7Fk>.

Dialektyka polskiego wesela według Wojciecha Smarzowskiego

Iwona Łyko-Płos

„Część widzów *Wesela* będzie poruszona.
A od części dowiem się, że jestem anty-Polakiem...”

Wojciech Smarzowski

Od trzystu lat niezmiennie obraz wesela należy do najbardziej znanych motywów polskiej kultury. Artyści chętnie sytuują akcję swoich utworów w trakcie weselnej uroczystości, chcąc uchwycić nastroje, które kotłują się w społeczeństwie. Ponieważ wesele to obrzęd przejścia, ścierają się w nim różne porządki: materialny, społeczny, kulturowy, symboliczny i metafizyczny. Zgodnie z *Ewangelią Św. Jana* to w trakcie biesiady weselnej w Kanie Galilejskiej Jezus dokonał pierwszego cudu. Akt przemiany wody w wino miał oznaczać zapowiedź odejścia starego porządku (woda), na rzecz nowej wiary (wina). Rytuał weselny balansuje między znanym i nieznanym, starym a nowym, teatralnością i spontaniczną sferą emocji a napięcie, które mu towarzyszy może prowadzić do wywrócenia zastanych wzorców do góry nogami. To w trakcie zaślubin Tetydy i Peleusa bogini Eris rzuciła jabłko niezgody, które dało początek wojnie Trojańskiej, natomiast wesele na dworze króla Lapitów, Pejritoosa, doprowadziło do centauromachii.

Powróćmy jednak na grunt polski, w którym motyw wesela został nobilitowany do obrazów mitologii narodowej. Kluczowym dziełem, poświęconym niniejszej tematyce jest młodopolski dramat Stanisława Wyspiańskiego *Wesele*. To: „Polaków portret własny i najbardziej znany zbiór cytatów – w którym bez względu na czas i miejsce każdy z rodaków znajdzie coś, co gra na strunach jego duszy. Wyspiański kpił zarówno z inteligenckiego pustostrowia, jak też z niekontrolowanej porywczosci chłopów. Sztuka niesie w sobie ból, rozpacz, duchową szamotaninę, cierpką ironię.”¹²¹ Motyw wesela, który zawiera opis relacji różnych warstw społecznych pojawił się również w innych dziełach, należących do kanonu polskiej literatury, na przykład w *Panu Tadeuszu* Adama Mickiewicza oraz w *Chłopach* Stanisława Reymonta. Jednak to młodopolski twórca rozciągnął ów motyw na cały utwór. Po raz pierwszy w hi-

121 Patrz: KOWALCZYK, Janusz R. Stanisław WYSPIAŃSKI, „Wesele”. *Culture.pl* [online]. 3. 11. 2020 [cyt. 2023-09-01]. Dostępne z: <https://culture.pl/pl/dzielo/stanislaw-wyspianski-wesele>.

storii polskiej literatury wiejska chata okazała się miejscem, gromadzącym Polaków wszystkich stanów i symbolem sprawy polskiej. Franciszek Ziejka zwraca uwagę, że Wyspiański za pośrednictwem swojego dzieła „zmusza kolejne pokolenia Polaków do gorzkiego obrachunku sumienia, do szukania odpowiedzi na pytanie: kim jesteśmy, jak się postrzegamy, jakie wyobrażenia o nas samych preperujemy na własny użytek i użytek obcych”¹²². W Bronowickiej chacie w ciągu jednej nocy obserwujemy dramat przedstawicieli wszystkich warstw społecznych, gdzie sacrum łączy się z profanum, historia przenika teraźniejszość a nadzieja miesza się z biernością: „Początkowy realistyczny obrazek obyczajowy, skupiony na konfrontacji dwóch odmiennych środowisk, zmienia się widowisko symboliczne, którego głównym tematem staje się polityka, a ściślej – wizja przyszłości narodu.”¹²³

To właśnie do niniejszego dzieła najczęściej odnoszą się twórcy filmowi i teatralni, chcąc wyrazić swój głos na temat aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w Polsce. Wśród nich znajduje się Wojciech Smarzowski, reżyser niepokorny, podejmujący trudne dla Polaków tematy, o których najchętniej chcielibyśmy zapomnieć. W jego filmografii znajdują się dwa tytuły, mające miejsce w trakcie weselnej nocy. To debiut *Wesela* z 2004 oraz film o tym samym tytule z 2021 roku.¹²⁴ W przeciwieństwie do Andrzeja Wajdy, który w swoim *Weselu* (1973) stworzył niezwykłą, ale dosyć wierną adaptację utworu Wyspiańskiego, Smarzowski nawiązuje doń jedynie w luźny sposób. W jego filmach sceneria i plan wydarzeń zostały ulokowane w czasach współczesnych, które są pozbawione wojen i systemów totalitarnych. Zmienia się wygląd, język oraz status materialny bohaterów. Polacy nie muszą już walczyć z zaborcą o niepodległość kraju. Żyją w europejskim, demokratycznym państwie, w którym podziały klasowe nie są tak widoczne, jak kiedyś. Nie zobaczymy tutaj ani Chochoła, ani pawich piór. Nie ma także miejsca na tajemniczo-poetycki nastrój, który w XX wiecznym dramacie wnosi do wiejskiej chaty Rachela. Głównym bohaterem filmów jest gospodarz, będący przedstawicielem Polaka – dorobkiewicza. Ludowy gorset panny młodej został zastąpiony modną suknią ślubną a bryczka z końmi – sportowym samochodem. Pomimo dużych zmian społeczno-politycznych, schemat wesela jest podobny do utworu Wyspiańskiego. Ślub nadal odbywa się w kościele a wesele w ciągu jednej nocy na wsi: w filmie z 2004 roku przyjęcie odbywa się w remizie strażackiej, z 2021 roku – w hotelu, znajdującym się w murach pałacu. Na każdej z uroczystości gospodarz to człowiek mający i przedsiębiorczy. Wśród gości jest obecny ksiądz, który analogicznie do młodopolskiego dramatu, stanowi postać negatywną. W *Weselu* z 2004 roku sceny zabawy zawierają tradycyjne elementy rytuału, na przykład obrzęd oczepin. W obu obrazach wódka leje się strumieniami i pojawiają się elementy patriotyczne, jak odśpiewana

122 ZIEJKA, Franciszek. *Magia „Wesela”*. In: MICHALIK, Jan i Anna STAFIEJ (eds.), *Magia „Wesela”*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2003, s. 9.

123 Zob. KOWALCZYK, Janusz R. Stanisław WYSPIAŃSKI, „Wesele”. *Culture.pl* [online]. 3. 11. 2020 [cyt. 2023-09-01]. Dostępne z: <https://culture.pl/pl/dzielo/stanislaw-wyspianski-wesele>.

124 Warto również wspomnieć, że wywiadzie, którego autor udzielił dla *Gazety Wyborczej* opowiedział o planach realizacji kolejnego obrazu z niniejszą tematyką po tytule *Swaćba*. Zob. SZCZERBA, Jacek. Smarzowski: Oczy otworzyły się mi po Grossie. Ale dobrze, że wtedy nie nakręciłem „Wesela”. *Gazeta Wyborcza* [online]. 8. 10. 2021 [cyt. 2023-09-25]. Dostępne z: <https://wyborcza.pl/7,101707,27654672,smarzowski-oczy-otworzyly-mi-sie-po-grossie-ale-dobrze-ze.html>

przez gości weselnych *Rota*. Za pośrednictwem naturalistycznych i groteskowych scen oba *Wesela* tworzą wykrzywiony obraz cech narodowych, których nie chcemy zaakceptować. Zastanawiając się nad konstrukcją niniejszych produkcji, moją uwagę przykuły przede wszystkim dwa wątki. Motyw *thanatos* oraz motyw *obcego*, bo o nich tutaj mowa, nie tylko są obecne w owych produkcjach, ale wydają się być kluczowe dla rozwoju wydarzeń. W obu utworach śmierć materializuje się na naszych oczach. W *Weselu* z 2004 roku, które konsekwentnie zostało utrzymane w groteskowo-realistycznej konwencji, umiera na zawał serca senior rodziny, który stanowi istotną postać dla rozwoju akcji. Natomiast w późniejszej produkcji Smarzowskiego motyw śmierci przejawia się za pośrednictwem okrutnych scen świniobicia, reminiscencji z drugiej wojny światowej, w tym kulinacyjnej sceny pogromu w Jedwabnem oraz ponownie – śmierci dziadka w sekwencji finałowej. Oglądając owe sceny, nasuwa się myśl, że mamy do czynienia z antyweselą, zaprzeczeniem rytuału radości, w którym zastany porządek ulega zaprzeczeniu i degradacji. Jednak warto mieć na uwadze, że motyw *thanatos* w trakcie zaślubin nie sprowadza się wyłącznie do autorskiej wizji reżysera, ale w sposób pośredni stanowi nieodłączny element weselnego obrzędu w ogóle. Zgodnie z myślą, zawartą w publikacji *Śmierć jako organizator kultury*: „Symbolika śmierci obecna jest w przeciągu całego aktu zamążpójścia od rozpoczynających zalotów aż po okres utrwalonego przeniesienia na stałe młodej żony do domu męża.”¹²⁵ Według badaczy śmierć stanowi *spiritus movens* zmiany stanu. Należy porzucić życie panieńskie i kawalerskie dla życia w związku małżeńskim; opuścić dom rodzinny w celu założenia nowej rodziny. Atmosfera końca pewnego etapu dotyczy nie tylko nowożeńców, ale również ich rodzin, zwłaszcza rodziców, którzy muszą pogodzić się z symboliczną stratą dziecka. Stąd zgodnie z tradycją cały obrzęd weselny zaczyna się po zachodzie słońca i trwa przez całą noc. Noc staje się tutaj symbolem przejścia starego porządku w nowy, to pora, istniejąca w opozycji do właściwego czasu, kiedy dochodzi do zniesienia granic między starym i nowym światem.¹²⁶ Zgodnie z wierzeniami ludowymi w czasie nocnego obrzędu mogą zjawić się dusze zmarłych a wśród gości nie powinien pojawić „obcy”, „nieznany”. Bo obcość jest zawsze podejrzana, choćby już tylko podświadomie, o zaświatowe pochodzenie.¹²⁷

Podobnie, jak w dramacie Wyspiańskiego oraz adaptacji Wajdy, ów obcy pojawia w filmach Smarzowskiego. W *Weselu* z 2004 roku jest nim dostawca samochodu, którego nikt nie zna. Jego wygląd i zachowanie przywodzą na myśl postaci z kryminalnego półświatka. Bohater stosuje przemoc psychiczną na ojcu panny młodej w celu wymuszenia na nim dotrzymania umowy transakcji. Jego obecność staje się bodźcem, by odsłonić rzeczywisty sposób funkcjonowania świata przedstawionego; pokazać to, co na pierwszy rzut oka nie jest widoczne. Chociaż pojawienie się dostawcy nie pociąga za sobą duchów przodków ani upiórów, zostaje uruchomiony łańcuch zdarzeń, dzięki któremu do głosu dochodzą wewnętrzne demony bohaterów.

125 TOKARSKA, Joanna, Jerzy Sławomir WASILEWSKI i Magdalena ZMYŚŁOWSKA. *Śmierć jako organizator kultury*. *Etnografia Polska*. 1982, 26(1), 84.

126 Zob. tamże, 84–89.

127 Tamże.

Okazuje się, że najważniejszą wartość stanowi tutaj pieniądz, za który można wszystko i każdego kupić; księdza, notariusza, policję, wreszcie – pana młodego. Ponieważ korupcja jest zjawiskiem powszechnym, panuje na nią cicha zgoda. Jediną osobą, wyrażającą wobec owego mechanizmu sprzeciw jest postać dziadka. Protagonista symbolizuje początek rodu, który za pośrednictwem nowożeńców ma przedłużyć się o następne ogniwo. Śmierć bohatera należy odczytać jako definitywny koniec świata, w którym relacje ludzkie stanowią najwyższą wartość. W debiucie Smarzowskiego nie chodzi tylko o uwypuklenie wad narodowych lub stworzenie kolejnego w polskiej kulturze podsumowania autostereotypów. Uroczystość weselna stanowi tutaj metaforę przejścia Polaków ze starego, opartego na tradycyjnych wartościach porządku w nowy. Nie przez przypadek w scenie sfałszowania aktu notarialnego kamera filmuje flagi Unii Europejskiej i Polski oraz przewrócone godło państwowe. Niniejszy obraz to prześmiewczy komentarz polskiej społeczności u progu wejścia kraju do Unii Europejskiej. Zwróćmy uwagę, że Polska stała się państwem członkowskim w maju 2004 roku, natomiast premiera filmu miała miejsce w październiku tego samego roku. Z jednej strony reżyser zwraca uwagę, że powszechne w epoce socjalizmu łapówkarstwo ma głębokie korzenie, z drugiej – przestrzega przed zachłystnięciem się kapitalizmem. Przedstawiony tutaj rytuał weselny ubożeje, zostaje podważona jego wiarygodność; nestor rodu, którego błogosławieństwo stanowi jeden z kluczowych elementów obrzędu umiera. Małżeństwo rodziców panny młodej rozpada się, panna młoda ucieka zarówno od swojej rodziny, jak od pana młodego. Nawet jedzenie, tak ważne na każdym weselu, okazuje się zepsute a alkohol zbyt mocny. W tym miejscu nasuwa się pytanie, co polski odbiorca powinien wynieść z projekcji niniejszego filmu; czy przedstawione wesele sprowadza się wyłącznie do obrazu rozpadu zastanej rzeczywistości? Rozważając niniejszą kwestię warto odnieść się do wypowiedzi Tomasza Rakowskiego: „Widzę rytuał wesela jako sytuację egzaminu – albo jesteśmy w stanie się od siebie odłączyć i przejść do innego świata, albo nie. I to nie jest sytuacja dobrowolna, bo bez tego społeczeństwo nie funkcjonuje, nie przegrupowuje się. Jest to rodzaj odwiecznego, wielowiekowego przymusu. Pozwala to zrozumieć, dlaczego ktoś, mówiąc kolokwialnie, pakuje się w sytuację, którą nie do końca kontroluje, nie do końca jej chce. Nagle staje przed jednym z najważniejszych egzaminów życia, który nie polega wcale na tym, czy dobrze wypadnie, czy znajomi będą zadowoleni, czy to wesele przyćmi pozostałe, ale jest to przede wszystkim moment zagęszczania znaczeń, właśnie po to, by przejście na drugą stronę mogło mieć miejsce, i kwestie, czy ktoś przekroczy ten próg i do jakiego stopnia zaistnieje element wolności, nawrócenia, są kluczowe.”¹²⁸ Podążając myślą antropologa można uznać dzieło Smarzowskiego nie tylko, jako głos na temat kondycji polskiego społeczeństwa, ale pomoc w symbolicznym przeprowadzeniu nas ze starego porządku w nowy. Andrzej Wajda komentując swoje *Wesele* mówi: „Jeżeli chcecie zwyciężyć, musicie pamiętać i wiedzieć, jacy są Polacy. Najpierw się zrywają, najpierw są pełni entuzjazmu i nadziei i wszystko jest nasze, a potem wszystko przesypiają, aż koń-

128 Patrz: DUCH-DYNGOSZ, Marta i Tomasz RAKOWSKI. Być sobą w rytuale. *Miesięcznik Znak*. 2014, (707), 30–37.

czy się to całkowitą zapaścią. Wszyscy się rozchodzą...”¹²⁹ Smarzowski pokazuje nam zwierciadło mechanizmów funkcjonowania młodej polskiej demokracji na początku XXI wieku, żeby pomóc wprowadzić nas na kolejny etap dojrzałości społecznej. To obraz dialektyczny, w którym nasze sny o zamożnym statusie społecznym spotykają się z okrutną realnością faktów. Ojciec panny młodej marzy o „byciu kimś” a sposób organizacji wesela ma być materializacją owego pragnienia. Tymczasem okazuje się, że prezent dla młodożeńców jest kradziony, grupa muzyczna nieopłacona a słowacka wódka kiepskiej jakości. Proces uświadomienia sobie rzeczywistego stanu rzeczy jest kluczowy w zrozumieniu procesu transformacji oraz pomyślnym przez nią przejściu. Odśpiewanie *Roty* przez pijanych gości weselnych przywodzi na myśl scenę Poloneza z filmu *Popiół i diament* (reż. Andrzej Wajda, 1958), która tak, jak chocholi taniec, ma wstrząsnąć społeczeństwem w przedświt zakończenia drugiej wojny światowej. To ostrzeżenie przed przedkładaniem prywaty nad sprawę narodową oraz iluzją mamony, która prowadzi do rozpadu kręgosłupa moralnego narodu.

Kilkanaście lat później autor, już jako uznany reżyser nawiązuje do swojego debiutu z 2004 roku, realizując kolejny film pod tym samym tytułem. Schemat niniejszej historii jest bardzo podobny do poprzedniego obrazu. Jest bogaty ojciec, teraz już przedsiębiorca, który wyprawia córkę w ciąży za męża. Po raz kolejny zależy mu na zorganizowaniu wystawnego przyjęcia. Prezent dla nowożeńców to sportowy samochód; tym razem już nie jest nim Audi, ale czerwone Porsche, które znamy z reklam telewizyjnych. Po raz kolejny za pośrednictwem samochodu bohater zamierza przeproczyć przyszłego zięcia. Podczas gdy w *Weselu* z 2004 roku chodzi o jego zgodę na ślub z brzemienną córką, tutaj – zależy mu, żeby przekonać córkę do powrotu z Anglii do kraju. Przyjęcie weselne nie wygląda już, jak przaśna wiejska zabawa z lat 90. tych. Goście nie siedzą za jedną ławą, tylko przy oddzielnych stolikach w pałacowej sali. Młoda para jedzie do ślubu białą limuzyną. Nie ma wodzireja, ale profesjonalna grupa rockowa, brak też niewyszukanych konkursów w trakcie zabawy weselnej oraz obrzędu oczepin. Na przyjęciu pojawiają się zagraniczni goście, można usłyszeć język angielski i niemiecki a wódka jest dobrej jakości, bo – jak twierdzi gospodarz – pochodzi z Polski. Na podstawie niniejszej scenerii można wywnioskować, że status materialny społeczeństwa uległ znacznej poprawie. Polski świat przestał być światem wiejskim, opartym na gospodarce rolnej, jak to miało miejsce w obrazie z 2004 roku. Twórca rejestruje moment, kiedy: „Polska społeczność stała się społecznością miejską i już nigdy nie będzie społecznością agrarną, choć dopiero od niedawna weszła w ten obszar. Komunizm dokonywał modernizacji i urbanizacji w dużej mierze pozornej, tylko mechanicznego niemal przeniesienia przestrzennego – z chałup przenosił do beton-bloków, ale nie zmieniał głębiej mentalności ludzi oraz stylu i sposobu ich życia. I dopiero otwarcie kapitalizmu wprowadziło zmiany.”¹³⁰ Właśnie z powodu przejścia w strefę konsumpcyjną, rytuał weselny został tutaj zredukowany jedynie

129 Patrz: WAJDA, Andrzej. Sztuka obrazu. *Zeszyty Literackie* [online]. 2016, (136) [cyt. 2023-09-04]. Dostępne z: <https://zeszytyliterackie.pl/wajda-sztuka-obrazu>.

130 Patrz: KOT, Elżbieta Kot i Zbigniew MIKOŁEJKO. Stare wino w nowych bukłakach. *Miesięcznik Znak*. 2014, (707), 14–22.

do pojedynczych symboli. Za pośrednictwem jawnej zaawansowanej ciąży bohaterki reżyser nie tylko pokazuje, że obrzęd weselny od dawna nie jest momentem inicjacji erotycznej. W przeciwieństwie do poprzedniego filmu, nie trzeba chować brzucha córki pod warstwami sukni ślubnej. Społeczeństwo i Kościół wyraziły aprobatę na brzemienność panny młodej, stąd obrządek oczepin nie jest już konieczny. Pomimo przełomu w sferze ekonomiczno-obyczajowej, główny bohater (Rysiek Wilk) nadal skupia się przede wszystkim na materialnej sferze życia i żeby mieć więcej, wchodzi w szemrane interesy. Jego sposób funkcjonowania przypomina działania Wojnara, protagonisty z poprzedniego filmu. Jednak Wojnar był stereotypowym przedstawicielem Polaka na dorobku, natomiast Wilk może wydawać się już ofiarą społeczeństwa spektaklu, w którym towar określa *status quo* egzystencji człowieka. Zgodnie z myślą Guy'a Deborda: „Spektakl to nieustanna wojna opiumowa o zrównanie dóbr z towarami i zaspokojenia potrzeb z przetrwaniem, które rozszerza swój zakres na mocy własnych praw. Przetrwanie – jako przedmiot konsumpcji – musi się stale rozszerzać, albowiem w dalszym ciągu wiąże się z niedostatkiem. Nie istnieje żaden punkt, w którym przetrwanie mogłoby zakończyć swój rozwój: potrafi wprowadzić wzbogacić nędzę, nie potrafi jednak jej przewyciężyć.”¹³¹ W trakcie wesela Wilk ciągle załatwia jakieś interesy, które nie mają końca. Im więcej zyskuje, tym więcej może stracić a żeby nie stracić podejmuje coraz większe ryzyko i łamie prawo. Niniejsza machina przypomina błędne koło, pułapkę, z której nie można się wydostać. Rozmowy bohatera na temat problemów nie odbywają się, jak w poprzedniej produkcji przy stole weselnym, ale są ukryte, zakulisowe. Na pierwszym planie pojawiają się dialogi gości, dzięki którym widz szybko się orientuje, że mamy do czynienia ze społecznością nacjonalistyczną i skrajnie hermetyczną.

Podobnie, jak w poprzednim obrazie, tak i tutaj są obecne motywy obcego oraz śmierci. Obcym są przedstawiciele Yad Vashem, którzy zamierzają odznaczyć ojca Ryszarda nagrodą Sprawiedliwego wśród Narodów Świata za udzielenie pomocy Żydom w trakcie drugiej wojny światowej. Gospodarz przyjmuje urzędników niechętnie, tłumacząc się weselem córki a z dali słychać antysemityczne komentarze członków rodziny. Warto w tym miejscu przypomnieć, że motyw Żyda, który przychodzi na polskie wesele pojawia się już w *Panu Tadeuszu*, wątek podejmuje Wyspiański, w którym, oprócz Starego Żyda, bronowicką chatę odwiedza jego córka, Rachela. Niniejszy obraz zostaje również zaadaptowany przez Wajdę, odnosi się do niego również Marcin Wrona w filmie *Demon* (2015). Jednak w żadnym z tych dzieł niechęć do składającego wizytę gościa nie została przedstawiona w tak jednoznacznie negatywny sposób. Podczas gdy we wspomnianych wyżej utworach Żyd jest swój i nie swój, znajduje się gdzieś na granicy polskiego społeczeństwa, w *Weselu* Smarzowskiego staje się wyraźnie nieproszonym gościem, kimś z zewnątrz, intruzem.

Zgodnie z schematem rytuału wesela, wizyta izraelskich urzędników staje się bodźcem do przyjścia *thanatos*, duchów z przeszłości, również demonów z historii Polski. Realny plan wydarzeń zaczyna przeplatać się z wspomnieniami ojca głównego bohatera z końca lat trzydziestych i z czasów drugiej wojny światowej. Wraz z rytmem muzyki i odurzeniem alkoholowym goście weselni przestają się kontrolować, wpadają w niemal ekscytacyjny trans, w którym każdy na swój sposób zaspakaja mroczne rządy. Wesele przemienia się w wizję piekła a jego czas ulega zawieszeniu; przeszłość łączy się z teraźniejszością, czego niemy świadkiem jest nestor rodu. Kulminacyjną scenę filmu stanowi rekonstrukcja pogromu w Jedwabnem (1941), jej dosadne wybrzmienie zostaje podkreślone przez komentarz Krzysztofa Kowalewskiego, który grając postać sędziwego Żyda mówi: „Były dwie stodoły, w jednej Żydzi się spalili, w drugiej byli przez Polaków ukrywani. Ja byłem w tej drugiej.”¹³²

Za pośrednictwem niniejszych reminiscencji reżyser podejmuje dyskusję na temat polskiego antysemityzmu, którą wywołała w Polsce publikacja książki Jana Tomasa Grossa *Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (2000). Niniejsza pozycja otworzyła w społeczeństwie bolesny spór o udział i rolę Polaków w Holocauście. Oprócz kolejnych opracowań historycznych, pojawiły się filmy dokumentalne i fabularne, podejmujące ów temat. Do najważniejszych należy zaliczyć *Polin. Okruchy pamięci* Jolanty Dylewskiej (2008), *Marek Edelman: Życie. Po prostu* (reż. Robert Wiącek, 2008), *W ciemności* (reż. Agnieszka Holland, 2013), *Pokłosie* (reż. Władysław Pasikowski, 2012), *Ida* (reż. Paweł Pawlikowski, 2013) oraz *Demon*. W *Weselu* (2021) Smarzowski nikogo nie idealizuje, ani nie usprawiedliwia. Przedwojenne relacje polsko-żydowskie zostały przedstawione, jako pełne uprzedzeń z obu stron. Polacy i Żydzi stanowią tutaj dwa różne społeczeństwa, które niewiele łączy. Żyją obok, ale nie przenikają się. Używają różnych języków, posiadają odmienne tradycje a ich kontakt sprowadza się tylko do niezbędnych transakcji. Polski antysemityzm był podsycany przez ugrupowania skrajnie prawicowe a niniejsze zjawisko jest obecne również w dzisiejszej Polsce. Na przykładzie ojca Ryszarda reżyser pokazuje, że bezinteresowna pomoc Żydom w trakcie wojny nie wyklucza jak celowego, tak mimowolnego współudziału w zbrodni. Można odnieść wrażenie, że filmowiec podziela opinię Bożeny Keff, zgodnie z którą: „Niemcy byli sprawcami. Ale mieli wielu pomocników, zarówno militarnych, jak i cywilnych. Mieli też wielu życzliwych obserwatorów, dobrowolnych współpracowników i tych, których często nazywamy ‚świadkami‘, a którzy nieraz byli obojętnymi gapiami lub nawet patrzyli z pewnym podziwem i uznaniem na działania Niemców.”¹³³

Podobnie jak w poprzednim dziele, Smarzowski wykorzystał motyw wesela, aby stworzyć konstrukcję dialektycznego obrazu, który tym razem polega na połączeniu bolesnych, wypieranych wydarzeń z przeszłości z fantazmatami społeczeństwa. Nie przez przypadek główny bohater filmu w swoim przemówieniu odwołuje się do

131 DEBORD, Guy. *Dziela filmowe*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007, s. 63.

132 Niniejsza wypowiedź jest parafrazą stwierdzenia Szewacha Weissa, izraelskiego politologa i ambasadora Izraela w Polsce (w latach 2001–2003).
133 KEFF, Bożena. *Antysemityzm. Niezamknięta historia*. Warszawa: Czarna Owca, 2013, s. 178.

czasów drugiej wojny światowej. Zgodnie z jego słowami Polacy to bohaterski naród, który w trakcie wojny mężnie walczył i dużo ucierpiał. Niniejsza przemowa, jak inne zdania na temat teraźniejszości i historii Polski, które padną przy weselnym stole, przywołują na myśl konstrukcje fantazmatyczne, do których nadal chętnie się odwołujemy. To obrazy wolnego Polaka lub ofiarnego Polaka, okupanta, żydowskich komunistów. Zwróćmy również uwagę na częstotliwość antysemickich żartów, które padają w filmie. Zgodnie z myślą Andrzeja Ledera niniejsze wątki wiążą się z pragnieniem wytłumaczenia motywacji działań oraz usprawiedliwienia winy: „Otóż każdy Polak odczytujący frazę niewinnych ofiar będzie myślał przede wszystkim o polskich ofiarach, które zginęły z ręki obcych prześladowców. Ale przecież słowa niewinne ofiary mogą również znaczyć ofiary, którym to my zadaliśmy śmierć. To z nimi łączy nas niewidzialny łańcuch; wyparta pamięć czynów i zaniechań, które uczyniły nas tym, kim jesteśmy, ale kosztem ich istnienia.”¹³⁴

Chcąc uwypuklić sens filmowego przekazu, pozwolę sobie raz jeszcze przypomnieć definicję rytuału wesela, zgodnie z którą niniejsza uroczystość umożliwia spotkanie różnych porządków: świadomych i nieświadomych, historycznych i teraźniejszych. Walter Benjamin twierdzi, że zderzenie tego, co nieświadome z historią może prowadzić do przebudzenia, to „przebudzenie musi rozpoczynać każdą prezentację historyczną”.¹³⁵ Filmowiec wydaje się twierdzić, że w celu uniknięcia starych błędów, należy zmierzyć się prawdą na temat przeszłości. Jednak nie chodzi tutaj o to, żeby przeszłość rzutowała na teraźniejszość, ale żeby teraźniejszość zaakceptowała przeszłość; chodzi o konfrontację z trudną prawdą o nas samych, aby nie stracić poczucia realności. Reżyser przestrzega przed sytuacją, kiedy: „...wiązka fantazmatów jest tym, co czyni podmiot indywidualnym podmiotem. W jego świecie fantazmat rządzi w sposób uniwersalny, wszystko jest mu poddane, ale poza tym światem nic nie istnieje.”¹³⁶ Symbolem powyższego sposobu myślenia jest Igor, syn Wilka, neofaszysta, zafascynowany historią Polski, który trafi do aresztu po podpaleniu ukraińskich kwater. Podobnie, jak Wyspiański a za nim Wajda, Smarzowski apeluje o aktywność społeczną, czyli o przebudzenie. Postać dziadka, wspominającego wydarzenia z czasów drugiej wojny, można uznać za głos sumienia narodu. Jediną osobą, z którą łączy go realna więź i wysłuchuje jego opowieści do końca jest panna młoda. To ona staje się dziedziczką posłania nestora. Jego śmierć może okazać się dla bohaterki i dla jej potomków początkiem wewnętrznej przemiany.

Podumowując wywód na temat niniejszego filmu, warto raz jeszcze odwołać się do myśli Andrzeja Ledera: „Nawet najmroczniejsza epoka w historii Polski nie może być zdeskrydetowana, unieważniona. Takie okresy mają ogromny wpływ na całość historii. Przyjęcie tego założenia nie oznacza kwestionowania ogromu cierpienia.

134 LEDER, Andrzej. *Prześlana rewolucja. Ćwiczenie z logistyki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014, s. 15–16.

135 Tamże, s. 17.

136 Tamże, s. 13–14.

Wydarzenia okresu 1939–1956 dotknęły w sposób straszny większość ludzi, którzy wówczas w Polsce żyli. (...) Jednak uznanie mrocznej strony pewnych okresów nie zezwala nas z wysiłku zrozumienia i trudu zadawania nieoczywistych pytań.”¹³⁷

Podczas gdy Wyspiański stworzył *Wesele*, pragnąc dla Polski wyzwolenia spod tyranii zaborców, Wajda – myśląc o demokracji, Smarzowski zrealizował swoje obrazy w momencie, kiedy niepodległe społeczeństwo, o którym marzyliśmy przez stulecia, zatraciło się w świecie konsumpcjonizmu; gdzieś w drodze do realizacji marzeń, zgubiło chrześcijańskie wartości, znalazło się w stanie „historycznej niepamięci”. Polacy, których sfilmował reżyser to naród, będący w oczekiwaniu na przebudzenie. Być może z niniejszego powodu autor umieścił w tytule swojego filmu literę Lamed, która zgodnie z chasydzką interpretacją oznacza człowieka, czekającego na poznanie.

137 LEDER, Andrzej. *Prześlana rewolucja. Ćwiczenie z logistyki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014, s. 10–11.

Jak kształcić kompetencje medialne? Dydaktyczne uwarunkowania wykorzystania filmów w szkolnej edukacji historycznej

Danuta Konieczka-Śliwińska

We współczesnym świecie wykorzystywanie filmu jako narzędzia edukacyjnego nikogo już nie dziwi. Jak trafnie zauważyła Lynel Burmark: „Podstawową sprawnością w XXI wieku będzie umiejętność rozumienia obrazów: filmów, grafik, zdjęć wszelkiego typu... nie wystarczy już tylko pisanie i czytanie. Nasi uczniowie muszą nauczyć się przetwarzać zarówno słowa, jak i obrazy. Muszą mieć zdolność poruszania się swobodnie i płynnie pomiędzy tekstem i obrazami, pomiędzy słowem pisanym i światem obrazowym.”¹³⁸ Rozwój technologii cyfrowej oraz coraz większa dostępność urządzeń technicznych pozwalających na odtwarzanie czy rejestrowanie filmów sprawia, że w edukacji szkolnej (choć nie tylko) materiały filmowe są stałym środkiem dydaktycznym. Doświadczenia ostatnich lat pandemii związanej z chorobą COVID-19 pokazały również, jak istotną rolę mogą one odgrywać w warunkach edukacji zdalnej.

Dla historyków, a w konsekwencji także dla nauczycieli historii, film o tematyce historycznej to przede wszystkim rodzaj źródła historycznego, w którym przedstawiona została w atrakcyjnej formie autorska rekonstrukcja minionej rzeczywistości.¹³⁹ Zgodnie z założeniami metodologii historii powinien być poddany krytyce wewnętrznej i zewnętrznej, pozwalającej na ustalenie autentyczności i wiarygodności. Warto jednak pamiętać, że film odpowiada nam szczególny rodzaj historii, niekoniecznie związany z wydarzeniami, których dotyczy, często z elementami fikcyjnymi i celowymi przerysowaniami. Jest przecież indywidualną wizją przeszłości reżysera czy scenarzysty, która powstała na kanwie literatury, innych materiałów czy opowieści ustnych. Popularność filmów historycznych w ostatnim czasie sprawia, że stają się

138 POLAK, Marcin. Cyfrowe filmy wideo jako narzędzia edukacji. *Edunews.pl* [online]. 23. 5. 2008 [cyt. 2023-10-12]. Dostępne z: <https://edunews.pl/nowoczesna-edukacja/innowacje-w-edukacji/307-cyfrowe-filmy-wideo-jako-narzedzia-edukacji-4>.

139 HENDRYKOWSKI, Marek. *Film jako źródło historyczne*. Poznań: Ars Nova, 2000, s. 36.

dominującym źródłem wiedzy uczniów i budowania ich świadomości historycznej, a co za tym idzie coraz bardziej nasi uczniowie potrzebują odpowiednich kompetencji, by móc je zrozumieć.¹⁴⁰

Edukacyjne wzywania – przykłady filmów historycznych

Aby uświadomić sobie, na jakie trudności związane z wykorzystaniem filmów w edukacji szkolnej może natrafić nauczyciel historii, przyjrzyjmy się kilku przykładom polskich i czeskich filmów historycznych. W budowaniu relacji polsko-czeskich bez wątplenia kluczowe znaczenie miały wydarzenia z końca X wieku, kiedy to książę polski Mieszko I poślubił księżniczkę czeską Dobrawę, co zapoczątkowało znamieny w skutkach proces chrystianizacji ziem polskich. Omawiając początki państwa polskiego na lekcjach historii nauczyciele często sięgają do filmu „Gniazdo” z 1974 r. w reżyserii Jana Rybkowskiego. Opowiada on o wydarzeniach związanych z bitwą pod Cedynią w 972 r., ale odnosi się także do wydarzeń wcześniejszych (dojścia Mieszka I do władzy, budowy państwa Polan, przyjęcia chrześcijaństwa). W rolę głównego bohatera Mieszka I wcielił się znany aktor Wojciech Pszoniak, zaś Dobrawę zagrała Wanda Neumann. Film jest świadectwem swoich czasów, zarówno pod względem techniki filmowej, jak i stanu badań nad początkami państwa polskiego. Przyjęcie chrztu przez Mieszka I jest bowiem przedstawione w typowo ideologicznej perspektywie, jako dążenie do uniknięcia najazdu ze strony niemieckiego rycerstwa i fundament budowy państwa. Scena końcowa filmu, w której Mieszko I darowuje życie margrabiemu łżyckiemu Hodonowi – potwierdza to antyniemieckie przesłanie. Podobnie, wątpliwa historycznie jest sama scena chrztu Mieszka I, w której wchodzi on do kamiennej wanny z wodą i przyjmuje chrzest zanurzając się w niej całkowicie. Pokazywanie zatem uczniom fragmentów tego filmu bez odpowiedniego przygotowania jest zabiegiem dalece niebezpiecznym, ponieważ może prowadzić do utrwalenia stereotypów historycznych, a nawet przekazywać błędne informacje. Nie możemy przecież powiedzieć: „Obejrzyjcie teraz, jak wyglądało przyjęcie chrztu przez Mieszka I.” Dużym wyzwaniem dla uczniów może być także zrozumienie, dlaczego Mieszko I ma twarz Wojciecha Pszoniaka, znanego także ze swoich kreacji aktorskich w takich filmach, jak „Ziemia obiecana” w reżyserii Andrzeja Wajdy, „Wesele” czy „Janusz Korczak”.

Drugi przykład filmu historycznego, w którym dobór aktorów może wprowadzać zamieszanie w odbiorze przez uczniów, jest bez wątpienia kultowa już adaptacja filmowa „Trylogii” Henryka Sienkiewicza. W 1969 r. reżyser Jerzy Hoffmann nakręcił najpierw film pt. *Pan Wołodyjowski*, w 1974 r. *Potop* a w 1999 r. *Ogniem i mieczem*. Ukazują one burzliwe losy Rzeczypospolitej Szlacheckiej od 1647 do 1673 roku. Akcja pierwszego filmu toczy się w czasach wojen z Turcją (1672–1676), drugi film opowiada o wojnie ze Szwecją (1655–1660), a trzecia część opisuje powstanie Chmielnickiego (1648–1657). W każdej z tych ekranizacji wziął udział znany polski aktor Daniel Olbrychski, grając jednak zupeł-

nie różnych bohaterów. W *Panu Wołodyjowskim* jest bowiem Azją, synem Tatara Tuhaj-Beja, wodza krymskiego. W drugiej części – grał już rolę Andrzeja Kmicica, chorążego orszańskiego, zaś w ostatniej części – wcielił się w postać samego Tuhaj-Beja. Wszystkie trzy ekranizacje powieści Henryka Sienkiewicza są niezwykle popularne i często wykorzystywane w edukacji historycznej. Uczniom jednak niezwykle trudno zrozumieć, dlaczego w tej samej serii filmów Azja Tuhajbejowicz raz jest sobą, raz Andrzejem Kmicicem, a raz swoim własnym ojcem (sic!). Pozostawiając dyskusję nad tym, na ile wymienione postaci są historyczne, a na ile fikcyjne, to jednak obsadzanie tego samego aktora w tak różnych rolach ekranizacji jednej powieści, może wprowadzać nie lada zamieszanie.

Trzeci przykład filmu historycznego związany jest z postacią Karola IV Luksemburskiego, postaci niezwykle ważnej z punktu widzenia budowania państwowości czeskiej. Jest on bez wątpienia częstym bohaterem filmów historycznych i to zarówno w kinematografii czeskiej, jak i polskiej. Niezwykle popularny w ostatnich latach w Polsce serial historyczny pt. *Korona królów* w reżyserii Wojciecha Pacyny i Jacka Sołtysiaka, mający już cztery serie (1–3 w latach 1918–2020, seria 4 z 2023 r. pod tytułem *Korona królów. Jagiellonowie*) również uwzględnił w swoim scenariuszu postać Karola IV. Grają go dwaj aktorzy: Jan Marczewski (jako Karol IV w młodości) oraz Saniwój Król (jako dorosły władca). Podobieństwo obu aktorów nie jest specjalnie widoczne, a charakterystyka niewiele w tym pomogła. Ciekawostką jest to, że Saniwój Król wcielił się w serii 1 także w ojca Karola IV – Jana Luksemburskiego. Kilka lat wcześniej (2016 r.) w Republice Czeskiej nakręcono o Karolu IV film pt. *Hlas pro římského krále* w reżyserii Václava Křístka z gwiazdorską obsadą, a głównego bohatera zagrał popularny aktor czeski o międzynarodowej sławie Kryštof Hádek. W tej produkcji filmowej postać Karola IV, zarówno w młodości, jak i jako dorosły człowiek, wygląda zupełnie inaczej niż w polskim serialu *Korona królów*. Pomijając fakt, że w filmie *Hlas pro římského krále* ten sam aktor gra Karola od początku do końca i że inaczej jest ucharakteryzowany, to jego wygląd w niczym nie przypomina Karola IV z produkcji polskiej. We współczesnym świecie dostęp do produkcji zagranicznych nie jest już problemem, jak zatem wytłumaczyć uczniom tak różne sposoby przedstawiania tej samej postaci historycznej w różnych produkcjach filmowych, powstałych jednak w podobnym okresie.

Przywołanie tych kilku przykładów, które dla historyków czy krytyków filmowych nie stanowią żadnej zagadki, miało na celu zwrócenie uwagi na sposób, w jaki mogą do nich podejść uczniowie, którzy nie mają specjalnych umiejętności związanych z interpretacją filmów historycznych, a lubią oglądać filmy i z zaciekawieniem uczestniczą w zajęciach edukacyjnych, na których mogą one być wykorzystane. Z punktu widzenia szkolnej edukacji historycznej tego typu materiały filmowe stanowią swego rodzaju wyzwanie edukacyjne: znając specyfikę każdego z tych filmów, jak z nich skorzystać, by uczniowie uzyskali pożądaną wiedzę; jak przygotować uczniów do odbioru takich filmów, na co zwrócić uwagę i na jakim poziomie edukacyjnym.

140 Por. wyniki badań przedstawione przez: KACZMAREK, Katarzyna. Zrozumieć szkolne źródła wiedzy historycznej uczniów. *Wiadomości Historyczne*. 2003 (1), 75; oraz JÓZKÓW, Beata. Źródła wiedzy historycznej uczniów w świetle badań własnych. *Wiadomości Historyczne*. 2023, (1), 70.

Walory edukacyjne filmów historycznych

Jak dowodzą wyniki z prowadzonych badań nad przydatnością mediów w kształceniu i efektami kształcenia multimedialnego, zastosowanie materiałów filmowych jest bardziej efektywne, atrakcyjne i skuteczniejsze niż tradycyjnych form przekazu informacji. Mobilizuje uczniów nie tylko do ukierunkowanego działania, ale także wzbudza w nich chęć przyswajania wiadomości. Poprawnie przygotowane i użyte multimedia gwarantują lepsze zrozumienie i zapamiętanie przekazywanych treści.¹⁴¹ Dzieje się tak zapewne ze względu na uruchamianie wówczas mechanizmy percepcyjno-recepcyjne, dzięki którym potrafimy równolegle przetwarzać informacje (w kształceniu z użyciem filmów ta sama informacja przesyłana jest dwoma kanałami sensorycznymi), szybciej je zapamiętywać, dzięki omijaniu barier językowych (werbalnych), łatwiej różnicować przekazywane dane (dostrzegając, co jest w nich ważne, a co mniejszą odgrywa rolę), zwiększać swoją motywację poznawczą (dłużej możemy skupić uwagę i utrzymać tzw. napięcie motywacyjne).¹⁴² Badania potwierdzają również, że informacje wizualne pełnią ważną funkcję orientacyjną i przestrzenną (pozwalają nam odnaleźć się w najbliższym środowisku), inwentarzową (przekazują informację o tym, jakie przedmioty znajdują się w określonym miejscu), skutecznie pomagają w określaniu stosunku wielkości i ilości, cech przedmiotów (takich, jak kształt, kolor, szczegóły wyglądu), w przedstawianiu zjawiska ruchu.¹⁴³ Jak pisze Maria Jagodzińska, zaletą „komunikatu obrazowego jest to, że może pomieścić bardzo dużą ilość informacji, zachowując przy tym zwięzłość, zwartość i przejrzystość formy”.¹⁴⁴ I co najważniejsze, rozpoznawanie i zapamiętywanie przedstawień wizualnych jest niezwykle efektywne zarówno u dzieci w wieku przedszkolnym i wczesnoszkolnym, jak i u osób dorosłych.¹⁴⁵

Walory edukacyjne filmów historycznych potwierdzają również badania prowadzone od wielu lat przez dydaktyków historii. Wykorzystanie filmów wpływa przede wszystkim na kształcenie świadomości historycznej uczniów, liczbę zapamiętanych faktów i rozumienie zachodzących między nimi związków, na kształcenie pojęć historycznych i poglądów.¹⁴⁶ Odbiór filmu rozwija zainteresowania uczniów, pobudza ich aktywność, kształtuje wyobraźnię i postawy, ilustruje także i wzbogaca poznawane przez nich treści historyczne.¹⁴⁷ Filmy zdecydowanie lepiej niż wykład nauczyciela przybliżają klimat epoki, pozwalają ją zrozumieć i poznać bohaterów z przeszłości.¹⁴⁸

Podobne korzyści podkreślają przedstawiciele innych dyscyplin naukowych i nurtów badawczych, jak np. współczesna neurodydaktyka, która dowodzi, że uczy się najefektywniej, angażując różne zmysły i kanały percepcji jednocześnie. Materiały audiowizualne (film w różnych formach, np. pełnometrażowy, filmik online, serial, film dokumentalny) łączą w sobie zarówno bodźce wzrokowe, jak i słuchowe, angażując uczniów w lekcję oraz ułatwiając im przyswojenie prezentowanego materiału.¹⁴⁹ Psycholodzy natomiast podkreślają tak istotne przy oglądaniu filmu kształcenie wyobraźni i emocji, pozwalające m.in. na wyciąganie wniosków co własnego życia i identyfikację z bohaterem filmu na zasadzie emocjonalnego pokrewieństwa.¹⁵⁰ Zaś pedagodzy, odwołując się kognitywnej teorii filmu, zwracają uwagę na aktywizację ucznia podczas odbioru filmu, ponieważ tworzy on wtedy nowe scenariusze akcji, kreuje rozwijającą się w nich historię, rekonstruuje fabułę i projektuje własne wyobrażenia o przeszłości.¹⁵¹

Wszystkie te korzyści szczególnie istotne są podczas pracy ze współczesną młodzieżą, określaną często jako „digitalni tubylcy” lub „pokolenie Z”. Są oni otwarci na wszelkie nowości, lubią interaktywność i wszechstronnie wykorzystują aplikacje internetowe (do zawierania kontaktów, pozyskiwania informacji oraz do ich weryfikacji). Potrafią wykonywać wiele czynności jednocześnie (opanowanie tzw. przetwarzania równoległego informacji, czyli multitasking), co wynika m.in. z ich rozproszenia uwagi przez bombardowanie różnymi treściami, przekazami czy reklamami. Możliwość pozyskania nowych informacji jest dla nich kluczowa, a rozwijanie własnych pasji jest większym priorytetem niż pomnażanie środków finansowych.¹⁵² Cechuje ich większa spostrzegawczość, szybkość przetwarzania informacji, pragmatyzm, doskonałe opanowanie umiejętności pracy z materiałem graficznym, umiejętność samodzielnego wyszukiwania informacji, kreatywność.¹⁵³ Oczekują oni takich form pracy na lekcji, które pozwolą im skorzystać właśnie z tych cech.

O walorach edukacyjnych filmów historycznych decydują także ich zalety techniczne. Możemy je wielokrotnie eksponować, w różnym czasie, zawsze w takiej samej formie. Ten sam materiał filmowy można wykorzystywać dowolną ilość razy, ukazywać przedmioty w zwolnionym lub przyspieszonym tempie, zatrzymywać obraz dla bardziej szczegółowego omówienia itd. Nie bez znaczenia jest także ogromna dostępność materiałów filmowych. Poza firmami, które profesjonalnie zajmują się produkcją i sprzedają filmów edukacyjnych (jak np. w Polsce – Wytwórnia Filmów Oświatowych czy Studio Filmów Edukacyjnych „Nauka”), wiele wydawnictw dołącza także filmy do

141 BARON-POLAŃCZYK, Eunika. *Multimedialne materiały dydaktyczne. Projektowanie i wykorzystanie w edukacji techniczno-informatycznej*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2006, s. 137.

142 ŻUK, Tadeusz. Psychologiczne podstawy stosowania mediów w kształceniu. In: STRYKOWSKI, Wacław a Barbara PUSZEWICZ (eds.). *Wideo w szkole*. Warszawa: Wydawnictwo Nauczycielskiego Uniwersytetu Radiowo-Telewizyjnego, 1990, s. 18–29.

143 JAGODZIŃSKA, Maria. *Obraz w procesach poznania i uczenia się*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991, s. 46–48.

144 Tamże, s. 51.

145 Fenomen przewagi pamięci obrazowej nad słowną określono jako efekt wyższości mnemicznej obrazów. Tamże, s. 130.

146 Patr: SUCHOŃSKI, Adam. Film i telewizja w nauczaniu historii. In: MAJOREK, Czesław (ed.). *Metodyka nauczania historii w szkole podstawowej*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1988, s. 368–386; oraz SUCHOŃSKI, Adam. Film w edukacji historycznej. In: MATERNICKI, Jerzy (ed.). *Współczesna dydaktyka historii. Zarys encyklopedyczny*. Warszawa: Wydawnictwo JUKA, 2004, s. 75–77.

147 SUCHOŃSKI, Adam. *Środki audiowizualne w nauczaniu i uczeniu się historii*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1987, s. 225.

148 TECHMAŃSKA, Barbara. Nowe obrazy i filmy o tematyce historycznej. In: KONIECZKA-ŚLIWIŃSKA, Danuta (ed.). *Dydaktyka historii – nowe perspektywy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2023, s. 130.

149 ŻYLIŃSKA, Marzena. *Neurodydaktyka. Nauczanie i uczenie się przyjazne mózgowi*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013.

150 KOZUBEK, Małgorzata. Projekcja – identyfikacja w procesie filioterapeutycznym. In: OGONOWSKA, Agnieszka (ed.). *Kino, film, psychologia*. Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne, 2017, s. 30.

151 JAKUBOWSKI, Witold. Film jako medium edukacyjne. *Studia Edukacyjne*. 2018, (47), 103.

152 GRUCHOŁA, Małgorzata. Od Pokolenia X do Pokolenia Alpha – wartości mediów. In: HOFMAN, Iwona a Danuta KEPA-FIGURA (eds.). *Wartości mediów*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2014, s. 42.

153 ŻYLIŃSKA, Marzena. *Neurodydaktyka : Nauczanie i uczenie się przyjazne mózgowi*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 222.

swoich produktów (podręczników szkolnych, poradników dla nauczycieli, pakietów edukacyjnych). Ministerstwo Edukacji i Nauki uruchomiło nawet Zintegrowaną Platformę Edukacyjną, na której znalazły się bezpłatne e-materiały dla uczniów i nauczycieli, w tym liczne filmy edukacyjne o tematyce historycznej. O dostępności filmów w ogólnodostępnej sieci, np. na kanale You Tube, nie trzeba przypominać. Wszystko to powoduje, że filmy historyczne są w przysłowiowym „zasięgu ręki” i nie trzeba dziś jakiegos specjalistycznego sprzętu, aby z nich skorzystać.

Dydaktyczny film historyczny

Najbardziej optymalnym rozwiązaniem byłoby wykorzystywanie w edukacji historycznej przede wszystkim filmów dydaktycznych. W szerszym rozumieniu tego pojęcia filmem dydaktycznym określa się filmy popularno-naukowe (inaczej oświatowe), upowszechniające i popularyzujące wiedzę w szerokich kręgach odbiorców, a nawet każdy rodzaj filmu (fabularny, dokumentalny czy badawczy), który celowo i metodycznie zostanie wykorzystany w procesie dydaktycznym.¹⁵⁴ W węższym natomiast znaczeniu, film dydaktyczny to taki, który został skonstruowany według zasad i wskazań pedagogicznych, a w zależności od funkcji, jaką mu powierzmy może być stosowany w różnych działaniach edukacyjnych. Taki bowiem rodzaj filmu realizuje określone cele kształcenia i odwołuje się do treści programowych, obowiązujących na danym etapie edukacyjnym. Jego struktura, zastosowane w nim środki wyrazowe, tempo przekazu informacji, użyte słownictwo, są dostosowane do specyfiki przedmiotu nauczania i możliwości szkolnego odbiorcy. Filmy określane jako dydaktyczne trwają zazwyczaj krótko od 5 do 20 minut, dlatego można je z powodzeniem włączyć w strukturę typowej lekcji.¹⁵⁵ Niestety, typowych filmów historycznych, które moglibyśmy określić jako dydaktyczne jest niewiele, a często są to produkcje pochodzące z lat 50. czy 60. XX wieku, co praktycznie uniemożliwia ich wykorzystanie we współczesnej szkole.

Bogactwo środków audiowizualnych stwarza nam jednak jeszcze inne możliwości wykorzystania materiałów filmowych. Do dyspozycji mamy filmy fabularne o tematyce historycznej, filmy dokumentalne oraz dosyć popularne w ostatnich czasach filmy animowane. Poprzez odpowiednią ich adaptację na potrzeby szkolnego odbiorcy możemy im nadać niektóre cechy filmu dydaktycznego, np. wybierając krótkie fragmenty lub zestawiając najbardziej charakterystyczne kadry. Możemy też opracować szczegółowe karty pracy dla uczniów lub listę pytań, ułatwiające im odbiór zastosowanych materiałów filmowych.

Przygotowanie nauczyciela do wykorzystania filmu na lekcjach historii

Filmy historyczne nie są łatwym środkiem dydaktycznym do zastosowania w szkolnej edukacji historycznej. Podobnie jak inne źródła historyczne są swego rodzaju metaforą przeszłości, zawierają w sobie jedynie część prawdy, wpisaną w szereg różnorodnych uwarunkowań. Jak pisze Andrzej Gwóźdź: „obcujemy przede wszystkim z obrazami, a dopiero wtórnie niejako z opowiadanymi za ich pomocą historiami”.¹⁵⁶ Filmy nie mogą być wykorzystywane na lekcjach historii jako prosta ilustracja wiedzy o przeszłości, bez podjęcia odpowiednich zabiegów metodycznych, przygotowujących ucznia do weryfikacji informacji zawartych w filmie historycznym z wiedzą wyniesioną z innych form przekazu. Musimy go też wyposażyć w określone kompetencje medialne, pozwalające na interpretację tego rodzaju źródła informacji, ponieważ każdy przekaz źródłowy, jak twierdzi Jan Pomorski „jest zapisem czyjegos doświadczenia dziejów (zarówno osobistego, jak i społeczno-subiektywnego, kulturowego). Jest wytworem działań symboliczno-kulturowych wymagającym ze swej istoty uruchomienia procedur interpretacyjnych.”¹⁵⁷

Podjmując zatem decyzję o wykorzystaniu filmu historycznego w pracy z uczniem nauczyciel musi podjąć niezbędną refleksję i przygotować się do tego zadania. Powinien zastanowić się najpierw nad tym, dlaczego chce to zrobić i o czym będzie rozmawiać z uczniami po projekcji filmu, jakie cele edukacyjne osiągnąć i czy rzeczywiście film to najlepszy środek dydaktyczny, za pomocą którego może to uzyskać. Warto ustalić również moment w czasie lekcji, w którym film najbardziej zaabsorbuje uwagę uczniów i zastanowić się, jak można wzmocnić ten efekt jeszcze przed pokazem filmu. Istotna jest także refleksja nad celami, które nauczyciel wyznacza podczas danej lekcji i odpowiedź na pytanie, czy dadzą się one powiązać z założeniami i treścią wybranego przez nas filmu. W dalszej kolejności trzeba określić zakres niezbędnych informacji potrzebnych do optymalnego odbioru filmu (osoby, wydarzenia, pojęcia, daty) i ustalić, w jaki sposób najlepiej je wprowadzić lub przypomnieć. Konieczna będzie też analiza samego filmu i wyznaczenie informacji, które uczniowie są realnie w stanie z niego pozyskać oraz podjęcie decyzji czy jakaś część filmu jest warta powtórzenia (a jeśli tak, to która, dlaczego i w jakiej części lekcji to zaplanować). Na koniec nauczyciel powinien zastanowić się nad tym, czy jakiegokolwiek fragmenty filmu można wzbogacić za pomocą innych środków dydaktycznych i co przez to można osiągnąć.

W strukturze typowej lekcji historii środki audiowizualne mogą występować w ramach rekapitulacji wtórnej i nawiązania do nowych treści (jako wprowadzenie w sytuację problemową, pobudzenie zainteresowania tematyką zajęć, przegląd

154 Por.: STRYKOWSKI, Wacław. *Struktura filmu naukowo-dydaktycznego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1973, s. 13.

155 Na temat cech filmu dydaktycznego patrz szerzej: STRYKOWSKI, Wacław. *Wstęp do teorii filmu dydaktycznego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1977.

156 GWÓDŹ, Andrzej. *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków: Universitas, 1997, s. 56.

157 POMORSKI, Jan. *Historiografia jako autorefleksja kultury poznającej*. In: WRZOSEK, Wojciech (ed.). *Świat historii*. Poznań: Instytut Historii UAM, 1998, s. 376.

i przypomnienie informacji), w tzw. lekcji właściwej jako przekaz informacji i sposób kształcenia umiejętności (dla formułowania i weryfikacji hipotez, definiowania pojęć, dostarczania przykładów, wyjaśniania zjawisk historycznych, demonstracji przebiegu wydarzeń), na podsumowanie zajęć (jako ilustracja, wzbogacanie treści, stworzenie szerszego kontekstu, dla sprawdzenia umiejętności zastosowania zdobytych wiadomości).

Kształcenie umiejętności pracy z filmem na lekcjach historii

Film jako środek dydaktyczny wykorzystujemy w edukacji szkolnej nie tylko na lekcjach historii. Stosują go nauczyciele praktycznie wszystkich przedmiotów, zgodnie z założeniami przez siebie celami zajęć. Przykładowo nauczyciele języka polskiego (literatury) odwołują się do adaptacji filmowych lektur szkolnych, a nauczyciele chemii ilustrują w ten sposób skomplikowane reakcje chemiczne. W każdym przypadku wymaga to od uczniów dwójakiego rodzaju kompetencji: uniwersalnych, związanych z odbiorem filmu jako źródła informacji, oraz specjalistycznych, dotyczących rodzaju przeprowadzanej analizy (przy analizie literaturoznawczej będziemy oczekiwali innych umiejętności niż przy analizie historycznej). Kompetencje uniwersalne rozwijamy w ramach tzw. edukacji medialnej, zajmującej się kształtowaniem umiejętności świadomego, krytycznego, odpowiedzialnego i selektywnego korzystania ze środków masowego przekazu, a także tworzenia i nadawania przekazów medialnych. Inną przestrzenią kształcenia tych kompetencji jest także edukacja filmowa, w ramach której uczniowie uczą się filmowego języka, poznają wszystkie etapy pracy nad realizacją filmu, poszukują tematów i bohaterów, o których warto opowiadać poprzez wykorzystanie dzieła filmowego. Zajęcia w ramach edukacji filmowej mają na celu przybliżyć uczniom wszystkie etapy pracy nad filmem, począwszy od pomysłu na film, poprzez pisanie scenariusza, realizację zdjęć na planie filmowym, a na montażu skończywszy. Wspomniane wyżej kompetencje specjalistyczne, niezbędne np. do pracy z filmem historycznym, musimy kształcić na lekcjach historii, zwracając uwagę na specyfikę filmu odnoszącego się do wydarzeń z przeszłości.

Edukatorzy zajmujący się edukacją filmową w szkole proponują kilka uniwersalnych sposobów analizy i interpretacji filmu, odwołując się do tzw. filmoznawstwa stosowanego.¹⁵⁸ Wśród tych propozycji jest m.in. analiza filmu według angielskiego pedagoga A.P. Higginsa, wskazująca na cztery fazy pracy z uczniem: pobudzenie go do myślenia i wypowiedzenia się na temat obejrzanego filmu (1), klasyfikację i uporządkowanie zaprezentowanych faktów wg aspektów artystycznych, psychologicznych, moralnych i społecznych (2), odczytanie sensu filmu wg tych aspektów (3) i podsumowaniu całości rozważań z uwzględnieniem całej twórczości danego reżysera (4).¹⁵⁹ Innym pomysłem na organizację analizy filmu jest udzielanie przez uczniów odpo-

wiedzi na konkretne pytania dotyczące akcji, postaci i wymowy filmu, jak np. „gdzie toczy się akcja filmu, w jakim środowisku?”, „jaki jest główny temat filmu, a jakie są jego wątki poboczne?”, „jak rozwija się akcja filmu, czy mamy do czynienia ze zwykłym następstwem rozmaitych perypetii, czy też z dobrze rozbudowaną akcją dramatyczną?”, „jak jest zbudowany obraz psychologiczny głównego bohatera filmu?”, „w jakiej mierze wiek bohaterów i ich doświadczenia wpływają na ich zachowanie i je usprawiedliwiają?”, „czy łatwo nam zrozumieć wymowę filmu?”, „jaki morał wypływa z filmu?”¹⁶⁰ Warto jednak podkreślić, że zaprezentowane fazy czy sposoby analizy filmu mają jednak charakter ogólny (uniwersalny) i mogą dotyczyć różnych rodzajów filmów o zróżnicowanej tematyce. Planując przebieg lekcji z wykorzystaniem filmów o tematyce historycznej, jako dominujących materiałów dydaktycznych, powinniśmy uwzględnić przede wszystkim specyfikę szkolnej edukacji historycznej i fakt, że analizujemy filmy odnoszące się do wydarzeń z przeszłości.

W polskiej dydaktyce historii zakładamy trzy etapy pracy z filmem historycznym: pierwszy, polegający na przygotowaniu uczniów do odbioru filmu, etap drugi – odbiór materiału filmowego zakończony luźnymi uwagami i refleksją uczniów (próba określenia wpływu tych środków na widza, gry aktorów, rola warstwy muzycznej itp.) oraz etap trzeci, który obejmuje opracowanie wyznaczonych zadań, prezentację i porównanie wyników pracy uczniów.¹⁶¹ Biorąc pod uwagę, że nie każdy wykorzystany na lekcji materiał filmowy posiada cechy filmu dydaktycznego, środki dydaktyczne tego typu wymagają nie tylko określonych zabiegów technicznych ze strony nauczyciela, jak np. nagranie odpowiednich fragmentów, ale przede wszystkim przygotowania ucznia do ich odbioru. Stąd też tak szczególnie istotną rolę odgrywa wspomniany powyżej etap pierwszy, wprowadzający w tematykę filmu i ukierunkowujący odbiór przez ucznia. Powinien on obejmować przekazanie informacji o autorach filmu (kto był reżyserem, kto skomponował muzykę, kto napisał scenariusz), czasie i okolicznościach powstania, co wprowadzi uczniów w podstawy tzw. krytyki zewnętrznej źródła. Ze względów na edukacyjny charakter pracy z materiałem filmowym nauczyciel powinien także wyjaśnić cel jego wykorzystania i charakter powiązania z tematyką zajęć. Ważne jest, by zwrócić uwagę na czas i miejsce akcji filmowej oraz realia historyczne występujące w filmie. Na tym etapie pracy nauczyciel powinien także krótko wyjaśnić (jeśli tego wymaga) tematykę filmu, przypomnieć i usystematyzować wiadomości już znane uczniom, a powiązane bezpośrednio z tą tematyką. Czynności te mają za zadanie odpowiednie przygotowanie merytoryczne uczniów do odbioru filmu, pozwalają uniknąć problemów ze zrozumieniem treści czy rozpoznaniem postaci. W praktyce mogą przyjąć formę opowiadania ze strony nauczyciela, ale także samodzielnie przygotowanych wypowiedzi uczniów. Mogą polegać na opracowaniu słownika terminów i pojęć użytych w filmie, dodatkowej lekturze książek uzupełniających i poszerzających dane zagadnienie, przypomnieniu terminologii filmoznaw-

158 Patrz więcej: HAJDUKIEWICZ, Marianna a Sylwia ŻMIJEWSKA-KWIREG (eds.), *Filmoteka Szkolna. Materiały pomocnicze*. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, Centrum Edukacji Obywatelskiej, 2010.

159 Tamże, s. 8.

160 HAJDUKIEWICZ, Marianna a Sylwia ŻMIJEWSKA-KWIREG (eds.), *Filmoteka Szkolna. Materiały pomocnicze*. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, Centrum Edukacji Obywatelskiej, 2010. s. 9.

161 Por.: MATERNICKI, Jerzy, Czesław MAJOREK a Adam SUCHOŃSKI. *Dydaktyka historii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993, s. 406.

czej lub dyskusji na temat zabiegów retorycznych najczęściej używanych w filmowej formie przekazu. Ostatni element tego etapu przygotowawczego powinno stanowić ukierunkowanie uwagi uczniów podczas odbioru filmu, które polega na podaniu przez nauczyciela z odpowiednim komentarzem zadania naprowadzającego uwagę uczniów na konkretne fragmenty (aspekty) filmu, by dokładnie wiedzieli, na czym powinni się szczególnie skoncentrować, co zanotować i czego będzie dotyczyła część podsumowująca.

Atrakcyjność filmów i ich pozornie łatwy (a raczej sugestywny) odbiór powodują, że nauczyciele często sięgają do tego rodzaju materiałów na lekcjach historii, zapominając że często więcej w tych filmach fikcji i zafałszowań niż odniesień do wydarzeń i osób, które rzeczywiście funkcjonowały w historii, a artystyczna wizja przeszłości niewiele ma wspólnego z przyjętymi w nauce zasadami poznania historycznego. Decydując się zatem na wykorzystanie tego rodzaju filmów i programów musimy odpowiednio zaplanować zwłaszcza ten pierwszy etap pracy, by uczniowie w trakcie ich odbioru nie tylko prawidłowo rozpoznawali postacie, przedmioty i sytuacje pokazane na ekranie, ale wykazali się także odpowiednim krytycyzmem wobec prezentowanych treści.

Polska Kronika Filmowa jako przykład filmu historycznego

Opisany powyżej zakres czynności przygotowujących ucznia do odbioru filmu historycznego ma zastosowanie przede wszystkim w odniesieniu do typowych filmów dydaktycznych, które z racji swego charakteru i przeznaczenia stosunkowo łatwo dają się wykorzystać podczas typowej lekcji historii. Zdecydowanie więcej zabiegów metodycznych wymagają inne materiały filmowe, jak adaptacje filmowe powieści historycznych, filmy fabularne o tematyce historycznej czy filmy dokumentalne. Ich wykorzystanie na zajęciach szkolnych niejednokrotnie nie jest możliwe bez dodatkowych zabiegów metodycznych.

Ciekawym przykładem materiału filmowego, który cieszy się dużą popularnością w polskich szkołach jest *Polska Kronika Filmowa* (PKF). Był to propagandowy magazyn informacyjny produkowany w latach 1944–1994. Emitowano go w każdym polskim kinie przed seansem filmowym, najpierw raz w tygodniu (w latach 1944–1957), a potem dwa razy w tygodniu (w latach 1957–1984). PKF dokumentowała aktualne wydarzenia, które dotyczyły praktycznie każdej dziedziny życia Polaków po II wojnie światowej, a czas trwania poszczególnych odcinków nie przekraczał 10 min. Filmy PKF są zdigitalizowane i dostępne bezpłatnie w Repozytorium Cyfrowym FilMOTEKI Narodowej (<http://repozytorium.fn.org.pl>).¹⁶²

Wszystkie wymienione wyżej cechy filmów wyprodukowanych w ramach *Polskiej Kroniki Filmowej* spełniają kryteria opisanego wcześniej dydaktycznego filmu historycznego. Są krótkie i dają się wykorzystać w strukturze typowej lekcji historii. Odnoszą się do historii Polski Ludowej i tym samym realizują wymagania „Podstawy programowej”. Są dostosowane do szerokiego odbiorcy i łatwo możemy uzyskać do nich dostęp. A jednocześnie to niezwykle trudny do analizy materiał filmowy. Nie możemy zapominać, że PKF jest przykładem działania perswazyjnego środków masowego przekazu. Poprzez dźwięk, obraz, komentarz, tekst, długość relacji czy jej kolejność autorzy Kronik starali się manipulować odbiorem widza. Bardzo trudno ocenić, jaki stopień prawdy zawarty jest w tym materiale, ponieważ występuje w nim wiele symboli (rzeczywistych i wykreowanych). PKF jest jednoznacznym dowodem na „poprawianie” historii i manipulowanie faktami.¹⁶³

Gdybyśmy chcieli wykorzystać ten rodzaj filmu w szkolnej edukacji historycznej trzeba byłoby zastanowić się przede wszystkim na jakim etapie edukacyjnym byłoby to najbardziej pożądane, ponieważ uczniowie musieliby się wykazać umiejętnością krytycznej analizy materiałów propagandowych z okresu Polski Ludowej. Musielibyśmy zaplanować ich wykorzystanie dopiero po przerobieniu materiału związanego z historią Polski po II wojnie światowej i szczegółowo opracować zakres działań przygotowawczych. Wymagałoby to z pewnością poszerzenia wiedzy uczniów nie tylko o cechy filmu propagandowego czy ogólne zasady i cele działania propagandy w PRL, ale także o konkretne wydarzenia i osoby, które w danym odcinku PKF będą występować. Ważne, aby uczniowie przed projekcją filmu zdawali sobie sprawę z celu i zadania produkcji Kroniki, jej elementów nacechowanych perswazyjnie i manipulowaniu informacjami. Ciekawym przykładem do wykorzystania przy omawianiu relacji polsko-czeskich jest odcinek Kroniki z 1949 r. zatytułowany *Przyjaźń polsko-czechosłowacka*. Został on nakręcony z okazji drugiej rocznicy podpisania Układu o przyjaźni i wzajemnej pomocy między Rzeczpospolitą Polską a Republiką Czechosłowacką z dnia 10 marca 1947 r. Krótki, bo trwający niewiele ponad 2 minuty, film opowiada o uroczystej akademii, która odbyła się w Warszawie z tej okazji w 1949 r., a także o zorganizowanej wystawie sztuki ludowej w Muzeum Narodowym, na której prezentowano ręcznie haftowane tkaniny i rzeźby oraz wystawie książek (polskiej literatury przetłumaczonej na język czeski). W trakcie projekcji filmu pojawiają się godła obu państw: Polski i Czechosłowacji, a także występuje ówczesny minister kultury i sztuki – Stefan Jędrzychowski i minister spraw zagranicznych – Stefan Jędrzychowski. By optymalnie wykorzystać potencjał tego filmu musimy wprowadzić uczniów w bardzo szczegółowy zakres historii Polski z lat 1947–1949, prowadzonej polityki zagranicznej oraz relacji z Czechosłowacją. Uczniowie z pewnością nie słyszeli wcześniej o występujących w filmie ministrach, podobnie jak o podpisanym układzie o przyjaźni. Aby zrozumieć warstwę merytoryczną filmu będą musieli głęboko wejść w te zagadnienia,

162 Patrz więcej: CIEŚLIŃSKI, Marek. *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2006; ORZEŁ, Joanna. *Polska Kronika Filmowa – dokument z dziejów propagandy*. In: ROSZAK, Stanisław, Małgorzata STRZELECKA a Agnieszka WIECZOREK (eds.). *Obraz, dźwięk i smak w edukacji historycznej. Toruńskie Spotkania Dydaktyczne*. 2010, VII, Toruń: Stowarzyszenie Oświatowców Polskich, 2010, 69–74.

163 Por. CHŁOSTA-SIKORSKA, Agnieszka. *Rejestr bieżących wydarzeń. Polskie Kroniki Filmowe jako źródło wspomagające proces nauczania na lekcjach historii*. In: AUSZ, Mariusz a Małgorzata SZABACIUK (eds.). *Multimedia a źródła historyczne w nauczaniu i badaniach*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015, s. 105–125.

a to jest niezbędne z kolei do analizy warstwy retorycznej filmu (zabiegów propagandowych w nim użytych). Najważniejszy etap pracy nad tym filmem przyniesie dopiero podsumowanie, czyli dyskusja z uczniami nad ideologiczną wymową filmu i mechanizmami sterującymi doбором treści czy środków wyrazu.



Film ve výuce – dějepis a normalizace

Milan Hes

„Je to pochopení, že diváctví (hledění, zírání, letmý pohled, praktiky pozorování, sledování a vizuální slasti) mohou být stejně hlubokým problémem jako rozličné formy čtení (dešifrování, dekodování, interpretace atd.) a že vizuální zkušenost neboli vizuální gramotnost lze dokonale vysvětlit na modelu textuality.“

(W. J. T. Mitchell, *Teorie obrazu*)

Vizualita, historická kultura a školní dějepis

Aktuální téma monografie „Média, dějiny, společnost“ je věnováno problematice zobrazení národních dějin v české a polské kinematografii. Rád bych se v této souvislosti zaměřil na problematiku využívání filmu ve výuce dějepisu s přihlédnutím k mediální tvorbě, která úzce souvisí s reflexí normalizačního období české společnosti.

Historická kultura je vizuálně velmi bohatou sférou celkové společenské kultury. Minulost je zobrazována, znázorňována, někdy až zjednodušována (karikována) prostřednictvím „řeči obrazů“. Svět se stává obrazem.¹⁶⁴ Školní dějepis je nedílnou součástí historické kultury a potřeba vizuální (a obecně mediální) gramotnosti se ho pochopitelně bytostně týká.

Pokud zůstaneme u dějepisné edukace v prostředí základní školy, kterou v oblasti historického vzdělávání stát garantuje drtivě většině společnosti, uvědomujeme si, že dějepis je ve vzdělávací oblasti „Člověk a společnost“ provázán s mediální výchovou. Ta není na řadě škol realizována jako samostatný vyučovací předmět, ale častěji jako průřezové téma, jež nabízí základní poznatky a dovednosti týkající se mediální komunikace a práce s mediálními výstupy. Rozumění vizualitě (včetně filmu) je nedílnou součástí výše definovaného průřezového tématu, které by mělo být v dějepisné výuce akcentováno zejména tím, že se žáci seznamují, jak média v dějinách (současnosti) fungovala jako významné sociální instituce. Pro školní dějepis je rovněž zajímavou výzvou, že průřezové téma mediální výchovy umožňuje lépe pochopit paralely mezi minulými a současnými událostmi. Žáci se mají možnost prostřednictvím mediálního

164 Více: HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Oikúmené. Malá řada, sv. 14. Praha: OIKOYMENH, 2013.

sdělení seznámit s chápáním a zobrazováním historické reality. Mediální produkce jako didaktické médium i školní historický pramen názorně žáky učí kritickému myšlení, popisu, analýze a interpretaci mediální produkce.

Stupně rozumění

Domníváme se, že práce s mediálně prezentovanou (historickou) vizualitou bude v dějepisné edukaci úspěšná jen tehdy, pokud bude smysluplně směřovat od prvotního spatření přes pečlivé pozorování až k finálnímu výkladu. Čtení vizuality má v podstatě blízko porozumění textu.¹⁶⁵ Vidět nemůže znamenat „všemu“ zahlédnutému uvěřit. Vidění obrazu se stává počátečním podnětem k jeho interpretaci: „Tam, kde si uvědomujeme proces třídění, říkáme, že interpretujeme, kde si to neuvědomujeme, říkáme, že vidíme.“¹⁶⁶ S dovedností „vědomého třídění“ lze hovořit o funkční mediální a vizuální gramotnosti.¹⁶⁷

Pro nácvik čtení vizuality je metodicky vhodné aplikovat model, ve kterém žáky postupně vedeme od obrazu k fotografii, od fotografie k filmu. „Film ve skutečnosti není pouze jediným médiem jako píseň nebo psané slovo, nýbrž kolektivní uměleckou formou...“ konstatuje Marshall McLuhan.¹⁶⁸ To pochopitelně v realitě školního dějepisu neznámá, že bychom v počátcích dějepisné edukace (6. ročník základní školy) měli vynechávat práci s filmem jako didaktickým médiem, ale spíše bychom se měli snažit žáky na práci s tímto druhem vizuálního sdělení připravit.

Naučit žáky vizualitu verbalizovat. „Čistí obrazy znamenají nevidět je jako obrazy, redukovat je překladem do jazyka.“¹⁶⁹ Rozmluvit obrazy, kterým jsou kladeny otázky. „Dílo samo o sobě nic neříká, pokud mu neklademe otázky a nesnažíme se s ním navázat rozhovor.“¹⁷⁰ „S pochopitelným důrazem na zrakové vjemy se snažit trénovat u žáků „pozorné oči“ jako předpoklad fungujících „zvědavých očí“, jež názorně řečeno jdou za obraz a pátrají po širším kontextu vizuálního sdělení.¹⁷¹

Pojďme si alespoň v krátkosti model analýzy (a navazující interpretace) „stupňů vizuality“ v dějepisném vyučování představit.

Obraz

„Obrazům dává nějak existovat ten, kdo se dívá, už v elementární rovině vnímání.“¹⁷² Tím, koho učíme v dějepisné výuce se na obrazy dívat, je zpravidla žák. Od pokusu bezprostředně obrazům „uvěřit“, je třeba žáka provést k schopnosti se nad

obrazy zamýšlet, obrazy interpretovat.¹⁷³ „Je to pochopení, že diváctví (hledění, zírání, letmý pohled, praktiky pozorování, sledování a vizuální slasti) mohou být stejně hlubokým problémem jako rozličné formy čtení (dešifrování, dekodování, interpretace atd.)“¹⁷⁴ Obraz přestává být ukázkou, ilustrací ve výuce (učebnici či v dalším didaktickém médiu), obraz se stává podnětem dějepisného myšlení, zdrojem žákova pátrání, v podstatě školním historickým pramenem.

Oborová didaktika dějepisu se může v tomto směru nechat například inspirovat teoretickým konceptem Erwina Panofského – vlivného historika umění. Zejména máme na mysli Panofského studie k problematice ikonografie a ikonologie.¹⁷⁵ Trénink „pozorných“ a „zvědavých“ očí tak může úspěšně vycházet z Panofského trojstupňového modelu: předikonografického pozorování obrazu, ikonografické obsahové analýzy a ikonologické interpretace.¹⁷⁶ Pozorně si obraz prohlížíme, všímáme si detailů, abychom se mohli prostřednictvím navazujících otázek zabírat důvody vzniku obrazu a jeho historickým kontextem. Žákův první dojem z obrazu cestu k analýze a interpretaci otevírá, startuje burza nápadů, během níž žáci verbalizují pocity a dojmy z obrazu, aby se po jejím skončení zabývali podrobným „skenováním“ (popisem obrazu). Žáci jsou vyzváni, aby popsali vše, co na obraze vidí. Všimají si lidí a jejich činnosti, případně zvířat, rostlin, předmětů, všech věcí, které jsou na obraze znázorněny. Dávají pozor na skutečnost, jak jsou objekty (lidé, zvířata, rostliny, předměty apod.) na obraze seskupeny. Popisují, co vidí v pozadí, v popředí, na levé straně, na pravé straně obrazu, co na sebe na obraze strhává pozornost, co zůstává dlouho nenápadné či skryté. Stranou pozornosti nemůže zůstat ani barevnost, kontrasty barev, barevné tóny, intenzita světla na obraze, kontrasty tmy apod. V neposlední řadě (pokud je to možné) si žáci všimají i rámu obrazu, který je neodmyslitelnou součástí díla. Popisem obrazu „pozorným okem“ si žáci připravují přechod k objasnění obrazu „zvědavým okem“. Jaký byl záměr autora obrazu? Jak nám mohou pomoci v porozumění obrazu znalosti o jeho autorovi? Jaká je časová „vzdálenost“ malíře obrazu od zobrazené události? Verbalizujeme obraz a spolu s žáky se ptáme, proč byl namalován, za jakým účelem vznikl, kdo si ho pravděpodobně objednal (zaplatil), jaký byl další osud obrazu, než se stal „součástí“ naší dějepisné učebnice či jiné pomůcky. V podmínkách základní školy by bylo žádoucí při analýze obrazu (jako školního historického pramene) provést žáky po „ose“: pocity – pozorování – domněnky – otázky. Středoškoláci by na tuto úvodní cestu mohli navázat pátráním v oblastech: historický kontext – symbolika – záměry autora obrazu – autor obrazu v kontextu díla a doby.

165 „Rozdíl mezi obrazy a znaky tedy nespočívá v odlišné míře ikončnosti či konvencionálnosti. Obrazy mohou působit jako znaky, jakmile je za takové pojme. (...) V dějinách lidské civilizace mají znaky a obrazy obvykle společné předky. Většina písem začala coby piktogramy.“ In: GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Argo, 2019, s. 81.

166 Tamtéž, s. 86.

167 Více: MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia, 2012.

168 McLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991, s. 270.

169 PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem : průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 33.

170 Tamtéž, s. 19.

171 Více: KRATOCHVÍL, Viliam. *Metafora stromu ako model didaktiky dejepisu*. Bratislava: Raabe, 2019.

172 PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem : průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 36.

173 Více: MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury*. Vizuální studia. Praha: Academia, 2012.

174 MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Vizuální kultura. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016, s. 29.

175 Více: PANOFSKÝ, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Malvern, 2021.

176 Tamtéž.

Fotografie

Práce s fotografií je ve školním prostředí v mnoha oblastech shodná s rozbořením obrazu. Nicméně je vhodné zdůraznit, že působivý „efekt reality“¹⁷⁷ prezentované fotografie přináší specifické edukační výzvy. Zejména z toho důvodu, že „fotografie si lze zapamatovat snadněji.“¹⁷⁸ „Fotografie je jedním z nejběžnějších typů obrazu, navíc obraz takový, s nímž si spojujeme poslední zbytky toho, co zbylo z přesvědčení o nezpochybnitelném realismu obrazů.“¹⁷⁹ Žijeme s pocitem, že fotografie (oproti obrazům) umí dokonale balzamovat minulost.¹⁸⁰ Máme dojem, jako by fotografie přesně obtiskly to (toho), co zobrazují. Vnímáme je běžně jako spolehlivé stopy, které nás mohou zpětně dovést k minulosti.

Stejně jako obrazy, lze i fotografie jen letmo přelétnout. Pohledem o ně sotva zavádíme, jsou doplňkem, který nebereme vážně. Při nejlepším nám fotografie něco ilustrují vybraným příkladem. Jak si můžete všimnout na fotografii, jak vám ukazuje fotografie apod. Podobné věty zpravidla fungují jako tečka za výkladem, prostřednictvím kterého byla prezentována minulost. Smysluplné je však u fotografií (jako dalšího ze školních historických pramenů) pátrání po minulosti v mezích možností začínat. Věnovat fotografickým obrazům dostatek času, nevnímat je jako pouhou ilustraci učebnicového výkladového textu.

Fotografie mají (nesou) význam: „Chce-li člověk význam (pozn.: fotografií) prohloubit, to znamená: chce-li zrekonstruovat abstrahované dimenze, musí pohledu dovolit, aby povrch bedlivě ohledal. Toto ohledávání povrchu obrazu označíme jako scanning. Pohled při něm sleduje komplexní cestu, která je utvářena jednak strukturou obrazu, jednak intencí pozorovatele. Význam obrazu, který se v průběhu scanningu odkrývá, je tedy syntézou dvou intencí: Té, která se projevuje v obraze, a té, která je vlastní divákovi. Z toho vyplývá, že obrazy nejsou denotativní (jednoznačné) komplexy symbolů (jako např. čísla), nýbrž konotativní (mnohoznačné) komplexy symbolů: Nabízejí prostor pro interpretaci.“¹⁸¹ V českém prostředí využití fotografie pro potřeby historického poznání přehledně shrnul Filip Wittlich v knize „Fotografie – přímý svědek?“¹⁸² Wittlichův text je inspirativní nejen pro odbornou historickou vědu, ale také pro didaktiku dějepisu.

Žáci by při setkání s fotografií měli nejprve realizovat obecný kritický rozbor. Vnější kritika fotografie jako školního historického pramene se zejména zaměřuje na její pravost, autentičnost, časový, prostorový a autorský původ. Vnitřní kritika by se měla snažit postihnout motivy a faktory ovlivňující obsah snímku, dále je logické pátrat po shodě fotografie s historickou realitou, ale také promyslet kompetence vybrané

177 Více: BARTHES, Roland. *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra, 2005.

178 SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, s. 22.

179 PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně pokročilé*. Praha: Herrmann & synové, 2009, s. 37.

180 Více: AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2010.

181 FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie. Vizualní teorie*. Praha: Fra, 2013, s. 11.

182 WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?!: fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011.

fotografie pro seznamování se s konkrétním (zobrazeným) historickým jevem. Ikonograficko-historická analýza fotografie postupně rozkrývá motivy vzniku fotografie, vysvětluje historicko-spoločenské souvislosti vzniku fotografie, řeší původ díla a autorství fotografie, zamýšlí se nad podílem objednavatele při vzniku fotografie, sleduje místo vzniku a času vzniku fotografie. Nelze opomenout ani sledování samotné fotografie jako dobového komunikačního prostředku. Tím zjišťujeme, jaký byl účel fotografického sdělení v době vzniku, kdo byli adresáti tohoto sdělení apod.

V praxi dějepisného vyučování (podobně jako u obrazu) žáci nejprve popisují, co je na první pohled vidět – využívají pozorné oči, když řeší následující typy úkolů: Popište lidi a jejich činnosti, případně předměty, věci, které jsou na fotografii. Jak jsou lidé, předměty, věci na fotografii seskupené. Popište, co vidíte v pozadí, v popředí, na levé straně, na pravé straně fotografie. Od popisu jsou vedeni k promýšlení: Co se podle Vás odehrává na fotografii? Kdo jsou ti lidé na fotografii? Jaké předměty se na fotografii nacházejí? Kdo je autorem fotografie?¹⁸³ Uvedte, kdy, kde byla fotografie zhotovena? Kdo je objednavatelem fotografie? Je to podle Vás amatérská, profesionální, reportážní, módní, nebo umělecká fotografie? Komu byla fotografie adresována? Je to podle Vás realistický záběr, nebo fotografie vznikla pózováním před fotoaparátem? Je na fotografii text? Co se z něj můžeme dozvědět? Jak na Vás fotografie působí? Čím Vás zaujala? Co se Vám na fotografii nejvíc líbí nebo naopak nelíbí? Proč? Uvedte další historické prameny, pomocí kterých lze ověřit pravdivost vašich závěrů o fotografii. Co již víte z předcházejících hodin dějepisu o událostech, jež souvisejí s fotografií? Do jaké míry ve vás fotografie vyvolává otázky? O jaké otázky se jedná?

Film

Film je často chápán jako klíčová kulturní forma 20. století.¹⁸⁴ Polský historik Bolesław Matuszewski (1856–1943) jako jeden z prvních ocenil film jako pramen poznání a již v roce 1898 navrhol, aby (pokud možno v každé zemi) byly zakládány jakési depozitáře historické kinematografie. Matuszewski označoval film jako „oživlou fotografii“, na níž oceňoval její autentičnost a exaktnost. Film mu byl věrohodným (očitelným) svědkem událostí.¹⁸⁵ Raději dodejme, že Matuszewski měl na mysli autentické filmové záběry. Nejednalo se v jeho promýšlení filmu (jakožto pramene) o film hraný.

Na film lze nahlížet jako na vyprávění obrazem. Při jeho didaktické analýze¹⁸⁶ se zaměřujeme na dvě výše uvedené složky: na vyprávění a na obraz. Vyprávění filmu lze chápat jako jistý druh textu. Inspirace analýzou písemného sdělení, písemného pra-

183 V souvislosti s otázkou hledání autora fotografie je smysluplné zmínit koncept „ne-lidské“ fotografie. „Ne-lidská“ fotografie je v podstatě fotografie, která je buď bez člověka nebo nebyla vytvořena člověkem, případně není určena pro člověka, ale pro nějaký druh stroje (například čtečku QR kódů). Fotografie, která je bez člověka pochopitelně ještě lidského autora mít může. V tomto případě by hledání autorství mělo během analýzy smysl. Pokud však fotografie vznikají například jako produkt automatických fotospouští, pak je otázka po tvůrci fotografie v podstatě v klasickém slova smyslu zbytečná. Více: ZYLINSKA, Joanna. *Ne-lidská fotografie. Vizualní kultura*. Praha: Karolinum, 2023.

184 Více: MANOVICH, Lev. *Jazyk nových médií*. Praha: Karolinum, 2018.

185 Více: BENEŠ, Zdeněk. *Historický text a historická kultura*. Praha: Karolinum, 1995.

186 Stručná metodická inspirace k práci s filmem: 1) příprava – vytváření poznámek a otázek k filmu, který je sledován (k formální i obsahové stránce filmu); 2) sledování filmu: využití tlačítek „Pause“ a „Repeat“; 3) doplnění poznámek: po skončení filmu doplnění vlastních poznámek, rozdělení filmu v poznámkách na sekvence, „otitulkování“ těchto sekvencí; 4) opakování obsahu filmu: sledování filmu s využitím poznámek a otázek.

mene, je tedy zcela na místě. Kdo jej napsal (natočil) a proč? Jak věrohodným pramenem pisatel (režisér, scenárista...) je, jak může být zaujatý a zda text (film) obsahuje nějaký jasný důkaz zaujatosti nebo zkreslení? Pro koho byl tento text (film) napsán (natočen) a proč? Odkud pochází informace v textu (filmu) a jak byly získány? Je text (film) konzistentní s dalšími prameny vztahujícími se k témuž tématu?

Analýza obrazu filmu (pozn.: i s využitím znalosti teorie obrazu či fotografie) se zaměřuje na formální a obsahovou stránku díla. Formální stránka analýzy obrazu by neměla opomenout tak podstatné prvky filmového sdělení, jako je nastavení kamery (detailní záběr, celkový záběr), perspektivu (žabí perspektiva, ptačí perspektiva, normální úhel pohledu), pohyb kamery (statická kamera, nájezd, švenk, jízda atp.), využití světla, střih, montáž scén, zvuk (šumy, hudba, dialog, komentář) apod.

Při rozboru obsahové stránky filmu si určitě položíme další otázky. Jaké známe informace o historickém pozadí vzniku filmu? Jaké byly motivy vzniku filmu? Proč film asi vznikl právě v dané době? Kdo byl zadavatelem filmu? Kdo zajistil financování filmu? U hraného filmu je rovněž na místě otázka po výběru herců. Neměli bychom zapomenout ani na zmapování uvedení díla na filmový trh. Obsah filmu dopadá na psychiku diváků. Zeptejme se, jak film na příjemce působil? Případně řešme i to, jaký účinek mohl film na diváky mít v době prvního uvedení? Důležité je rovněž srovnání zpracování tematiky. Jaké další filmy existují k témuž tématu? V čem se shodují s analyzovaným snímkem? V čem se odlišují? Z čeho tyto shody a odlišnosti vyplývají?¹⁸⁷

S ohledem na dějepisnou edukaci je smysluplné rovněž doplnit následující otázky: Jak (kde) je prezentován filmový materiál dnes? Kde jsem se s tímto filmovým materiálem seznámil? Jak bylo „uživatelsky“ toto divácké prostředí pro mě známé (příznivé)?

Film, normalizace a dějepis

Pro potřebu dějepisné výuky normalizační tematiky se vyučujícím a jejich žákům nabízí celkem obsáhlá mediální množina. Jako první zmiňme filmový pramen (dokument). Tento druh filmového sdělení by nejvíce odpovídal tomu, co polský historik Bolesław Matuszewski požadoval od filmu. Pokud možno věrné zachycení zobrazované skutečnosti. Jedná se o dobové filmové nahrávky, které vznikly před rokem 1989. Jejich autoři byli mnohdy filmoví nadšenci (amatéři), kteří si pro vlastní potřebu natáčeli vybrané části sociální reality. Zcela specifickým okruhem filmů (pramenů) jsou záběry kamer příslušníků ozbrojených složek předlistopadového režimu, filmové nahrávky vytvořené členy SNB (VB) a StB.

¹⁸⁷ Výše uvedené okruhy otázek k analýze vyprávění filmu a obrazu filmu chápeme jako výchozí. Domníváme se, že s jejich využitím lze v dějepisné edukaci lépe porozumět samotnému sdělení filmu a odpovědět na otázku, o čem film pojednával.

Jako příklad souboru nahrávek, který může smysluplným způsobem posloužit ve výuce dějepisu, například uveďme „sekcí“ youtubového kanálu Ústavu pro studium totalitních režimů,¹⁸⁸ jež je částečně složena i z filmových pramenů (dokumentů). K dispozici je zde i ukázka z filmové nahrávky undergroundového festivalu, jenž se odehrál na Hrádečku u Václava Havla na počátku října 1977. „Publiku, rozsazenému ve stodole na židlích a provizorních lavicích, hrála Umělá hmota II., Skalického The Hever & Vazelína Band, Karásek, Soukup a poprvé s undergroundem i Vlastimil Třešňák a Jaroslav Hutka. Vrchol opět patřil Plastikům. Produkci uzavřela Marta Kubišová s Hutkovým doprovodem jednou z jeho úprav moravských lidových písní.“¹⁸⁹ Akce navazovala na předchozí setkání v Postupicích a Bojanovicích. K postupickému festivalu jsou na YouTube rovněž dostupné ukázky dobových nahrávek.¹⁹⁰ Kontrast oficiálních dobových zábavných pořadů (například televizních hitparád) a konvencemi nesvázaným undergroundem se autorovi tohoto textu v praktické výuce dějepisu mnohokrát osvědčil jako účinný vstup při výuce normalizační tematiky.

Podnětné pro výuku období normalizace jsou rovněž dokumentární filmy, které vznikly před rokem 1989.¹⁹¹ Součástí těchto snímků jsou často dobové fotografické snímky či rozhovory s lidmi nejrůznějšího věku i profesí. Pro potřebu seznámení s charakteristickými znaky normalizační každodennosti lze kupříkladu využít ukázky z dokumentů režisérky Heleny Třeštkové. Na iVysílání ČT je aktuálně k dispozici projekt Heleny Třeštkové *Manželské etudy*, jehož součástí je i předlistopadová šestidílná série časosběrných dokumentů, jež nese název *Prvních 6 let*.¹⁹² Pro konkrétní představu jen v krátkosti představme obsah závěrečného 6. dílu. Tato šestatřicet minut trvající část nás seznamuje s životem Ivany a Václava, manželského páru, který musel skloubit vysokoškolská studia s budováním vlastního domova a starostí o malé děti. Poprvé se s aktéry dokumentu prostřednictvím filmového záběru setkáváme v prosinci 1980. Filmový dokument nás provází nejen soukromým životem mladého páru, ale máme možnost nahlédnout rovněž do sociální a ekonomické oblasti normalizační každodennosti.¹⁹³

¹⁸⁸ Ústav pro studium totalitních režimů. III. festival druhé kultury. *YouTube* [online]. 5. 11. 2012 [cit. 2023-10-29]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=x8qtyDIVbrg&list=PLDD83F0F656E19129&index=14>.

¹⁸⁹ ŠVEHLA, Marek. *Magor a jeho doba: život Ivana M. Jirouse*. Praha: Torst, 2017, s. 384.

¹⁹⁰ CONCERT-1.hudební festival II. kultury-Postupice. 1. část nahrávky. *YouTube* [online]. 4. 2. 2012 [cit. 2023-10-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Y7yyl3NLWIM>; CONCERT-1.hudební festival II. kultury-Postupice. 2. část nahrávky *YouTube* [online]. 5. 2. 2012 [cit. 2023-10-20]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=LQK82eCyC_k.

¹⁹¹ V této souvislosti upozorníme například na didaktický a metodický potenciál webové stránky seriálu ČT *Vyprávěj*. Konkrétně se jedná o sekci, jež nese název „Ve stopách doby“. Internetová stránka seriálu obsahuje velké množství dobových dokumentárních nahrávek, které jsou opatřeny výstižnými textovými komentáři. Více: *Vyprávěj: Ve stopách doby*. *Ceskatelevize.cz* [online]. Nedatováno [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10195164142-vypravaj/13547-ve-stopach-doby>.

¹⁹² *Manželské etudy: Ivana a Václav*. *Ceskatelevize.cz* [online]. [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10104148961-manzelske-etudy/28735043417>.

¹⁹³ „V roce 1981 přišla dokumentaristka Helena Třeštková s nápadem točit po dobu několika let okamžiky ze společného života několika vybraných novomanželských párů. Vznikla tak zajímavá studie proměny lidí a vztahů, která rovněž nabízí konfrontaci párů s původními očekáváními od vzájemného svazku. Dokumentární cyklus je hodnotný i nefalšovaným zprostředkováním života „obyčejných“ lidí v 80. letech minulého století.“ *Manželské etudy*. *Csf.cz* [online]. Nedatováno [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://www.csf.cz/film/245526-manzelske-etudy/prehled>.



Z pochopitelných důvodů se častěji k výuce tematiky normalizace nabízí využití dokumentárních filmů, které byly o dvacetiletém období pozdního socialismu natočeny po roce 1989. Za všechny bych z této oblasti připomněl šestadvacetidílný dokumentární pořad *Abeceda komunistických zločinů*, jehož některé díly se období normalizace týkají. Aktuálně je tento cyklus dostupný rovněž na iVysílání ČT.¹⁹⁴

Není bez zajímavosti, že na půdě opavské Filozoficko-přírodovědecké fakulty vznikla série dokumentárních filmů, která byla součástí projektů *Sami proti zlu*, *Dějiny na vlastní kůži* a *Dějiny na vlastní kůži 2*.¹⁹⁵ Tehdejší studenti oboru Audiovizuální tvorba připravili pod režijním vedením Moniky Horsákové a Kláry Řezničkové krátké filmy, které mají dodnes obrovský vzdělávací potenciál. Hned několik z těchto filmů tematicky spadá do problematiky normalizace (disent, samizdat, Charta 77, perzekuce osob, akce Asanace apod.). Aktuálně jsou dvojdílné *Dějiny na vlastní kůži* a regionálněji zaměřený koncept *Sami proti zlu* dostupné i na kanálu Youtube vzdělávacího portálu „Moderní dějiny“.¹⁹⁶ Tým Slezské univerzity následně připravil ještě další sérii podobně koncipovaných filmů pro historické vzdělávání na SŠ (opět s příloženými metodickými materiály) pod souhrnným názvem *Doku-vzpomínky*. Zde se k období normalizace vztahují např. snímky o Petru a Janu Placákových, Ivanu Binarovi či nejmladší generaci chartistů v moravskoslezském regionu. Tyto snímky jsou zveřejněny na YouTube kanálu AVT Opava a i s metodickými materiály pak na vzdělávací televizi Filozoficko-přírodovědecké fakulty lucernaTV.¹⁹⁷ Předností a zároveň jádrem těchto filmů zůstávají rozhovory se svědky (aktéry) historických událostí.¹⁹⁸

Tento typ vzdělávacího materiálu bude z důvodu autentické lidské zkušenosti s dějinami „na vlastní kůži“ i nadále zcela zásadní. Žáci v audiovizuálním svědectví

samostatně objevují narátorem prožívanou a „nyní“ veřejnosti předkládanou interpretaci minulosti. Historickou zkušenost jim přinášejí „konkrétní“ lidé. Doposud převážně „abstraktní“ historická událost se prostřednictvím vyprávění pamětníka „konkretizuje“.

V didaktické výbavě (vyučujících dějepisu) pro práci s mediálním sdělením, jehož podstatnou součástí je rozhovor s narátorem, pak musí být schopnost analyzovat tato svědectví. Minimum z dějepisné analýzy audiovizuálně zprostředkovaného svědectví by se mohlo opírat o následující katalog otázek: Kdo svědectví poskytl? Kdy bylo svědectví zaznamenáno? V jakém prostředí a atmosféře byl rozhovor s narátorem veden? Jakým způsobem byly narátorovi kladeny dotazy? (Byly vždy otázky formulovány srozumitelně?) Odpovídal vyprávějíci vždy na to, na co byl tázán? Provázel narátor svou promluvu nějakými významnějšími neverbálními projevy? Co konkrétně narátor sděluje? Čemu z narátorova vyprávění nerozumíte? Proč nahrávka narátorova svědectví vznikla?

Smysluplně lze výše uvedený katalog otázek propojit s analyticky zaměřeným edukačním modelem rozboru dokumentárního filmu, který na počátku 21. století představil didaktik dějepisu Robert Stradling¹⁹⁹ a v prostředí česko-slovenského dějepisu ho intenzivně dále rozvíjel slovenský expert Viliam Kratochvíl.²⁰⁰ „Kdo tento film vyrobil? Proč byl film vyroben? Byl to filmový týdeník pro publikum v biografu? Byl to program vyrobený pro vzdělávací účely? Byl součástí série? Byl to jednorázový film pro zpravodajství nebo pro program o současných událostech? Komu si myslíte, že byl tento film určen? Jaký typ důkazů tento film využívá: primární a/nebo sekundární důkazy? Očitá svědectví? Ústní svědectví lidí přímo zúčastněných? Novináře? Politiky? Vizuelní důkazy? Čeho se film snaží dosáhnout? Snaží se ovlivnit veřejný názor, nebo názor těch, kteří rozhodují? Snaží se vysvětlit, co se stalo, a/nebo se snaží informovat lidi o tom, co kdo dělal, komu a kdy? Poskytuje prostor k vyjádření i dříve opomíjeným skupinám? Snaží se korigovat historické záznamy? Je při tom úspěšný? Je ve filmu nějaká doprovodná hudba? Jakou náladu navozuje? Jaká poselství tyto obrazy přenášejí? Odpovídají vizuelní zprávy zprávám v komentářích? Jaký je tón komentáře? Je zaujatý, nebo jednostranný, a pokud ano, jak? Pokouší se dát vyvážené svědectví o tom, co se stalo? Je neutrální, nebo kritický? Jak jsou využity rozhovory a orální historie? Požaduje se, aby dotazovaní popisovali, co se stalo a kdy? Jsou žádáni, aby hodnotili ostatní? Jsou žádáni o vyjádření svého názoru? Jsou dotazováni, aby řekli, proč si myslí, že se něco stalo? Zdá se, že byli vybráni účelově proto, že souhlasí se sebou navzájem, nebo proto, že nesouhlasí? Dokážete na základě vaší četby o této události nebo problematice identifikovat nějaké důkazy nebo úhly pohledu, které byly vynechány?“²⁰¹

194 Abeceda komunistických režimů. Ceskatelevize.cz [online]. [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10317262233-abece-da-komunistickych-zlocinu>.

195 Snímky vznikaly ve spolupráci se spolkem PANT pro vzdělávací portál *Moderní dějiny*.

196 Moderní dějiny. YouTube [online]. [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/@modernidejiny>.

197 AVT Opava. YouTube [online]. 24. 1. 2019 [cit. 2023-10-28]. Dostupné z: https://www.youtube.com/playlist?list=PL13_YOUUHB3EW65vzXLJ_l6804Si-hUdIV; LucernaTV [online]. [cit. 2023-10-28]. Dostupné z: <https://www.lucernatv.cz>.

198 Filmy byly od počátku koncipovány jako vzdělávací, určené pro výuku na SŠ. Tomu je uzpůsobena jejich stopáž (10–20 min.). Tato stopáž je didaktikou dějepisu doporučována pro využití v běžné vyučovací hodině. Vyučující má možnost v jedné edukační jednotce didaktické médium prostřednictvím katalogu otázek analyzovat. Běžným postupem je rovněž opakované promítnutí vybraných pasáží filmu či využití tlačítek pause apod. Filmy jsou na portálu *Moderní dějiny* doplněny také o metodické materiály pro učitele. Studenti Slezské univerzity zastávali při tvorbě redaktorské a scenáristické pozice, záměrem bylo, aby studenti tvořili pro studenty, aby věkový rozdíl mezi tvůrci obsahu (studenti VS) a příjemci (studenti SS) byl minimální.

199 Jak učít evropské dějiny 20. století. Msmt.cz [online]. 10. 12. 2003 [cit. 2023-09-15]. Dostupné z: <https://www.msmt.cz/vzdelavani/zakladni-vzdelavani/jak-ucit-evropske-dejiny-20-stoleti>.

200 KRATOCHVÍL, Viliam. *Dokumentární film jako školský historický obrazový pramen*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008.

201 Jak učít evropské dějiny 20. století. Msmt.cz [online]. 10. 12. 2003 [cit. 2023-09-15]. Dostupné z: <https://www.msmt.cz/vzdelavani/zakladni-vzdelavani/jak-ucit-evropske-dejiny-20-stoleti>.

Stranou pozornosti pro potřeby výuky dějin normalizace by neměl zůstat ani hraný film (seriál, televizní adaptace apod.) s dějem, který s normalizačním obdobím bezprostředně souvisí. Stejně jako u dokumentárního filmu je pochopitelně nutné zvážit, zda bude v dějepisné edukaci využit snímek, který je dobou vzniku zasazen přímo do období let 1969 až 1989 nebo se bude jednat o hraný počin, jenž datem svého vzniku patří až do polistopadové (demokratické) doby. I hraný film vypovídá zejména o době, ve které byl natočen. Je dokladem doby. Je svým způsobem umělecko ztvárněnou variantou vztahu ke konkrétní minulosti.

Pro vznik hraného snímku, který datem vzniku spadá přímo do normalizační éry, platilo zejména to, že „filmař se mohl rozhodovat jen mezi tím, zda bude tvořit uvnitř kinematografie monopolně vlastněné státem, a tedy de facto pro režim, anebo vůbec ne“.²⁰² Do šuplíku se dají ukládat napsané texty, obvykle však nelze do šuplíku točit filmy (pozn.: s výjimkou filmů amatérských, nezávislých, undergroundových...). Právě této skutečnosti by si ve výuce dějepisu měli žáci všimnout na prvním místě. Proč právě tento film (seriál apod.) mohl za normalizace vzniknout? Proč byl v této době natočen? Nemalá část filmové produkce normalizačního období více či méně sloužila propagandistickým účelům vládnoucí komunistické strany.²⁰³

Žák by měl být veden k tomu, aby působení propagandy odhalil, aby si ho uvědomil, aby s ním kriticky polemizoval. Relativně často se česká historická věda (didaktika dějepisu) v tomto smyslu zabývala analýzou seriálu *30 případů majora Zemana*.²⁰⁴ Z nejnovějších hodnocení uveďme výstižné shrnutí historika Jana Kalouse: „Jednotlivé případy byly zasazeny do politických událostí, proti skutečnosti byly změněny i charakter postavy. Zvýrazněny byly profily oponentů režimu, kteří byli podáváni jako zločinci a devianti. Vznikl tak obraz výrazně pokřivené minulosti s výraznými ideologickými přesahy. Bylo to o to nebezpečnější, že veřejnost je pak dlouhá léta vnímala optikou detektivních případů. Prostě propaganda.“²⁰⁵

Inspirativní je samozřejmě možnost využít pro výuku dějepisu hrané filmy (seriály), které se k normalizaci vztahují s časovým odstupem, a které navíc vznikly ve svobodném prostředí. Při práci s hraným filmem (seriálem) platí snad ještě více zásada „didaktizování“ filmového materiálu. Zásada spočívá v tom, že je vybrána vhodná ukázka z filmu, k níž jsou žákům k dispozici dány otázky a další podněty. Pro rozměr běžné pětačtyřicetiminutové vyučovací hodiny máme na mysli stopáž těchto ukázek v rozmezí 10 až 15 minut.

Jako výchozí otázky pro rozbor hraného filmu lze použít například: Co víme o okolnostech vzniku filmu? Co víme o inspiracích k vzniku filmu? Je k dispozici literární předloha pro tento film? Vznikl na základě jiné předlohy? (Divadelní hra? Komiks? Počítačová hra?) Jaké faktografické údaje se dají zjistit o hlavních postavách děje? Jak se shoduje vyobrazovaný děj (realie) s poznatky historie a dějepisu? Jaké učební pomůcky nám mohou pomoci porozumět sledovanému filmu? V kterých kapitolách v učebnici se o stejné (podobné) tematické můžeme dozvědět? Máme k dispozici historické prameny, které by nám pomohly porozumět tomu, co film zobrazuje? Co film vypovídá o době, v které vznikl? Jak film pomohl porozumět historickému tématu, které zobrazuje? Co Vám z filmu zůstalo nejasného, čemu jste nerozuměli? Předkládá film nějaké poselství o tom, co si o zobrazené historii máme myslet? Které další mediální produkty pojednávají o stejné tematické? Pokuste se taková mediální sdělení najít. Věnoval se režisér filmu zobrazené tematické opakovaně nebo se jednalo (zatím) o jednorázovou záležitost?

Doporučení analytické dějepisné práce s využitím katalogu otázek platí bez ohledu na to, ať již se jedná o filmová díla, která normalizaci ukazují jako dobu, v níž se přece jen nějak dalo žít, i když to přinášelo jisté komplikace, nebo na straně druhé jde o filmové počiny, které přímočaře poukázaly na zločinný charakter normalizačního režimu i perzekuci obyvatel socialistického Československa nedemokratickým režimem. Za všechny filmy z „první“ pojmenované oblasti zmiňme například filmy *Báječná léta pod psa* (r. Petr Nikolaev, 1997) nebo *Pupendo* (r. Jan Hřebejk, 2003). Nad peripetie normalizačního života se dokážeme povznést. K dispozici jsou divácky vděčné komedie, prostřednictvím kterých lze na komunistickou diktaturu vzpomínat s úsměvem. Zdála by se například omezení svobodně vykonávat zaměstnání nebo cestovat do zahraničí zábavná i žákům, kteří se narodili několik desetiletí po pádu komunistického režimu? Zeptejme se na jejich názor. Ptejme se žáků pochopitelně i na jejich postřehy po zhlédnutí děl, která jsou vůči normalizační éře podstatně „tvrdší“. Jak pracovala komunistická Státní bezpečnost (jako jeden z pilířů diktatury) může například pomoci vhodně vybraná ukázka z filmu *Pouta* (r. Radim Špaček, 2009).



202 LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. V Praze: Slovart, 2013, s. 167.

203 Více: BREN, Paulína. *Zelínář a jeho televize: kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013.

204 *30 případů majora Zemana* je televizní seriál natočený v letech 1974–1979 Ústřední redakcí armády, bezpečnosti a brannosti Československé televize. Režisérem byl Jiří Sequens, děj se odehrává mezi léty 1945 a 1973. Hlavní postavou je příslušník SNB Jan Zeman, kterého hraje Vladimír Brabec.

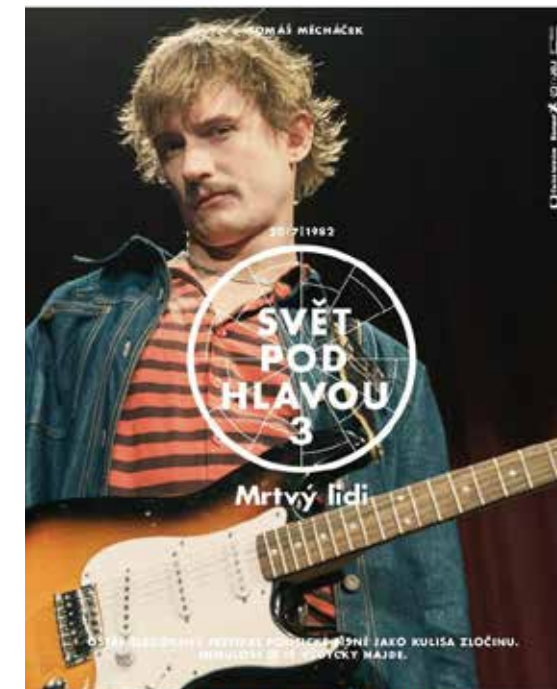
205 CHMEL DENČEVOVÁ, Ivana. Seriál 30 případů majora Zemana výrazně pokřivil naši minulost. Jak to politická propaganda dělá, naznačuje historik. *Český rozhlas* [online]. 18. 9. 2023 [cit. 2023-10-25]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/serial-30-pripadu-majora-zemana-vyrazne-pokrivil-nasi-minulost-jak-politicka-9074921>.

Již bylo dříve autorem tohoto příspěvku konstatováno, že v praxi osvědčeným účinným vstupem pro zahájení výuky normalizace jsou filmové ukázky, které se týkají dobové hudební kultury. Pojdme příspěvek v tomto duchu pro změnu uzavřít. Můžeme mít v širší souběžně žijících generací mezi sebou mnoho rozdílného, ale „řeč hudby“ s trochou nadsázky oslovuje všechny, od nejmladších po nejstarší. Využijme didakticky této takřka banální skutečnosti a ukažme tvář normalizace prostřednictvím „hudební zkratky“. Také hraný film (seriál) nabízí v tomto směru bohatou inspiraci.

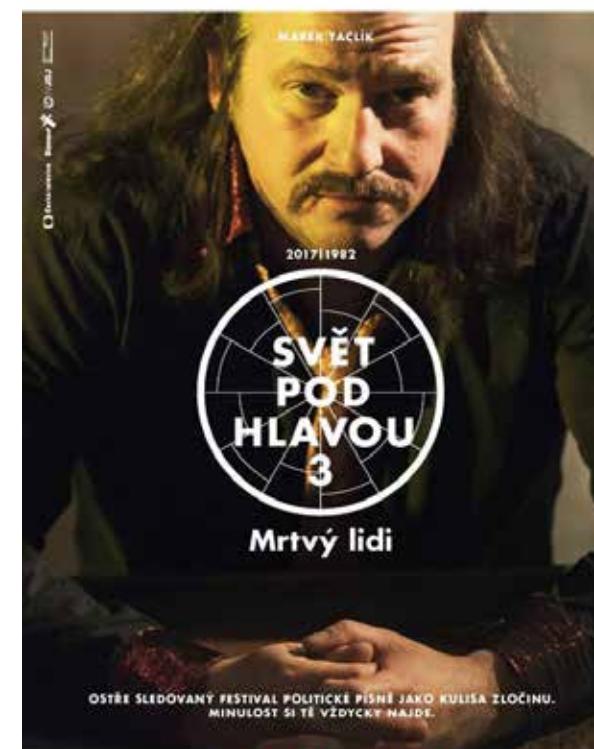
Přenesme se do šedivého normalizačního města (na severu Čech). Píše se rok 1982. Na 9. ročník (prorežimního) Festivalu politické písně přijíždí v diktatuře oslavovaná (a stejně prorežimní) hudební skupina „Sloky“, která je očekávána jako zlatý hřeb celé přehlídky. Pod bedlivým dohledem příslušníků Sboru národní bezpečnosti (komunistické policie) a Státní bezpečnosti probíhá před místním kulturním domem velkolepé oficiální uvítání hudebního tělesa. Strih. Hvězdy komunistického hudebního nebe na pódiu. Do hudby poskakující kapelník za klávesami. Seriál nám prozrazuje, že lídrem je Luboš Nováček (pozn.: nedá se hned nevzpomenout na „Kroky Františka Janečka“). Kromě šéfa Nováčka se v pozadí v záběru občas objeví postarší bubeník, před ním juchá basák, vedle kterého přihlouplý pódiový pohyb provozuje také kytarista, o kterém se dozvíme, že do skupiny „Sloky“ přišel z hudebního uskupení „Epocha“, jemuž již režim nepřál. Polepšil si? Zpěvačka, jež starším divákům může vzhledem připomínat snad půvabnou leč hlavně pěvecky prachbídnou Markétu Muchovou, se pouští do práce, aby spokojené publikum varovala před imperialistickou politikou amerického prezidenta: „...Ne, bombu ne, pane Reagane.“ Písnička měla upoutat diváky na třetí díl²⁰⁶ seriálu *Svět pod hlavou* (r. Marek Najbrt, Radim Špaček, 2017). Dle všeho upoutala. Úspěšný a kritikou oceňovaný *Svět pod hlavou* se nechal inspirovat britským *Life on Mars* – příběhem o policistovi, který je zraněný při autonehodě, upadne do bezvědomí a probouzí se v minulosti. Zkusme prostřednictvím hudebního (normalizačního) retra probudit v žácích zájem o minulost. Proto, abychom nakonec ve společnosti neupadli do dějepisného bezvědomí jednou všichni.



16. ledna od 20hod na ČT1



16. ledna od 20hod na ČT1



16. ledna od 20hod na ČT1

206 Díl nese název *Mrtvý lidi*.



Ondřej Durczak – Příběhy mizejících míst

Jiří Siostrzonek

Fotograf, publicista, kurátor, pedagog, ale především ostravský patriot Ondřej Durczak se dlouhodobě a systematicky věnuje vizuální historii a proměnám Ostravy. Vydává obrazové publikace s vlastními, ale také historickými fotografiemi, pohlednicemi, které představují různé tváře neklidného a magického města. Jeho fotografické eseje nám umožňují vcítit se do každodenního, svátečního, pracovního života v specifických kulisách města Ostravy.

Paměť místa se dnes stává stále více předmětem zájmu všech lidí, kteří potřebují nalézt zakotvení v místě, které nás svou atmosférou a lokálním společenstvím emocionálně a hodnotově formovalo. Vizuální historická paměť se uchovává především v médiích, jako je fotografie a film. Ondřej Durczak využívá dokumentárních a dokumentačních vlastností fotografického obrazu a systematicky zaznamenává současný proměnlivý stav architektury obytných, průmyslových objektů a jejich revitalizaci, chátrání, úpadek a zánik. V Ostravě toho z minulosti mnoho nezbylo a zdi budov, které byly nositelem atmosféry, lidských příběhů a vzpomínek, již nemají sílu odolávat náporu inovací a mizení.

To, co se kumulovalo po desetiletí a ukládalo do uliček, podloubí, oken, výklenků, cestiček v koloniích, plotů, nápisů na zdech, houpaček, klepáčů, zastávek, obchodů, hospod, kin, se vypařilo odstraněním sutin z asanací. Místa nikoho, proluky mezi domy i v paměti zaplňuje Durczak svými fotografiemi, výstavami i knihami. Zároveň znovu trasuje orientační mapu mezi minulostí a přítomností, obnovuje zapomenuté stezky krajinou města i periferie a oživuje jeho intimní poutní místa.

V novém, vyčištěném prostoru zbaveném minulosti musí nová generace nasytit místa svými životními příběhy a individuálními osudy novou historií. Durczakovy fotografie jsou formou vyzvání na cestu k ohledávání a naslouchání stále tišších rozhovorů těch, kteří tady byli před námi.

LITERATURA

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění, 2010. ISBN 978-80-7331-165-0.

AUSZ, Mariusz a Małgorzata SZABACIUK (eds.). *Multimedia a źródła historyczne w nauczaniu i badaniach*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2015. ISBN 978-83-7784-628-5.

BABEL, Izaak. *Konarmia. Dziennik 1920*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999.

BADINTER, Élisabeth. *Marie Terezie, císařovna a matka*. Vydání první. Praha: Garamond, 2022. ISBN 978-80-7407-510-0.

BARON-POLAŇCZYK, Eunika. *Multimedialne materiały dydaktyczne. Projektowanie i wykorzystanie w edukacji techniczno-informatycznej*. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2006. ISBN 83-7481-050-5.

BARTHES, Roland. *Světla komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985.

BENEŠ, Zdeněk. *Historický text a historická kultura*. Praha: Karolinum, 1995. ISBN 80-7184-126-9.

BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina, Miloš SLÁDEK a Martin SVATOŠ (eds.). *Krátké věčného spasení upamatování. K životu a době jezuity Antonína Koniáše*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013. ISBN 978-80-85778-91-5.

BRADY, A. Thomas. *German Histories in the Age of Reformations, 1400–1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. ISBN 978-1-139-48115-1.

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

ČERNÁK, Milan. Žánre v dokumentárním filme. In: BÁRTKO, Fedor (ed.): *Dokumentární film ako odraz doby (zborník z teoretického seminára)*. Bratislava 1987.

CIEŚLIŃSKI, Marek. *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2006. ISBN 978-83-7436-101-9.

Cinepur. 2011, (78). ISSN 1213-516X.

Cinepur. 2023, (145). ISSN 1213-516X.

Český hraný film V. 1971–1980. Praha: Národní filmový archiv, 2007. ISBN 978-80-7004-131-4.

ČINÁTL, Kamil. *Naše české minulosti aneb Jak vzpomínáme*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2014. ISBN 978-80-7422-291-7.

ČINÁTL, Kamil, Jaroslav PINKAS a kol. *Dějiny ve filmu: Film ve výuce dějepisu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. ISBN 978-80-87912-11-9.

ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1995, (3), 13–43; 1995, (4), 43–75. ISSN 0862-397X.

DEBORD, Guy. *Dzieła filmowe*. Kraków: Korporacja Ha!art, 2007. ISBN 83-89911-82-7.

DUCH-DYNGOSZ, Marta i Tomasz RAKOWSKI. Być sobą w rytuale. *Miesięcznik Znak*. 2014, (707), 30–37. ISSN 0044-488X.

ECO, Umberto. *O televizi: Práce z let 1956–2015*. Praha: Argo, 2020. ISBN 978-80-257-3252-6.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2012. ISBN 80-205-0472-9.

ECO, Umberto. *Vytváření nepřítele a jiné příležitostné texty*. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-0825-5.

ERLL, Astrid a Stephanie WODIANKA (eds.). *Film und kulturelle Erinnerung: Plurimediale Konstellationen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. ISBN 3110209314, 9783110209310.

FEIGELSON, Kristian a Petr KOPAL (eds.). *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: Casablanca a Ústav pro studium totalitních režimů, 2012. ISBN 978-80-87292-15-0 a 978-80-87211-58-8.

FERRO, Marc. *Cinema and History*. Přel. N. Greene. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1988. ISBN 0-8143-1904-1.

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie. Vizuální teorie*. Praha: Fra, 2013. ISBN 978-80-86603-79-7.

GILBERG, Trond. *Nationalism and Communism in Romania. The Rise and Fall of Ceausescu's Personal Dictatorship*. Boulder: Westview Press, 1990. ISBN 0813374979, 9780813374970.

GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3031-7.

GWOŹDŹ, Andrzej. *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*. Kraków: Universitas, 1997. ISBN 83-242-0133-5.

HAJDUKIEWICZ, Marianna a Sylwia ŹMIJEWSKA-KWIRĘG (eds.). *Filmoteka Szkolna. Materiały pomocnicze*. Warszawa: Polski Instytut Sztuki Filmowej, Centrum Edukacji Obywatelskiej, 2010. ISBN 978-83-892406-0-6.

HAMAN, Aleš. Umberto Eco a otázky interpretace. *Tvar*. 2005, (8), 12–13.

HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Oikúmené. Malá řada, sv. 14. Praha: OIKOYMENH, 2013. ISBN 978-80-7298-490-9.

HENDRYKOWSKI, Marek. *Film jako źródło historyczne*. Poznań: Ars Nova, 2000. ISBN 83-87433-14-4.

HES, Milan. K povaze školního historického pramene. In: KÁBOVÁ, Hana Kábová a Mikuláš Čtvrtník (eds.). *Historia Universitatis Carolinae Pragensis, Tomus LII. Suppl. 1, Bylo nebylo: Studie (nejen) k dějinám dějepisectví, vzdělanosti*. Praha: Karolinum, 2012, s. 295–300. ISBN 978-80-2462-108-1.

HLEDÍKOVÁ, Zdeňka. *Biskup Jan IV. z Dražic (1301–1343)*. Praha: Karolinum, 1992. ISBN 80-7066-611-0.

HOFMAN, Iwona a Danuta KĘPA-FIGURA (eds.). *Wartości mediów*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2014. ISBN 978-83-7784-466-3.

HOLINKA, Rudolf (ed.). *Hrdinové a věštcí českého národa*. Přerov: Společenské podniky, 1948.

HORSÁKOVÁ, Monika. *Současné zpravodajství v televizi veřejné služby*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2011. ISBN 978-80-7464-028-5.

HORSÁKOVÁ, Monika. *Zpravodajsko-publicistický seminář I, II* (distanční studijní text). Opava: Slezská univerzita, 2021.

HORSÁKOVÁ, Monika a Miroslav ZELINSKÝ (eds.). *Proměny dramaturgie 4: Dramaturgie v off-line a on-line prostoru*. Opava: Slezská univerzita 2020. ISBN 978-80-7510-445-8.

JAGODZIŃSKA, Maria. *Obraz w procesach poznania i uczenia się*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991. ISBN 83-02-04460-1.

JAKUBOWSKI, Witold. Film jako medium edukacyjne. *Studia Edukacyjne*. 2018, (47), 95–113. ISSN 1233-6688.

JÓZKÓW, Beata. Źródła wiedzy historycznej uczniów w świetle badań własnych. *Wiadomości Historyczne*. 2023, (1), 64–72. ISSN 0511-9162.

KACZMAREK, Katarzyna. Zrozumieć szkolne źródła wiedzy historycznej uczniów. *Wiadomości Historyczne*. 2023, (1), 73–81. ISSN 0511-9162.

KEMP, Walter. *Nationalism and Communism in Eastern Europe and the Soviet Union. A Basic Contradiction?* New York: St. Martin's Press, 1999. ISBN 0312217994, 9780312217990.

KENEZ, Peter. *Cinema and soviet society from the revolution to the death of Stalin*. London – New York: I. B. Tauris, 2001. ISBN 1-86064-568-2.

KLIMEŠ, Ivan. K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období. In: *Filmový sborník historický*. 1991, (2), s. 81–86. ISBN 80-7004-013-0.

KLIMEŠ, Ivan a Jiří RAK. Film a historie III. Tradice a stereotypy v historickém filmu. *Film a doba*. 1988, (9), 519–520. ISSN 0015-1068.

KONIECZKA-ŚLIWIŃSKA, Danuta (ed.). *Dydaktyka historii – nowe perspektywy*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2023. ISBN 978-83-012-3005-0.

KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. ISBN 80-7106-667-2.

KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. ISBN 978-80-87292-26-6 (Casablanca), ISBN 978-80-87912-13-3 (ÚSTR).

KOPAL, Petr a Luboš PTÁČEK (eds.). *Film a dějiny 6 : Postkomunismus*. Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, 2016. ISBN 978-80-87292-37-2 (Casablanca), ISBN 978-80-87912-59-1 (ÚSTR).

KOSINA, Jaroslav. *Velikáni našich dějin. Obrazy životopisné a kulturní*. Praha: Vilímek, [mezi 1901 a 1925].

KOT, Elžbieta Kot i Zbigniew MIKOŁEJKO. Stare wino w nowych bukłakach. *Miesięcznik Znak*. 2014, (707), 14–22. ISSN 0044-488X.

KRATOCHVÍL, Viliam. *Dokumentárny film jako školský historický obrazový prameň*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008. ISBN 978-80-7165-690-6.

KRATOCHVÍL, Viliam. *Metafora stromu jako model didaktiky dejepisu: k predpokladom výučby*. Bratislava: Raabe, 2019. ISBN 978-80-8140-365-1.

LACKOVÁ, Ludmila. Osvoboditel Eco. *HOST*. 2013, **29**(9), 32–33.

LEDER, Andrzej. *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logistyki historycznej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2014. ISBN 978-83-63855-61-1.

LIEBMAN, Stuart. Obraz obozu w pierwszych filmach dokumentalnych. *Dialog*. 2010, (1), 90–99. ISSN 0012-2041.

LUBELSKI, Tadeusz. *Historia kina polskiego 1895–2014*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2015. ISBN 978-83-242-2707-5.

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

MACURA, Vladimír. *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1669-0.

MAJOREK, Czesław (ed.). *Metodyka nauczania historii w szkole podstawowej*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1988.

MANOVICH, Lev. *Jazyk nových médií*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-2961-2.

MATERNICKI, Jerzy (ed.). *Współczesna dydaktyka historii. Zarys encyklopedyczny*. Warszawa: Wydawnictwo JUKA, 2004. ISBN 83-7253-528-0.

MATERNICKI, Jerzy, Czesław MAJOREK a Adam SUCHOŃSKI. *Dydaktyka historii*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993. ISBN 83-0110-921-1.

McLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-0296-2.

MICHALIK, Jan i Anna STAFIEJ (eds.). *Magia „Wesela”*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2003. ISBN 978-83-7188-573-0.

MIRZOEFF, Nicholas. *Úvod do vizuální kultury. Vizuální studia, sv. 3*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-1984-4.

MITCHELL, W. J. T. *Teorie obrazu: eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Vizuální kultura. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3202-5.

NEJEDLÝ, Zdeněk. *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. Praha: Práce, 1978.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU a JSAF, 2010. ISBN 978-80-7331-181-0.

OGONOWSKA, Agnieszka (ed.). *Kino, film, psychologia*. Kraków: Wydawnictwo Edukacyjne, 2017. ISBN 978-83-65669-83-4.

OLEKSIEWICZ, Wacław. Chłopi i ruch ludowy w obronie niepodległości Polski w 1920 roku. *Niepodległość i Pamięć*. 1995, **2**(3), 51–65. ISSN 1427-1443.

PALACKÝ, František. *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě II*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1939.

PANOFKY, Erwin. *Význam ve výtvarném umění*. Praha: Malvern, 2021. ISBN 978-80-7530-302-8.

PAVLÍČEK, František a František VLÁČIL. *Marketa Lazarová*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1998. ISBN 80-7004-093-9.

PEKAŘ, Josef. *Dějiny československé pro nejvyšší třídy škol středních*. Praha: Klementinum, 1922.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann & synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

PINKAS, Jaroslav. Hus veřejnoprávní. Jan Hus v kontextu svého posledního televizního obrazu. *Cinepur*. 2015, (101), 14–17. ISSN 1213-516X.

PIPES, Richard. *Rewolucja rosyjska. Trzy pytania*, przekł. Władysław Jeżewski. Warszawa: Wydawnictwo Magnum, 2007. ISBN 978-83-89656-34-6.

PROCHÁZKA, Jan a Karel STEKLÝ. *Královská učňovská léta aneb Malá škola dějepisu. Literární scénář*. Praha: Filmové studio Barrandov, 1967. Místo: Národní filmový archiv v Praze, knihovna, Sign. S-712-LS.

PROCHÁZKA, Jan a Karel STEKLÝ. *Slasti Otce vlasti. Technický scénář*. Praha: Filmové studio, 1968 (květen). Místo: Národní filmový archiv v Praze, knihovna, Sign. S-712-TS.

PROKOP, Josef Bernard. *František Štěpán Lotrinský: bohatý manžel chudé císařovny*. První vydání. Praha: Fortuna Libri, 2021. ISBN 978-80-7546-339-5.

PRZYLIPIAK, Mirosław. Ja tej ziemi boję się. *Miesięcznik Znak*. 2013, (695), 98–104. ISSN 0044-488X.

PTÁČEK, Luboš (ed.). *Nacionalismus a film – Morava ve filmu. Sborník příspěvků z konference nacionalismus a film*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, 2002. ISBN 80-244-0552-0.

ROSENSTONE, Robert. *History on Film / Film on History*. London – New York: Routledge, 2012. 240 stran. ISBN 978-1-4082-8255-7.

ROSENSTONE, Robert. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge (Mass.) – London: Harvard University Press. 1998. ISBN 978-0-6749-4098-7.

ROSZAK, Stanisław, Małgorzata STRZELECKA a Agnieszka WIECZOREK (eds.). *Obraz, dźwięk i smak w edukacji historycznej. Toruńskie Spotkania Dydaktyczne*. Toruń: Stowarzyszenie Oświatowców Polskich, 2010. ISBN 978-83-7352-193-3.

RUß-MOHL, Stephan. *Žurnalistika, komplexní průvodce praktickou žurnalistikou*. Praha: Grada Publishing, 2005. ISBN 80-247-0158-8.

SONTAGOVÁ, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

SPĚVÁČEK, Jiří. *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*. Praha: Svoboda, 1979.

SPĚVÁČEK, Jiří. *Král diplomat (Jan Lucemburský 1296–1306)*. Praha: Panorama, 1982.

STRYKOWSKI, Wacław. *Struktura filmu naukowo-dydaktycznego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1973.

STRYKOWSKI, Wacław. *Wstęp do teorii filmu dydaktycznego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1977.

STRYKOWSKI, Wacław a Barbara PUSZEWICZ (eds.). *Wideo w szkole*. Warszawa: Wydawnictwo Nauczycielskiego Uniwersytetu Radiowo-Telewizyjnego, 1990.

SUCHOŃSKI, Adam. *Środki audiowizualne w nauczaniu i uczeniu się historii*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1987.

SZPORLUK, Roman. *Communism and Nationalism. Karl Marx versus Friedrich List*. New York: Oxford University Press, 1991. ISBN 0195051033, 978-0195051032.

ŠVEHLA, Marek. *Magor a jeho doba: život Ivana M. Jirouse*. Praha: Torst, 2017. ISBN 978-80-7215-555-2.

TOKARSKA, Joanna, Jerzy Sławomir WASILEWSKI i Magdalena ZMYŚŁOWSKA. *Śmierć jako organizator kultury. Etnografia Polska*. 1982, **26**(1), 84. ISSN 0071-1861.

VAŘEKA, Marek a Aleš ZÁŘICKÝ (eds.). *Císařovna Marie Terezie a střední Evropa: 300 let od narození reformátorky*. Hodonín: město Hodonín, 2019. ISBN 978-80-87375-12-9.

VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996. ISBN 80-85190-42-7.

VEBER, Václav et al. *Dějiny Rakouska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-105-7.

VLNAS, Vít. Oldřich J. Blažiček a český historický film v letech 1944–1945. *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1995, (3), 5–11. ISSN 0862-397X.

WELZER, Harald, Sabine MOLLEROVÁ a Karoline TSCHUGGNALLOVÁ. *Můj děda nebyl nácek. Nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010. ISBN 978-80-257-0228-4.

WENIG, Adolf. *Čeští bohatýři. Postavy z minulosti*. Praha: Josef Hokr, 1934.

WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?! : fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7422-157-6.

WRZOSEK, Wojciech (ed.). *Świat historii*. Poznań: Instytut Historii UAM, 1998. ISBN 83-8665-047-8.

ZLATNÍKOVÁ, Mirka. *Marie Terezie. Tchně Evropy*. Vydání první. Praha: Motto, 2021. ISBN 978-80-267-2165-9.

ZLATNÍKOVÁ, Mirka. *Marie Terezie. Všichni věrní a nevěrní*. Vydání první. Praha: Motto, 2021. ISBN 978-80-267-2137-6.

ZWEIG, Stefan. *Świat wczorajszy. Wspomnienia pewnego Europejczyka*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1958.

ZYLINSKA, Joanna. *Ne-lidská fotografie. Vizuální kultura*. Praha: Karolinum, 2023. ISBN 978-80-246-4963-4.

ŻYLIŃSKA, Marzena. *Neurodydaktyka. Nauczanie i uczenie się przyjazne mózgowi*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2013. ISBN 978-83-231-3092-5.

ŽIŽEK, Slavoj (autor), Rex BUTLER a Scott STEPHENS (eds.). *The Universal Exception. Selected Writings*. London: Continuum, 2006. ISBN 0826471099, 978-0826471093.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Arcydzieła Matejki uratowane. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-09-02]. Dostupné z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4173>.

BEDNÁŘOVÁ, Veronika. Film o Marii Terezii oslnil Slovensko a Rakousko. Proč bude bodovat i v Čechách? *Reflex* [online]. 1. 1. 2018 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: <https://www.reflex.cz/clanek/kultura/84092/film-o-marii-terezii-oslnil-slovensko-a-rakousko-proc-bude-bodovat-i-v-cechach.html>.

Blood and Belonging: Journeys into the New Nationalism. *Goodreads.com* [online]. [cyt. 2023-06-10]. Dostupné z: https://www.goodreads.com/book/show/592629.Blood_and_Belonging.
Cud nad Wisłą. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-10-01]. Dostupné z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5216>.

Devadesátky se staly nejsledovanějším seriálem za 18 let. *Mediaguru* [online]. 14. února 2022 [cit. 2023-06-12]. Dostupné z: <https://www.mediaguru.cz/clanky/2022/02/devadesatky-se-staly-nejsledovanejsim-serialem-za-18-let>.

Dla ciebie, Polsko. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-02-10]. Dostupné z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/5205>.

Dla ciebie, Polsko. *Filmpolski.pl* [online]. [cyt. 2023-06-15]. Dostupné z: <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=22164>.

FILA, Kamil. *Jak je důležité mítí Umberta* [online]. 22. 2. 2016 [cyt. 2023-12-04]. Dostupné z: https://is.muni.cz/el/phil/jaro2016/NI01_04/um/Jak_je_dulezite_miti_Umberta.pdf.

HANÁČKOVÁ, Andrea. Brit Jensen: natáčím dokumenty, protože chci komunikovat s lidmi. *Dok.revue* [online]. 28. 11. 2019 [cit. 2023-11-10]. Dostupné z: <https://www.dokrevue.cz/clanky/brit-jensen-natacim-dokumenty-protoze-chci-komunikovat-s-lidmi>.

KABÁT, Marcel. RECENZE: Byla Marie Terezie rakouská Angelika? Jaký je film o ‚zamilovaném‘ císařství. *Lidovky.cz* [online]. 5. 1. 2018 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-dvojdilna-marie-terezie-pribeh-o-tom-ze-celym-rakouskem-zmita-laska.A180104_105856_In_kultura_jto

KOWALCZYK, Janusz R. Stanisław WYSPIAŃSKI, „Wesele”. *Culture.pl* [online]. 3. 11. 2020 [cyt. 2023-09-01]. Dostupné z: <https://culture.pl/pl/dzielo/stanislaw-wyspianski-wesele>.

Majdanek – cmentarzysko Europy. *35mm online* [online]. [cyt. 2023-09-02]. Dostupné z: <https://35mm.online/vod/dokument/majdanek-cmentarzysko-europy>.

My, Naród. *YouTube* [online]. [cyt. 2023-06-02]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xs8zU4OA7Fk>.

Naród wymierza sprawiedliwość. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-10]. Dostupné z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4174>.

Oficjalny zwiastun nowego filmu Konrada Szolajskiego. *Bing.com* [online]. [cyt. 2023-05-30]. Dostupné z: <https://www.bing.com/videos/search?q=dobra+zmiana+film&docid=603513437082966757&mid=8387A5665E16A2CFB3C38387A5665E16A2CFB3C3&view=detail&FORM=VIRE>.

PROKEŠ, Jan. Petice odmítá pomník Marie Terezie nedaleko Hradu. Hotov by měl být už na podzim. *Pražský deník* [on-line]. 23. 2. 2019 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: https://prazsky.denik.cz/zpravy_region/petice-odmita-pomnik-marie-terezie-nedaleko-hradu-hotov-by-mel-byt-uz-na-podzim-20190223.html.

Przeniesienie serca Chopina do Warszawy. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-03]. Dostupné z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4566>.

ROHÁČKOVÁ, Kristýna. Romantická komedie v historickém kostýmu. Marie Terezie vnáší humor do mocenských machinací. *Irozhlaz.cz* [online]. 2. 1. 2018 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: https://www.irozhlaz.cz/kultura/film/recenze-miniserie-marie-terezie-ceska-televize_1801020730_kro.

Rocznica krwawej niedzieli. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-12]. Dostupné z: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4559>.

Rząd Tymczasowy w Lublinie. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-10]. Dostupné z: <http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4456>.

SEIDL, Tomáš. Recenze: Poslední díl Marie Terezie rozehrál partii na šachovnici sňatkové diplomacie. *Aktualne.cz* [online]. 1. 1. 2022 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/film/recenze-posledni-dil-marie-terezie-v-ceska-televize/r~0d7cfa9e6afc11ec8fa20cc47ab5f122>.

SPÁČILOVÁ, Mirka. První dojmy: Marie Terezie znovu a naposled nahlédla do tajů ložnic. *IDnes.cz* [online]. 1. 1. 2022 [cit. 2023-11-03]. Dostupné z: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/recenze-marie-terezie-5-vojta-kotek-ursula-straussova.A211226_103119_filmvideo_spm.

Studio 6. *Slavné hrabalovské postavy* [televizní pořad]. Česká televize. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/1096902795-studio-6/214411010100328/cast/316915>.

SZCZERBA, Jacek. Smarzewski: Oczy otworzyły się mi po Grossie. Ale dobrze, że wtedy nie nakręciłem „Wesela”. *Gazeta Wyborcza* [online]. 8. 10. 2021 [cyt. 2023-09-25]. Dostupné z: <https://wyborcza.pl/7,101707,27654672,smarzewski-oczy-otworzyly-mi-sie-po-grossie-ale-dobrze-ze.html>.

TUČKOVÁ, Anna. Ani skeptik, ani těšitel, kdo je tedy Umberto Eco? Sociální teorie: konec velkých vyprávění. *Socialniteorie.cz* [online]. 16. 7. 2013 [cit. 2023-12-06]. Dostupné z: <http://socialniteorie.cz/ani-skeptik-ani-tesitel-kdo-je-tedy-umberto-eco/>.

TURKOVÁ, Barbora. Magdaléna Sodomková: Jednání Rozhlasu mě zklamalo. Nečekala jsem tlak od místa, kde jsme měli mít podporu. *Frekvence 1* [online]. 14. 10. 2023 [cit. 2023-10-30]. Dostupné z: <https://www.frekvence1.cz/clanky/zivotni-styl/magdalena-sodomkova-jednani-rozhlasu-me-zklamalo-necekala-jsem-tlak-od-mista-kde-jsme-meli-mit-podporu.shtml>.

VLASATÁ, Zuzana. Rozhovor s Brit Jensen a Magdalenou Sodomkovou: Rozhlas cenzuruje naši práci. *Deník referendum* [online]. 17. 7. 2019 [cit. 2023-11-15]. Dostupné z: <https://denikreferendum.cz/clanek/29876-rozhovor-s-brit-jensen-a-magdalenou-sodomkovou-rozhlas-cenzuruje-nasi-praci>.

VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Noc na Karlštejně* [online]. Praha: Městská knihovna v Praze, 2011 [cit. 2023-10-27]. Dostupné z: https://web2.mlp.cz/koweb/00/03/37/00/50/noc_na_karlstejne.pdf (podle VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Noc na Karlštejně: veselohra o třech dějstvích*. Praha: Orbis, 1953).

WAJDA, Andrzej. Sztuka obrazu. *Zeszyty Literackie* [online]. 2016, (136) [cyt. 2023-09-04]. Dostupné z: <https://zeszytyliterackie.pl/wajda-sztuka-obrazu>.

Warszawa wolna. *Repozytorium cyfrowe Filмотeki Narodowej* [online]. [cyt. 2023-06-12]. Dostupné z: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/4459>.

Wojna polsko-bolszewicka. *Wikipedia* [online]. [cyt. 2023-10-25]. Dostupné z: https://pl.wikipedia.org/wiki/Wojna_polsko-bolszewicka.

AUTOŘI

Mgr. Milan Hes, Ph.D.

didaktik, Katedra historie Filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, středoškolský učitel, Gymnázium Budějovická v Praze

Mgr. Monika Horsáková

dokumentaristka, vedoucí Ústavu filmové, televizní a rozhlasové tvorby, Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě; doktorandka Fakulty veřejných politik Slezské univerzity v Opavě

Dr hab. Jadwiga Hučková

filmová historička, Institut audiovizuálních umění Jagellonské univerzity v Krakově

prof. UAM dr hab. Danuta Konieczka-Śliwińska

historička a didaktička, Historický ústav Univerzity Adama Mickiewicze v Poznani

Mgr. Iwona Łyko-Płos

filmová kurátorka, Národní filmový archiv v Praze

Mgr. Petr Kopal, Ph.D.

historik, Ústav pro studium totalitních režimů

doc. Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

filmový teoretik, Katedra divadelních a filmových studií Univerzity Palackého v Olomouci

Mgr. Martin Novosad

dramaturg České televize, Ústav filmové, televizní a rozhlasové tvorby Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě

RECENZENTI

Mgr. Josef Märč, Ph.D.

historik a didaktik, Katedra historie Filozofické fakulty Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, středoškolský učitel, Gymnázium Chomutov

PhDr. Jiří Sovadina

historik, jeden ze zakladatelů portálu Moderní-dějiny.cz



RESUMÉ

Kolektivní monografie *Média – Dějiny – Společnost: Obraz národních dějin v české a polské kinematografii* tematicky vychází ze 7. ročníku konference *Média – Dějiny – Společnost*, kterou pořádala Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě ve spolupráci s Fakultou veřejných politik v Opavě. Konference proběhla v rámci II. Kongresu polských bohemistických a českých polonistických studií jako jeho Mediální symposium. Nahlíží problematiku filmu jako nositele historické paměti, vytyčené téma přitom zkoumá z různých úhlů, různých pozic (historických, filmově vědných, mediálních, tvůrčích či didaktických) a především per-spektiv konkrétních příkladů. Na příkladu dvou osobností českých, potažmo evropských dějin – Marie Terezie a Karla IV. – se zabývá problematikou životopisného filmu, sleduje vyrovnávání se s komunistickou minulostí v českém hraném filmu posledních let, dotýká se také tvorby non-fikční. Zejména vztahu obrazu světa, který nabízí média a dokumentární tvorba, ke skutečnosti. Zaměřuje se na rekonstrukci národního vědomí v poválečném období v polských filmech a kronikách či na svatbu jako tradiční metaforický motiv v polské kinematografii. Publikaci uzavírají dva texty zaměřené na možnosti využití filmu a filmových ukázek ve výuce dějepisu. Součástí knihy jsou fotografie Ondřeje Durczaka ze souboru *Ostrava v důchodu*, jež se snaží zaznamenat mizející industriální tvář moravskoslezské metropole.

SUMMARY

The collective monograph *Media – History – Society: the Image of National History in Czech and Polish Cinema* is thematically based on the 7th annual conference *Media – History – Society*, organised by the Faculty of Arts and Sciences in Opava in cooperation with the Faculty of Public Policies in Opava. The conference was held within the framework of the II. Congress of Polish Bohemia and Czech Polish Studies as its Media Symposium. It views the topic of film as a carrier of historical memory, exploring the set topic from different angles, different positions (historical, film studies, media, creative or didactic), and above all, from the perspectives of concrete examples. Using the example of two personalities of Czech and European history – Maria Theresa and Charles IV – it examines the topic of biographical film, follows the coping with the communist past in Czech feature films of recent years, and touches upon non-fiction filmmaking. In particular, the relationship between the image of the world offered by the media and documentary filmmaking and reality. It focuses on the reconstruction of national consciousness in the post-war period in Polish films and chronicles or on the wedding as a traditional metaphorical motif in Polish cinema. The publication concludes with two texts focusing on the possibilities of using film and film excerpts in history lessons. The book includes photographs from Ondřej Durczak's series *Ostrava in Retirement*, which attempts to record the disappearing industrial face of the Moravian-Silesian metropolis.



OBSAH

„Otec vlasti“: nic než komedie? Karel IV. ve filmu Petr Kopal	9
Zlá macecha Čechů, nebo nová Sissi? Aktuální společenská témata v historickém seriálu Marie Terezie Luboš Ptáček	27
Vyrovňávání se s komunistickou minulostí v českém filmu posledních let – kritika versus ostalgie Martin Novosad	41
Média, dokument a obraz světa Monika Horsáková	53
Odbudowa świadomości narodowej w czasach powojennych w polskich filmach i kronikach filmowych Jadwiga Hučková	65
Dialektyka polskiego wesela według Wojciecha Smarzowskiego Iwona Łyko-Płos	79
Jak kształcić kompetencje medialne? Dydaktyczne uwarunkowania wykorzystania filmów w szkolnej edukacji historycznej Danuta Konieczka-Śliwińska	89
Film ve výuce – dějepis a normalizace Milan Hes	105
Ondřej Durczak – Příběhy mizejících míst Jiří Siostrzonek	119

MÉDIA DĚJINY SPOLEČNOST

Obraz národních dějin v české a polské kinematografii

Monika Horskáková (ed.)

© Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, Slezská univerzita v Opavě, 2023

© Fakulta veřejných politik v Opavě, Slezská univerzita v Opavě, 2023

Vydavatel: Slezská univerzita v Opavě, Na Rybníčku 626/1, 746 01 Opava

Vydání: první

Počet stran: 136

Náklad: 200 ks

Fotografie: Ondřej Durczak

Grafická úprava: Kristína Pupáková

Tisk: Profi-tisk group s.r.o., Chválkovická 223/5, 779 00 Olomouc

Místo a rok vydání: Opava, 2023

Publikace je neprodejná.

Vznik publikace byl podpořen z prostředků Česko-polského fóra Ministerstva zahraničních věcí České republiky a z projektu SGS/17/2023 s názvem Média – Dějiny – Společnost 2023.

ISBN (print) 978-80-7510-579-0

ISBN (online) 978-80-7510-580-6



Ministerstvo zahraničních věcí
České republiky



ČESKO-POLSKÉ
FORUM
POLSKO-CZESKIE



II Kongres

