

ESTETIZACE ZLA: REINHARD HEYDRICH VE FILMU A LITERATUŘE

LIBOR PAVERA

PAVERA, Libor: Aestheticization of Evil: Reinhard Heydrich in Film and Literature, 2026, Vol. 8, Issue 1, pp. 32 – 39 . DOI: 10.17846/CEV.2026.08.1.32-39.

ABSTRACT: This paper explores the aestheticization of evil through the figure of Reinhard Heydrich, one of the chief architects of the Holocaust (Shoah). Although Heydrich should remain an enduring symbol of absolute evil, the passage of time has brought about a curious transformation: a positive aestheticization that gradually beautifies his image, rendering him a fascinating, even attractive figure. The study identifies several mechanisms driving this process: Heydrich's personal attributes (his musical education, aristocratic appearance), film portrayals featuring charismatic actors, the temporal distance that turns living memory into period drama, the narrative appeal of the "perfect villain", and the ambivalent role of literature. The theoretical framework draws on Hannah Arendt's concept of the banality of evil, Umberto Eco's exploration of the interplay between beauty and ugliness, and Victor Klemperer's analysis of *LTI – the language of the Third Reich*. Particular attention is given to Laurent Binet's novel *HHhH* as an example of a self-reflective literary approach to depicting evil. The paper argues that the mechanisms of *LTI* persist today – from Putin's "special operation" to linguistic manipulation in democratic societies – and that with new media, the problem of aestheticizing evil has taken on fresh urgency.

KEYWORDS: Aestheticizing evil. Reinhard Heydrich. Banality of evil. *LTI* (Lingua Tertii Imperii). Film representation.

ÚVOD: SYMBOL, KTERÝ PROMĚŇUJE

Reinhard Heydrich patří vedle Hitlera, Himmlera a Goebbelse k nejodpudivějším postavám nacistického režimu.¹ Jako šéf Hlavního úřadu říšské bezpečnosti a zastupující říšský protektor předsedal konferenci ve Wannsee, kde bylo administrativně zpečetěno „konečné řešení židovské otázky“. Jeho jméno by mělo navždy zůstat synonymem absolutního zla.

Jenže s narůstajícím časovým odstupem pozorujeme zvláštní proměnu jeho obrazu – proces, který lze nazvat *estetizací*: historická postava spojená se zlem se stává předmětem estetického zájmu, vstupuje do oblasti vnímání krásy, formy a stylu. Estetizace může být negativní (zlo zobrazováno v odpudivých podobách) i pozitivní (dochází ke zkrášlení, k propůjčení přitažlivosti tomu, co by mělo zůstat odporné). V Heydrichově případě jde o *estetizaci pozitivní* – nikoli o rehabilitaci jeho činů, ale o něco subtilnějšího: o postupné zkrášlování jeho obrazu, o proměnu válečného zločince ve fascinující postavu. Cílem tohoto příspěvku je prozkoumat mechanismy této estetizace a zasadit je do teoretického rámce, který nabízejí práce Hannah Arendtové a Umberta Eca.

1 Tento článek vznikl zkrácením téměř třicetistránkové studie na žádost redakce časopisu *Stredoeurópske pohľady*.

TEORETICKÁ VÝCHODISKA: ARENDTOVÁ, ECO A PROBLÉM ZOBRAZOVÁNÍ ZLA

Než přistoupíme k analýze, je třeba vyjasnit teoretické nástroje. Hannah Arendtová ve studii *Eichmann v Jeruzalémě* (1995a [1963]) zformulovala pojem „banalita zla“: namísto démonického monstra spatřila v Eichmannovi průměrného úředníka, nástrojem genocidy nikoli z fanatismu, ale z prosté poslušnosti a kariérismu. Zlo nemusí mít podobu teatrálního děsu – může být banální, všední, administrativní, odehrávající se v jazyce memorand a statistik. Ve své práci *O násilí* (1995b [1970]) Arendtová rozlišila moc (kolektivní, vznikající ze souhlasu) a násilí (instrumentální, mechanické) – přičemž násilí může mít i chladně byrokratickou podobu tabulek, seznamů a transportních řádů, jež charakterizuje nacistický vyhlazovací aparát a jež zosobňuje Heydrich.

Umberto Eco v *Dějínách krásy* (2005) a *Dějínách ošklivosti* (2007) ukázal, že krása a ošklivost nejsou nepropustně odděleny, ale navzájem se prostupují a podmiňují. Dábel v literatuře bývá často krásnější než světci; padouši bývají zajímavější nežli hrdinové. Tato ambivalence odráží hlubší pravdu o lidské psychice – o přitažlivosti transgrese, o estetickém potenciálu toho, co překračuje normy.

Pro naše téma je klíčové propojení obou perspektiv. Arendtová ukazuje, jak může zlo fungovat v banální podobě; Eco ukazuje, jak může být ošklivost estetizována. Heydrich stojí na průsečíku těchto dvou linií: je zosobněním administrativního zla a zároveň se stává předmětem estetizace, o níž píše Eco.

HEYDRICH SÁM: PARADOX KRÁSY A ZLOČINU

První zdroj Heydrichovy estetizace spočívá v jeho osobní výbavě. Na rozdíl od jiných nacistických pohlavářů – vulgárního Streichera, hrubého Röhma, karikaturně dekadentního Göringa, bezbarvého Himmlera – nepůsobil Heydrich jako primitivní násilník. Narodil se roku 1904 v Halle jako syn operního pěvce a ředitele konzervatoře, vyrůstal v prostředí vysoké kultury a sám se stal nadaným houslistou. Jeho křestní jméno bylo inspirováno postavou z otcovy opery, druhé jméno Tristan odkazovalo k Wagnerovi. Celý jeho původ jej spojoval se světem německého romantismu – ovšem i s tradicí, která v sobě nesla zárodky elitářského vnímání umění a nekritického povýšení génia.

K tomu přistupoval fyzický zjev: vysoká štíhlá postava, ostré rysy, pronikavé světlé oči, plavé vlasy – ztělesnění jistého typu chladné, nordické krásy. Tato vnější podoba ostře kontrastovala s tím, čím Heydrich ve skutečnosti byl. Tentýž muž, který večer hrál na housle, ve dne organizoval deportace a vraždy. Tentýž kultivovaný zjev předsedal konferenci, na níž se jazykem *LTI*² rozhodovalo o „konečném řešení“. Hudba a umění se v jeho případě nestaly protiváhou zločinů, ale pouhou dekorací, fasádou, za níž se skrývalo administrativně organizované zlo.

Právě tento paradox – estetická citlivost spojená s absolutní morální prázdnotou – zakládá Heydrichovu zvláštní přitažlivost pro umělce i diváky. Vyvolává znepokojivé otázky o vztahu kultury a humanity: zda vzdělání a umělecký vkus mohou být zárukou lidskosti, nebo zda mohou koexistovat s radikální nelidskostí a podílet se na její normalizaci.

FILM JAKO NÁSTROJ ESTETIZACE

Heydrich se stal postavou řady filmových děl; zvláštní pozornost si zaslouží tři zpracování konference ve Wannsee (20. ledna 1942). V německém televizním filmu Heinze Schirka (1984) Dietrich

2 Termín pochází z monografie Viktora Klemperera – *Lingua Tertii Imperii* (LTI), resp. *LTI: Notizbuch eines Philologen*. Přeloženo jako *Jazyk Třetí říše* – LTI.

Mattausch ztvárnil Heydricha jako uhlazeného, ledově chladného byrokrata; film šokoval civilností, s jakou zobrazil plánování genocidy – účastníci u stolu popíjeli koňak a hovořili úřednickým jazykem. Americko-britská produkce *Spiknutí* [Conspiracy, 2001] Franka Piersona obsadila do role Heydricha shakespearovského herce Kennetha Branagha, jehož interpretace spojovala šarm a kultivovanost s podpovrchovou brutalitou; Eichmanna ztvárnil Stanley Tucci. Nejnovější zpracování Mattiho Geschonnecka (2022) s Philippem Hochmairem v hlavní roli zdůrazňuje dokumentární přesnost a pracuje s dochovaným protokolem z konference.³

Ve všech třech případech film ze své podstaty estetizuje: pracuje s obrazem, světlem, kompozicí, hereckým projevem. I když záměrem tvůrců je varovat, médium pracuje do jisté míry proti tomuto záměru – Heydrich na plátně není odpudivá zrůda, ale elegantní muž v dobře padnoucí uniformě, pohybující se v prostředí luxusní vily. Každá herecká interpretace estetizuje jinak: Mattauschův Heydrich chladem, Branaghův šarmem, Hochmairův vitalitou. Divák je svědkem zla, rozumově ví, že sleduje přípravu genocidy, a přesto je na mimovolní rovině sváděn estetickou podobou toho, co vidí. Právě spojení herecké charismatičnosti, filmového stylu a historického tématu vytváří znepokojivé napětí mezi vědomím zla a estetickým potěšením.

METODOLOGICKÁ POZNÁMKA K FILMOVÉ ANALÝZE

Naše studie záměrně neprovádí detailní filmologickou analýzu konkrétních scén či audiovizuálních postupů. Taková analýza by představovala samostatný projekt značného rozsahu a musela by pracovat s pojmovým aparátem filmové naratologie a neoformalistické analýzy (Bordwell 1985; Bordwell – Thompson 1979) – sledovat roviny mizanscény, kamery, střihu, hereckého projevu i perspektivu teorie afektu (Shaviro 1993; Plantinga 2009). Naše studie odpovídá na jinou otázku: nikoli jak přesně se estetizace v daném díle realizuje, ale proč k ní dochází a jaké strukturální faktory ji umožňují. Obě otázky jsou komplementární a podrobná filmologická analýza zpracování Heydrichovy postavy zůstává úkolem pro budoucí bádání.

ČASOVÝ ODSUP: OD ŽIVÉ PAMĚTI KE KOSTÝMNÍMU DRAMATU

Třetím faktorem estetizace je prostý běh času. V roce 1942 bylo Heydrichovo jméno spojeno s bezprostřední hrůzou – pro obyvatele protektorátu to byl „kat českého národa“, pro evropské Židy jeden z hlavních strůjců vyhlazování, pro odbojáře nepřítel, jehož bylo třeba zničit. S každou další generací se však tato bezprostřednost vytrácí: pamětníci odcházejí, živá paměť se proměňuje v paměť zprostředkovanou knihami a filmy. Pro člověka narozeného v devadesátých letech 20. století je druhá světová válka stejně vzdálená jako pro jeho prarodiče válka prusko-rakouská.

Tento odstup otevírá prostor pro estetizaci – pro proměnu historie v kostýmní podívanou. Heydrich přestává být reálnou hrozbou a stává se postavou z éry s vlastní vizuální poetikou: kožené kabáty, černé uniformy, monumentální architektura. Arendtová upozorňovala na nebezpečí zapomnění: když zločiny ztratí bezprostřednost, hrozí jejich relativizace či estetizace. Heydrich v uniformě SS může být pro mladého diváka stejně „historický“ a vizuálně atraktivní jako Napoleon v třírohém klobouku. To, co bylo předmětem existenciálního děsu, se stává předmětem estetického zájmu – a v tomto posunu spočívá jedno z nebezpečí, před nimiž musí být historická paměť na pozoru.

3 U protokolu z konference ve Wannsee se dnes vychází z toho, že Eichmann nechal vyhotovit zhruba 30 – 32 kopií zápisu, ale po válce se našla jen jedna „přeživší“ kopie, tzv. Lutherův exemplář (kopie č. 16).

KULTURNÍ PAMĚŤ A PROMĚNY RECEPCE: KDO SI DNES „PAMATUJE HEYDRICHA?“

Časový odstup není jen kvantitativní – je to kvalitativní proměna samotného modu uchovávání minulosti. Maurice Halbwachs (1925; 1950) ukázal, že paměť je vždy rámcována sociálními skupinami: vzpomínáme v rámci rodiny, národa, náboženské obce. Paměť na Heydricha a šoa existuje v mnoha kolektivních rámcích současně – česká společnost ji rámuje příběhem heydrichiády a Lidic, německá otázkou *Vergangenheitsbewältigung*, židovská komunita šoa jako konstitutivní zkušenosti; ve východoevropských zemích se k dědictví nacistické okupace přidává dědictví komunistické instrumentalizace paměti.

Jan Assmann (2001 [1992]) rozvinul klíčovou pojmovou dvojici: komunikativní paměť, vázaná na živící nositele a sahající přibližně osmdesát let nazpět, a kulturní paměť, institucionalizovaná v textech, rituálech a monumentech. Právě nyní se nacházíme v bodě přechodu – poslední pamětníci šoa odcházejí. V komunikativní paměti byl Heydrich konkrétní hrozbou; v kulturní paměti se stává symbolem podléhajícím zákonitostem kulturní produkce. Přechod od komunikativní ke kulturní paměti je zároveň přechodem od existenciálního děsu k estetickému zpracování.

Aleida Assmannová (1999; 2006) rozlišila funkční paměť (aktivní, normativní, sloužící identitě) a archivní paměť. Pro židovskou komunitu je paměť na šoa dosud primárně funkční – předávaná rituálně (Jom ha-šoa), institucionálně (Jad Vašem), narativně. Pro širší evropskou společnost se stává stále více archivní. Právě v prostoru mezi funkční a archivní pamětí se otevírá pole pro estetizaci: tam, kde je paměť normativně závazná, estetizace naráží na odpor; tam, kde ztratila bezprostřední náboj, nachází volný prostor. Pierre Nora (1998) upozornil, že „místa paměti“ vznikají právě tehdy, když spontánní paměť mizí – filmová zpracování konference ve Wannsee, památníky v Lidicích či v pražské kryptě kostela sv. Cyrila a Metoděje jsou takovými „místy paměti“, v nichž je minulost vždy již esteticky zpracována.

Pozoruhodným příkladem složitosti těchto procesů je záměr Heydrichova potomka zřídít v Panenských Břežanech památník holokaustu a heydrichiády z pozice pacifismu – pokus převrátit „místo paměti“ spojené s mocí v místo pokání a varování, ukazující, že boj o význam pamětových míst není nikdy uzavřen a estetizace není jednosměrný proces. Tyto perspektivy umožňují vidět estetizaci Heydrichova obrazu jako důsledek hlubší strukturální proměny – přechodu od komunikativní ke kulturní paměti, od funkční k archivní paměti, od živé zkušenosti k „místům paměti“.

NARATIVNÍ ATRAKTIVITA: HEYDRICH JAKO „DOKONALÝ PADOUCH“

Čtvrtým mechanismem estetizace je narativní atraktivita Heydrichovy postavy. Z hlediska narativní konstrukce je Heydrich téměř dokonalý antagonista: inteligentní, nebezpečný, záhadný, tragický v antickém smyslu – muž na vrcholu moci zasažen v okamžiku triumfu. Jeho příběh má dramatický oblouk jako stvořený pro filmové zpracování: vzestup od propuštěného námořního důstojníka k nejmocnějšímu muži nacistického represivního aparátu, osudová žena (manželka Lina), příjezd do Prahy jako vládce, pak náhlý konec – atentát, zranění, smrt, vyhlazení Lidic a Ležáků, poslední boj parašutistů v kryptě kostela.

Již Eco upozorňoval, že padouši bývají v příbězích často zajímavější než hrdinové: hrdina je definován ctností, padouch překračuje hranice, a právě tato transgrese jej činí fascinujícím. Heydrich tuto roli naplňuje učebnicovým způsobem. Říci, že je „fascinující postava“, neznamená schvalovat jeho činy – znamená konstatovat, že disponuje vlastnostmi, které jej činí přitažlivým pro autory i publikum, a že se tím jeho obraz posouvá z roviny čistě historické do roviny estetické.

LITERATURA A JEJÍ AMBIVALENCE: JAZYK JAKO NÁSTROJ I MASKA ZLA

Na rozdíl od filmu pracuje literatura primárně s jazykem – a právě to ji činí zvláště citlivou na fenomén, který Victor Klemperer nazval *Jazyk Třetí říše – LTI: poznámky filologovy* (2003).⁴ Klemperer, německý Žid přeživší holokaust v Drážďanech, analyzoval, jak nacistický režim manipuloval jazykem: slova byla přetvářena, vyprazdňována, naplňována novými významy. Vznikla soustava eufemismů – „konečné řešení“ místo vyhlazení, „zvláštní zacházení“ místo popravy, „přesídlení“ místo deportace. Tento jazyk nebyl jen zastíráním reality, ale jejím aktivním přetvářením: umožňoval pachatelům distancovat se od vlastních činů, vnímat je jako administrativní úkony a zasazovat je do zdání právního řádu – totalitní režim usiloval, aby jeho zločiny byly *lege artis*.

Heydrich byl mistrem tohoto jazyka. Na Wannsee konferenci se nehovořilo o zabíjení, ale o „řešení“, „pracovním nasazení“, „přirozeném úbytku“. Protokol je děsivý nikoli tím, co říká, ale tím, co skrývá za neutrálními formulacemi. *LTI* byla podmínkou „banality zla“ – bez tohoto jazyka by byrokratická genocida nebyla myslitelná. Pro literaturu zpracovávající toto téma existují dva přístupy: reprodukce nacistického jazyka (s rizikem normalizace) a reflexe jazyka, jak ji volí Laurent Binet v románu *HHhH* (2010),⁵ kde neustálým problematizováním vlastního psaní činí čtenáře citlivějším k jazykovým mechanismům.

Roman Ingarden (1989) hovoří o „místech nedourčenosti“ v literárním díle; nacistické eufemismy byly svého druhu takovými prázdnými místy – „konečné řešení“ mohlo zůstat abstrakcí, nemuselo být konkretizováno představou plynových komor. Binetův román jde opačnou cestou: konkretizuje a odhaluje, přiznává však limity tohoto odhalování. Film pracuje jinými prostředky – herec může mimikou naznačit, co slova skrývají, kamera zabírat nervózní gesto, střih kontrastovat zdvořilou konverzaci s připomínkou jejích důsledků. Literatura je odkázána na slova, a proto zaujímá vůči estetizaci zla ambivalentní pozici: může být reflexivnější než film, ale pracuje s tímž materiálem – s jazykem, který byl nástrojem zločinů.

JAZYK JAKO ZBRAŇ: OD *LTI* K SOUČASNOSTI

Mechanismy *LTI* nepřežívají jen jako jazykové jizvy v němčině – některá slova zůstávají navždy kontaminována – ale jako obecné strategie jazykové manipulace. George Orwell v románu *1984* vytvořil koncept „Newspeaku“ jako analýzu téhož principu: jazyk systematicky ochuzovaný tak, aby znemožňoval kritické myšlení. Klemperer i Orwell odhalili, že jazyk může být zneužit jako zbraň proti pravdě a že toto nebezpečí je inherentní jazyku samotnému.

Že jde o živou hrozbu, ukazuje současnost. Putinova „speciální vojenská operace“ (únor 2022) je přímou aplikací mechanismů *LTI*: eufemismus maskující invazi s konkrétním právním kalkulem – „válka“ aktivuje soustavu mezinárodněprávních norem, „operace“ nikoli. Stejné mechanismy se objevují i v demokraciích: „kolaterální škody“ místo civilních obětí, „enhanced interrogation“ místo mučení. Jazyk Heydricha a jeho spolupachatelů nebyl aberací – je to jazyk moci,

4 K problematice metafory a jazykového maskování reality viz mou studii o Klempererovi (Pavera 2023), v níž ukazuji, že v hodinách literární výchovy a teorie literatury se věnuje překvapivě malá pozornost tomu, jak metafora vzniká v každodenním vyjadřování (tělesné a emoční metafory), jak jsme každý originálním tvůrcem metafor, ale zároveň jak lze metaforický jazyk využít či zneužít k zakrývání skutečnosti. V Klemperer na materiálu jazyka německé Třetí říše přesvědčivě ukázal, že jazyk – včetně metafor – může postupně proměnit vnímání reality a učinit zločin vyslovitelným i přijatelným. Viníkem se pak „stává“ jazyk.

5 „Himmlers Hirn heißt Heydrich“, tedy doslova „Himmlerův mozek se jmenuje Heydrich“, volněji „Himmlerův mozek je Heydrich“.

který má pokračovatele. Literatura, chce-li čelit estetizaci zla, musí být ostražitá vůči jazykovým mechanismům obecně. Klempererovo memento zůstává aktuální: jazyk není neutrální médium, ale bojiště.

OTEVŘENÉ OTÁZKY: NOVÁ MÉDIA A BUDOUCNOST PAMĚTI

Klempererovo varování nabývá nové naléhavosti v éře sociálních sítí a algoritmicky řízeného obsahu. Film má alespoň autora a strukturu; nová média estetizují chaoticky, decentralizovaně, bez odpovědnosti. Obraz nacistických pohlavářů může kolovat v memech a ironických montážích, v kontextech zcela opouštějících historickou paměť. Jak funguje estetizace zla v prostředí digitální reprodukovatelnosti? Jak kultivovat jazykovou a vizuální gramotnost umožňující rozpoznávat její mechanismy? To jsou směry dalšího bádání. Heydrichova estetizace není uzavřeným procesem – pokračuje, nabývá nových podob, a ostražitost, k níž vyzývali Klemperer i Orwell, je dnes potřebnější než kdykoli předtím.

ZÁVĚR: KRÁSA JAKO SPOLUPACHATELKA?

Reinhard Heydrich by měl zůstat symbolem absolutního zla. A přece jeho obraz prochází estetizací, která tento symbol komplikuje a činí ambivalentním. Podílí se na ní Heydrichova osobní výbava (hudební vzdělání, aristokratický zjev, kultivované vystupování), filmové médium dávající zlu vizuálně přitažlivou podobu, časový odstup proměňující živou paměť v historii, narativní atraktivita „dokonalého padoucha“ a samotná literatura, která i ve své nejreflexivnější podobě zůstává součástí procesu estetizace – neboť jakékoli zobrazení zla nutně prochází estetickým zpracováním, které je formou jeho „polidštění“⁶.

Arendtová nás učí, že zlo může být banální a administrativní; Eco, že krása a ošklivost se navzájem prostupují a maskují. Heydrich stojí na průsečíku obou nahlédnutí. Neplyne z toho, že bychom měli přestat vyprávět – kulturní reflexe zla je legitimní a nutná. Plyne z toho však potřeba ostražitosti: uvědomovat si mechanismy estetizace a klást si otázku, zda obraz, který vytváříme, neslouží ke zkrášlení toho, co by mělo zůstat ošklivé. Krása a zlo mohou koexistovat v jedné osobě, v jednom příběhu. Estetika má svou etickou dimenzi a zobrazování zla není nikdy nevinné. Heydrich zůstává symbolem, jehož význam je v neustálém pohybu mezi pamětí a zapomenutím, mezi hrůzou a fascinací, mezi ošklivostí a krásou.

6 Toto tvrzení platí primárně v kontextu západní kulturní tradice s její trojdílnou strukturou *sacrum* – *prostupná zóna* – *profanum* [prostupná zóna – „нейтральная зона“ (neutrální zóna) nebo „промежуточная зона“ (přechodová zóna)]. Jurij M. Lotman a Boris A. Uspenskij ukázali, že západní křesťanství, mj. prostřednictvím instituce *očistce*, vytvořilo prostupnou zónu mezi dobrem a zlem, v níž je možná ambivalence, gradace a estetická hra s transgresí; východní křesťanství naproti tomu operuje s binárním modelem (spása – zatracení), který takový prostor principiálně neposkytuje (srov. Lotman – Uspenskij 1977; navázáno na Bachtinovo pojetí smíchového světa v práci o Rabelaisovi). Estetizace zla, jak ji popisujeme, je tedy fenoménem té *západní prostupné zóny* – předpokládá kulturní prostor, kde zlo může být předmětem estetického zájmu, aniž by to automaticky znamenalo jeho schvalování. Je však třeba dodat, že ani v rámci východní tradice není binarita absolutní: Dostojevského *Velký inkvizitor*, Gogolovy *Mrtvé duše* nebo Bulgakovův Woland z románu *Mistr a Markétka* jsou postavy, které estetizují zlo způsobem srovnatelným s čímkoli v západní tradici – ruská literatura si *prostupnou zónu* vytvořila navzdory binárnímu kulturnímu modelu, nebo právě v reakci na něj. Otázka, jak funguje estetizace zla v kulturních tradicích s binárním modelem, zůstává dalším otevřeným badatelským problémem.

SUMMARY

This study identifies and theorizes the mechanisms by which Reinhard Heydrich – one of the chief architects of the Shoah – undergoes positive aestheticization, drawing on Hannah Arendt's concept of the banality of evil, Umberto Eco's dialectic of beauty and ugliness, and Victor Klemperer's analysis of the language of the Third Reich (*LTI*). Five interrelated mechanisms are identified: (1) Heydrich's personal attributes (musical education, aristocratic appearance) creating a paradoxical contrast with his crimes; (2) the film medium, which inherently aestheticizes, as demonstrated by three adaptations of the Wannsee Conference (Schirk 1984, Pierson 2001, Geschonneck 2022); (3) temporal distance transforming living memory into period drama; (4) Heydrich's narrative appeal as the "perfect villain"; and (5) the ambivalent role of literature, which operates with the very language that served as an instrument of crime. Drawing on memory studies (Halbwachs, A. Assmann, J. Assmann and Nora), the study argues that aestheticization is a structural consequence of the transition from communicative to cultural memory – not a failure of individual artists. Open questions include comparative analysis of Shoah aestheticization across national memory frameworks, detailed film analysis of Heydrich portrayals, and the role of new media in reshaping cultural memory.

LITERATURA

- Arendt, Hannah. 1995a. *Eichmann v Jeruzalémě: zpráva o banalitě zla*. Praha: Mladá fronta.
- Arendt, Hannah. 1995b. *O násilí*. Praha: ISE.
- Arendt, Hannah. 2025. *Původ totalitarismu I–III*. Praha: OIKOYMENH.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck.
- Assmann, Aleida. 2006. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C. H. Beck.
- Assmann, Jan. 2001. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor.
- Bachtin, Michail M. 2007. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo.
- Binet, Laurent. 2010. *HHhH*. Praha: Argo.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David – Thompson, Kristin. 1979. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Conspiracy* [film]. r. Frank Pierson. USA, Velká Británie, 2001.
- Eco, Umberto. 2005. *Dějiny krásy*. Praha: Argo.
- Eco, Umberto. 2007. *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo.
- Erll, Astrid. 2011. *Memory in Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gerwarth, Robert. 2012. *Reinhard Heydrich: Hitlerův kat*. Praha: Paseka.
- Halbwachs, Maurice. 1925. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Librairie Félix Alcan.
- Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Heydrich, Lina. 2012. *Můj život s Reinhardem*. Praha: Toužimský & Moravec.
- Ingarden, Roman. 1989. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon.
- Klemperer, Victor. 2003. *Jazyk Třetí říše – LTI: poznámky filologovy*. Jinočany: H&H.
- Lotman, Jurij M. – Uspenskij, Boris A. 1977. Rol' dual'nykh modelei v dinamike russkoi kul'tury (do konca XVIII veka). In: Bezzubov, V. I. (ed.): *Trudy po russkoi i slavjanskoj filologii. XXVIII*:

- Literaturovedenie*. Tartu: Tartuskij gosudarstvennyj universitet, 3 – 36.
- Nora, Pierre. 1998. Mezi pamětí a historií: problematika míst. In: Mayer, Françoise (ed.): *Politika paměti*. *Cahiers du CEFRES* 13, 7 – 31.
- Orwell, George. 1991. 1984. Praha: Naše vojsko.
- Pavera, Libor. 2023. Z problematiky metafor a (zne)užívání jazyka (LTI, Orwell aj.). In: Soleiman Pour Hashemi, Michaela a kol. (eds.): *Kontexty literární vědy XI*. Brno: Tribun EU, 71 – 81.
- Plantinga, Carl. 2009. *Moving Viewers: American Film and the Spectator's Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Shaviro, Steven. 1993. *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Die Wannseekonferenz* [film]. r. Heinz Schirk. Německo, 1984.
- Die Wannseekonferenz* [film]. r. Matti Geschonneck. Německo, 2022.

KONTAKT

prof. PhDr. Libor Pavera, CSc., MBA
Katedra didaktiky ekonomických předmětů
Fakulta financí a účetnictví
Vysoká škola ekonomická v Praze
Nám. W. Churchilla 1938/4
130 67 Praha 3
pavl02@vse.cz