

POSUDEK ŠKOLITELE

Přemysl Martinek: *Za žánrem fikčního válečného filmu*.
Diplomová práce. Katedra filmových studií FF UK, Praha 2006.

Diplomová práce Přemysla Martínka je takový zvláštní diptych. V její první části řeší autor planetární problémy 20. století z perspektivy válečných konfliktů a jejich filmových zobrazení, v části druhé se přeneseme na domácí půdu a prostřednictvím tří válečných filmů (a situace československé armády) nahlížíme specifičnost tohoto žánru v českém prostředí. Samozřejmě tím poněkud vzniká problém propojení obou částí do integrálního celku a tedy celkové logiky tohoto diptychu, jak ještě rozvedu dále.

Pokud se první části týče, je uvedena vstupním vymezením žánru a typologií válečných filmů, v níž se autor uchýlil vlastně k té nejjednodušší variantě „superžánrových“ kategorií (filmy zpravodajské, dokumentární, hrané, amatérské a technické), ale celkem produktivně reflektuje jejich odlišné funkce a specifika v reprezentaci války. V dalším pak prochází hlavní válečné konflikty 20. století a rozkrývá posuny v jejich souběžné i následné filmové reprezentaci. Počíná si v tom s udivující suverenitou a názorovou razancí. Jsou to tak trochu dějiny v kostce rázně zjednodušené a energicky interpretativní, kde bychom možná mohli leckteré zde bez pochybností artikulované teze zproblematizovat, ale na druhou stranu jde o podání pozoruhodně konzistentní, z něhož číší názorová ujasněnost a jakýsi až občanský aktivismus. Propojeně vnímá fungování mechanismů v mocensko-politických střetech, mechanismů propagandy a mechanismů zábavního průmyslu. Na konkrétních filmech reflektuje strategie reprezentace války i užívané narativní principy, a to v jejich společenském kontextu. Vůbec jde v této části hodně o kontextuální práci, v níž se docela přirozeně a nenásilně mísí politické dějiny s dějinami civilizačními a dějinami kinematografickými.

Vstupem do druhé části se ocitáme tak trochu v jiném světě. Nejen menším – tom našem –, ale zejména jinak reflektovaném. Předpokládal jsem, že se tu zanoříme do několika filmů a nahlédneme problematiku válečného filmu na českém materiálu jaksí zevnitř, ale to se až tak moc neděje, vlastně skoro vůbec. Autora zjevně daleko více než vlastní filmy zajímaly vnější okolnosti jejich vzniku, potažmo dramatické české dějiny 20. století, pohnuté osudy lidí, kteří za tuto zemi bojovali a odměnou jim bylo v lepším případě půlstoleté mlčení, v horším komunistický kriminál a pro řadu z nich doživotní společenská diskvalifikace. Rozumím této fascinaci domácími dějinami, sám jsem učinil stejnou zkušenost v sedmdesátých a osmdesátých letech, kdy navíc dobrat se nějakých alternativních zdrojů k oficiální historiografii bylo poměrně obtížné (o to ovšem vzrušivější čtení to bylo), nicméně nelze nevidět, že na té domácí půdě zůstává autor názvu své práce poměrně dost dlužen. Zvolené tři filmy – *Plukovník Švec* (1929), *Tanková brigáda* (1955) a *Tmavomodrý svět* (2001) – obaluje tako-

vou historicko-kontextovou vrstvou, až skoro o ně přestává jít. Byl k jejich volbě, pravda, trochu donucen vnějšími nepříznivými okolnostmi, ale i s omezeným provozem knihoven a archivů v letních měsících je třeba počítat, a nejen v tuzemsku. Tuším, že koncept jakéhosi vývojového přehledu by byl autorovi bližší a že ho ta redukce na tři tituly tlačila – zřejmě proti jeho srsti – do analytičtějších poloh, protože je podstoupil jen v takovém, řekněme, velmi utlumeném režimu. Ty tři zvolené tituly ale mají koneckonců schopnost symbolické reprezentace relativně ucelených dějinných – politicky i kinematograficky – období, takže onen létem omezený přísun pramenů nevnímám až tak fatálně. Ten karambol byl prostě řešitelný intenzivnějším analytickým využitím zmíněných tří titulů.

Letmý komentář k filmu *Plukovník Švec*. Autor jej hodnotí poměrně vysoko, ale z jeho srovnání s dramatickou předlohou Rudolfa Medka či vůbec obecného pohledu se vytrácí jedna velmi podstatná dimenze už samotné předlohy a následně i filmu, totiž že tato látka má vůči legionářskému mýtu vlastně svou „heretickou“ vrstvu. Že legionářský mýtus vlastně rozkládá či přinejmenším problematizuje, neboť plukovník Švec byl člověk, který spáchal sebevraždu kvůli situaci v legiích. Rovněž mně připadá docela důležité zdůraznit, že první republika (s jedinou dílčí výjimkou filmu *Zborov*) ve filmových obrazech první světové války zakrývala skutečnost, že čtyři pětiny Čechů narukovavších v důsledku válečného konfliktu do rakouské armády zůstaly Rakousku věrné a na frontě tedy bojovaly „za císaře pána a jeho rodinu“.

Když už vznikl takový rozestup mezi první a druhou částí tohoto „diptychu“, pak by bylo dobré té první části využít alespoň jako pozadí, na němž vynikne specifická situace žánru válečného filmu v českém prostředí. Skutečnost, že česká publicistika i filmová historiografie s pojmem válečný film ve vztahu k české produkci operuje jen zcela výjimečně, jistě něco znamená. Autor kdesi správně podotýká, že česká/československá armáda toho moc nenabojovala; dodejme navíc, že jí podstoupené boje se odehrály převážně mimo území republiky. Zkušeností pocházející z československého prostoru byla partyzánská válka a protektorátní odboj, případně útisk civilního obyvatelstva za protektorátu. Na toto téma také vzniklo veliké množství filmů. Český film zkrátka zpracovával zdejší, domácí zkušenost a jistá atypičnost české účasti ve válečných konfliktech ovlivnila i místní, jinam nepřenosnou žánrovou terminologii, jež tvoří „válečnému filmu“ lokální ekvivalent i alternativu zároveň.

Samozřejmě do hry velmi intenzivně vstupovaly vnější politické souvislosti – první republika se z ideologických důvodů k českým vojenským tradicím v rakouské armádě z principu nehlásila a obraz nově utvořené československé armády budovala na tradicích husitských a legionářských, tedy na té pětině českých dezertérů z rakousko-uherské armády. Proto také státní i živelná prostátní propaganda tak strašně ty legie fedrovala, potřebovali jsme si zahojit frustrace z třísetletého „úpění“ a na každém kroku zdůrazňovat, že jsme si tu samostatnost skutečně vlastníma rukama vybojovali. Proto z filmové produkce první republi-

ky nemáme v jazykové rovině filmy „válečné“, nýbrž „legionářské“. Za komunistů ovšem legionáři upadli v nemilost, a to nejen kvůli jejich úspěšné protibolševické sibiřské anabázi, ale i proto, že se sice zasloužili o stát, avšak o stát buržoazní. Nešlo ani přejít k těm čtyřem pětinám českých vojáků, kteří zůstali věrní „staříčkému mocnáři“ – to za komunistů nebylo košer nejen z důvodů politického systému, který reprezentoval, ale i z důvodů nacionálních, resp. nacionalistických. A tak se první světová válka z dramaturgických plánů Barrandova tiše vytratila, ačkoliv nejspíš nebylo v českých dějinách válečného konfliktu, který by plošně zasáhl země koruny České v takové míře. Dokládají to dodnes pomníčky se jmény padlých prakticky v každé jen trochu větší vesnici. Ani v „zlatých šedesátých“ se toto mlčení nepodařilo zlomit. V roce 1964 sice vznikl Fričův film HVĚZDA ZVANÁ PELYNĚK, ale ten byl příznačně věnován rumburské vzpouře českých vojáků a jejímu potlačení. Tuším z roku 1969 pochází střihový film DEVĚT KAPITOL ZE STARÉHO DĚJEPISU Pavla Hobla vracející se k tématu československých legií. Stal se okamžitě filmem trezorovým. Zároveň je ale na druhou stranu pochopitelné, že se barrandovská dramaturgie v relativně uvolněnějších podmínkách šedesátých let vrhla v první řadě na ta témata, u nichž komunistické lži pálily českou společnost nejvíce – partyzánskou mytologií, mýtus komunistického odboje (v němž nebylo místo pro odboj nekomunistický), mýtus hrdinského protifašistického vzdoru českého lidu, poučkový komunistický teror. To byla mimo jiné témata vesměs politicky výbušnější a jejich problémové nastolení oslabovalo pozici KSČ daleko více nežli případná resuscitace legionářské tematiky. Ono by na ni došlo taky, kdyby šedesátá léta trvala dvě dekády. Ta revize obrazu minulosti by prostě stihla být globálnější.

V samém závěru své diplomové práce autor zdůrazňuje, že obraz války ve filmu je vždy formován spíše dalšími filmovými obrazy než historickou skutečností samou (to se ovšem týká obrazu čehokoliv, nejen války) a že „dějinné události tomuto procesu poskytují jen divácky atraktivní pozadí“. O druhé části tohoto výroku nejsem tak úplně přesvědčen. Myslím, že právě řada českých filmů z šedesátých let je mimo jiné o bolesti z dějin a taková zkušenost se do výrazu „atraktivní pozadí“ prostě nevejde.

Jinak autor pracuje s velmi solidním objemem literatury, kde vedle filmologické literatury je také celá řada literatury historické o moderních dějinách, případně literatury memoárové. Text je stylisticky vospělý a má všechny náležitosti požadované u diplomové práce. Základní problém vidím v pojetí druhé části práce. Možná bylo zbytečné, když tak o tom uvažují, českou problematiku v té práci vůbec exponovat, že by si při jistém rozšíření vystačila ta první část sama a jako daleko konzistentnější celek.

Diplomovou práci Přemysla Martínka doporučuji k obhajobě s oceněním *velmi dobře*.

V Chýnově 18. září 2006

Ivan Klimeš

