

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra filmových studií

Diplomová práce:

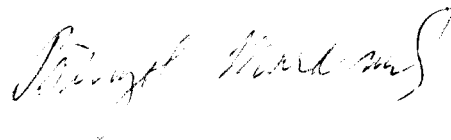
ZA ŽÁNREM FIKČNÍHO VÁLEČNÉHO FILMU

Vypracoval: Přemysl Martinek

**Vedoucí práce: PhDr. Ivan Klimeš
Praha 2006**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 14. 9. 2006

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Jiří Štěpán". The signature is written in a cursive style with a large, decorative flourish at the end.

OBSAH:

Předmluva k diplomové práci	5
ČÁST I.	
1. Úvod do tématu	
1.1. Za definicí žánru válečného filmu	8
1.2. Jak bývá vymezen žánr válečného filmu	10
1.3. Typologie válečných filmů	13
2. Válka a film – více než zrcadlo	
2.1. Zrození nového pohledu	17
2.2. První světová válka – přímé svědectví	19
2.3. Fikční válečný film v meziválečném období	23
2.4. Nacismus a bolševismus kontra americký řád světa	27
2.5. Druhá světová válka – stroj na maso a propaganda	30
2.6. Konflikty druhé poloviny 20. století – autorský a televizní obraz války	38
2.7. Moderní válka a její budoucnost – vztah filmu a války na začátku 21. století	49
ČÁST II.	
1. Československo a válečný film	55
2. Legionářské filmy	
2.1. Mytologie první světové války	58
2.2. PLUKOVNÍK ŠVEC – synopse	62
2.3. PLUKOVNÍK ŠVEC – od reality přes divadelní hru k filmu	64
3. Druhá světová válka: Politické a historické souvislosti poválečného vývoje republiky a filmu	
3.1. Konflikt prozápadní a komunistické ideologie	72
3.2. Státní československá kinematografie a fikční válečný film	78
3.3. Změny ve struktuře československé armády po únoru 1948	81
3.4. TANKOVÁ BRIGÁDA – první válečný film	84
3.5. TANKOVÁ BRIGÁDA jako produkt komunistické ideologie	87
3.6. TANKOVÁ BRIGÁDA v historických souvislostech	90
3.7. TANKOVÁ BRIGÁDA v kinech	94
4. Od ideologie k autorství a zpět	
4.1. Změny ve společnosti na sklonku šedesátých let	99
4.2. Situace po Pražském jaru a jeden názorový střet v období normalizace	102
4.3. Válka jako téma normalizačních filmů	105

5. Nová realita po roce 1989	
5.1. Znovuobjevená historie	110
5.2. TMAVOMODRÝ SVĚT – příběh letců, kteří skončili v kriminále	111
5.3. Analýza filmu a souvislosti jeho vzniku	114
5.4. Střet s kritikou	117
6. Závěr	120
Seznam literatury	122
Seznam citovaných filmů	127

Předmluva k diplomové práci

Téma této diplomové práce se zrodilo na jaře roku 2003 během mého studijního pobytu v Paříži. Tam byla možnost nejen vidět klasické hollywoodské válečné filmy, ale také se dostat k literatuře, která se vztahem mezi válkou a jejím filmovým obrazem zabývá. Během několika málo měsíců se ukázalo, že na rozdíl od jiných žánrů je tento poměrně neprobádaný, respektive že se jím nikdo příliš nezabývá a většinou je pouze zmiňován v knihách o různých teoretických konceptech jako jasný příklad potvrzení těchto teorií.

Bylo tedy nutné hledat i mimo filmologickou oblast, a to zejména proto, že je u tohoto žánru často zohledněna analýza nějakého konkrétního filmu prizmatem jeho historické věrohodnosti a jeho zapojení do kontextu procesů, které v době jeho natáčení ovlivňovaly společnost. Po všech možných složitostech se sháněním zahraničních knih a článků a po předběžné konzultaci, jakým směrem by se měla práce vyvíjet, jsem začal psát první, teoretickou část.

Ta se věnuje obecným otázkám po vymezení žánru fikčního válečného filmu na základě analýzy dalších typů válečných filmů, jako jsou zpravodajské, dokumentární nebo amatérské. Snaží se také odpovědět na otázku, k jakým obrazům války se divák může dostat a v jakém provedení jsou mu předkládány. Na základě několika historických odboček pak v této části poukazují na jistý etický rozpor mezi poetizací moderní válečné techniky a hrdinskými příběhy. Také jsem se pokusil ukázat vývoj narativu fikčního válečného filmu a jeho formy v závislosti na politických změnách a na pozadí vývoje filmové stylistiky.

Aplikace těchto poznatků na československý film nebyla jednoduchá. Po roce 1989 byl nejdříve utlumen a nakonec za nejasných podmínek privatizován Československý armádní film. Po několika pokusech zjistit, kam zmizel jeho archív, to vypadalo beznadějně. Nakonec jsem se dozvěděl, že za něj zodpovídá Agentura informací a služeb při Ministerstvu obrany ČR. Přes opakované žádosti jsem dodnes nedostal ani odpověď, zdali je

možné do archívu nahlédnout. V Národním filmovém archívu jsem zjistil, že k dispozici nemají ani ty válečné filmy, které jsou k dispozici na VHS a DVD a vydal je Filmexport. Navíc v rámci prázdninového provozu má promítač v NFA dvouměsíční dovolenou, a tak ani nebylo možné vidět filmy, které na žádném jiném nosiči nejsou. Zapůjčení by bylo komplikovanější, než když s NFA jednám o projekcích jeho filmů v rámci přípravy filmového festivalu nebo semináře. Toto nepřítomné přívětivé „uživatelské rozhraní“ nakonec rozhodlo o směřování celé druhé části práce.

Na příkladu tří fikčních válečných filmů (PLUKOVNÍK ŠVEC – 1929, TANKOVÁ BRIGÁDA – 1955 a TMAVOMODRÝ SVĚT – 2001) se v ní snažím ukázat, jakým způsobem se v rámci různých období československé kinematografie využíval žánr válečného filmu a jak jeho vývoj odpovídal vývoji světového filmu. Spíše mě zajímalo, jaké jsou důvody, které vedly československé filmaře k převzetí tohoto žánru, který je přeci jen historicky svázán spíše se silnými zeměmi s expanzivní zahraniční politikou. Tady také došlo k určitému zlomu, který práci velmi poznamenal. Nástup komunistické moci v Československu a jeho společenská, ekonomická a kulturní deformace se na válečném filmu velmi podepsala. Když jsem dohledával historickou literaturu o skutečné tankové brigádě a politicích, kteří byli ve filmu zobrazeni, zdálo se mi, že zásadní rozdíl mezi fikčním válečným filmem v demokratickém prostředí a v totalitním zřízení spočívá v tom, co se ve skutečnosti děje a jak je to tehdejšímu divákovi prezentováno bez možnosti tuto informaci korigovat, a že je tento stav udržován poměrně dlouho a později znovu pragmaticky nastolen.

Vzhledem k tomu, že jsem se s těmito texty a takto konkrétními osudy lidí setkal předtím jen okrajově a domnívám se, že jsou velmi důležité, je z nich obšírně citováno a jsou udávány do dalšího kontextu mimo kinematografický rámec. Téma války a jejího zobrazení je stále velmi živé a odráží se každý den v novinových článcích, v televizním zpravodajství atd. Čerpal jsem tedy nejen z knih a článků uvedených v seznamu literatury, ale i z mnoha dalších zdrojů.

Závěrem této explikace bych rád poděkoval Petře Hanákové, Ivanu Klimešovi, Tereze Dvořákové, Tomáši Lachmanovi a Lindě Brnické, kteří mi práci na tomto v závěrečném stádiu hodně osobním projektu usnadnili.

ČÁST I.

1. Úvod do tématu

1.1. Za definicí žánru válečného filmu

Rick Altman se ve své stati *Obaly na vícero použití*¹ snaží dokázat, že žánr není ucelenou, stabilní, archetypální kategorií s pevně danými limity, u které by bylo možné přesně dohledat místo jejího vzniku a také vytyčit její hranice. Zároveň říká, že všechny texty věnované žánrové problematice jsou jen další součástí stále se proměňujícího spektra filmových žánrů, jehož proměny podněcuje divácká, producentská a kritická recepce jednotlivých filmů. Z této perspektivy také nahlíží klasické žánry jako melodrama, western nebo muzikál. Kam ovšem zařadit žánr válečného filmu? Existuje vůbec? Dá se oddělit hraný válečný film od toho dokumentárního? Pokud si oblast válečného filmu zúžíme na některou z jeho částí, a to buď podle historické události, kterou zobrazuje, anebo například podle charakteristických postav, které se v něm nacházejí, vždy získáme určitý systém, který můžeme aplikovat na jednotlivé filmy a spolehlivě je zařadit do lineární řady. Tento způsob vnímání žánru však Altman přesvědčivě kritizuje. Altmanovo chápání žánru jako proměnlivého procesu však v tomto případě také není úplně na místě. Pokud bychom se totiž chtěli dobrat k jakési širší definici tohoto žánru, musíme se pokusit o otevření tohoto přístupu směrem k novým médiím, historii dokumentárního filmu a směrem k úvahám o vztahu války a fotografických technologií. Dokonce víc, musíme se vrátit v čase před samotný vznik filmu a žánr vymezit mimo kontext fikčních fotografických světů. Žádný jiný žánr totiž není tolik provázán s realitou a také není tolik omezen politickými, spíše než ekonomickými vlivy. Předobraz pro hraný válečný film tvořily nejkrvavější konflikty lidské historie a dopad válek jako takových natrvalo proměňoval charakter západní společnosti, kultury a dokonce i prostředí, ve kterém žijeme.² Zjednodušeně

¹Rick Altman, *Obaly na vícero použití*. In: *Iluminace*, 2002, č. 4, s. 5–40.

²Oblast, kterou budu ve své práci zkoumat, je jasně vymezená na evropskou, potažmo angloamerickou společnost a kulturu. K tomuto rozhodnutí jsem dospěl především z toho důvodu, že žánr válečného filmu a vůbec zobrazení války je v tomto kulturním okruhu jiné než ve zbytku světa. Jiná je historická zkušenost s válkami. Evropa, Amerika a teritoria, která jsou na jejich

řečeno, hlubší poznání kořenů vztahu války a filmu nám může pomoci lépe pochopit vývoj žánru válečného filmu a zároveň ho tak trochu vymezit nad rámec, jenž nabízí Altman, který tvrdí, že žánry jsou jako vyspělé kultury, neustále napadané zvenčí, asimilující „barbarské“ prvky, aby byl právě výsledný produkt, nový žánr, znovu napadán.³ Základní charakter žánru se totiž v případě válečného filmu nemění. Žánr mohl projít Altmanovým evolučním vývojem, avšak samotný obraz války a způsob, jakým ho modifikuje státní, případně producentská struktura, se za celou dobu existence filmu v zásadě nezměnil. Spíše naopak, po letech bouřlivého vývoje se cyklicky vrátil na místo svého vzniku. Zůstává na hraně mezi realitou a fikcí, zůstává důležitým informačním zdrojem o naší nedávné minulosti a je nepokrytě falešný. Žánr válečného filmu je sice otevřeným prostorem, „procesem ve vývoji“, tak jak tvrdí Altman, nevyvíjí se ovšem pouze podle toho, která adjektiva k němu přidávají producenti, kritici nebo sami diváci. Samotná nálepka „válečný film“ je přisuzována filmům, kde se objevují bojové scény z válečných konfliktů dvacátého století. Historické filmy, které jsou formálně i obsahově postaveny na stejných stavebních prvcích, už za válečné nikdo nepovažuje. Můžeme ještě připustit existenci válečného melodramatu a válečné komedie, ovšem nic nenasvědčuje tomu, že se nejedná pouze o jakési ozvláštnění válečného filmu a že jsou tyto „doplňky“ základní struktury válečných filmů posuzovány spíše negativně. Za proměnami tohoto „okrajového“ žánru totiž spíše než průniky s žánry

kulturách závislá, mají obraz války poměrně homogenní – stejně jako řízení ekonomiky, strukturu společnosti atd. Například asijský film válku zobrazuje a vykládá z úplně jiné perspektivy. Válečný film tam má také dosti rozdílné cíle a divácké zaměření. Zjednodušeně řečeno, když Oliver Stone natočil svého ALEXANDRA VELIKÉHO (2004), ukazuje v něm zcela odlišnou kulturu válčení, avšak konvenčními prostředky historického žánru a žánru válečného filmu. Naopak když korejský populární režisér Kang Je-gyu natočil snímek BRATRSTVO TAE GUK GI (2004) o korejské válce, zobrazil tak nejen odlišnou kulturu válčení, ale použil také pro nás nestandardní narativní a formální postupy. Srovnání asijských válečných filmů (Japonsko, Korea, ale i Thajsko nebo Indie) s těmi evropskými a americkými by samozřejmě bylo velmi zajímavé, ale příliš by rozšiřovalo základní téma této práce.

³Altman používá biologickou terminologii a srovnává žánrové dělení se systematickým řazením živočišných druhů dle Darwinovy evoluční teorie. Dále pak vývoj filmových žánrů vnímá jako neustálé střídání pevných žánrů, označených podstatným jménem (drama), s cykly, označenými adjektivem (komické drama), které vede znovu ke kodifikaci pevného žánru (komedie) a znovu je střídáno cyklem (romantická komedie) atd.

jinými stojí změny v obrazu války v rámci ne-fikce, změny ve světové politice a vývoj filmového průmyslu.

1.2. Jak bývá vymezen žánr válečného filmu

V podtitulech knih a studií o žánru válečného filmu se nejčastěji objevují slova jako propaganda, profit, politika apod.⁴ Zdánlivě exaktní přístup jejich autorů, kteří se soustředí na zákonný rámec kinematografie v době války, na čísla o produkci v době války, na skandály spojené s válečným filmem apod., však lze aplikovat na jakýkoliv žánr, a to i v případě, že se jedná o rozbor filmu, který zobrazuje určitou skutečnou historickou událost, a autoři tudíž přinášejí různé etické soudy na dané historické téma. Všechny tyto texty se také zabývají pouze jedním určitým obdobím (nejvíce 2. světová válka) bez přesahů k univerzálnější analýze žánru válečného filmu jako celku. Vycházejí navíc z tradiční „filmové historie“, a nereflektují tedy „okrajové“ tituly a dobové reflexe filmu, které s pevně daným rámcem (realita–autor/ideologie–divák) zdánlivě nesouvisejí. Většinou jejich autoři na konci zjistí, že producenti, případně armádní specialisté používali úspěšné figury žánru, které pak přecházely z filmu do filmu a buď později zcela zmizely, anebo naopak zůstávají atd. To je ovšem velmi obecné zjištění, které je opět příznačné pro „chování“ jakéhokoliv žánru, a o specifčnosti válečného filmu to nikterak nevyovídá. Přínos těchto textů je hlavně v tom, že odhalují strukturu mocenského vlivu na přípravu, natáčení a distribuci válečných filmů v daných oblastech a v dané době. Tento žánr je ve všech svých podobách ovlivněn celou řadou politických a ekonomických faktorů, a to jej výrazně odlišuje od žánrů ostatních. Pokud se například válečných filmů i dnes využívá k náboru nových vojáků, je jasné, že vztah tohoto filmu k realitě a k divákovi bude daleko intenzivnější, než tomu bude v případě filmového melodramatu nebo třeba televizního pořadu o vaření.

⁴Viz James Chapman, *Cinema, Propaganda and National Identity: British Film and Second World War*. In: Justin Ashby – Andrew Higson (eds.), *British cinema, past and present*. London – New York, NY: Routledge 2000, s. 193–206. Clayton R. Koppes, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. New York: Free Press 1987.

Další literatura pak přináší potvrzení různých teoretických koncepcí na pozadí žánru válečného filmu. Stovky článků a knih se věnují například postavě ženy v kontextu válečného filmu⁵. Tento druh analýzy však vychází z předem jasně daných předpokladů, že žánr válečného filmu je stejně jako další žánry ovládaný machistickou ideologií, a dané texty se tedy pokoušejí rozkrýt, kde se v narativu a způsobech zobrazování reality v těchto filmech ideologie ukrývá. I to je však jen jeden z méně důležitých aspektů tohoto žánru, jehož vliv na společnost může být daleko drastičtější, než by si jakákoliv autorka protestující proti pasivní úloze ženy jako čekatelky na manželův návrat mohla představit. Každopádně i tento typ zkoumání je přínosný v tom, že se pokouší na příkladu poměrně konkrétní skupiny postav dokázat, jak je válečný film často ve vleku konvenční dobové kinematografie. To samozřejmě znásobuje možnosti jeho dopadu na veřejnost.

Podobně „popularizační“ přístup k problematice žánru válečného filmu je do značné míry zavádějící. Systematicky je sice jeho historie víceméně popsána, ovšem pouze z jediného úhlu pohledu, který se pokouší o vysvětlení sociologických, ekonomických a politických aspektů žánru. Je s podivem, že problematika vývoje vztahu filmu a reality napříč různými zobrazovanými konflikty a především vývoje samotného obrazu války ve filmu zůstává pouze na okraji zájmu. Přitom právě válečný film a způsob reprezentace válečných konfliktů v průběhu dvacátého století nabízí zajímavý pohled na změny ve zobrazování reality jako takové, na inovace filmové techniky a její zpětný vliv na společnost a na proměny komunikace filmu s divákem.

Ve své analýze žánru válečného filmu se pokusím vyjít z teorií zabývajících se vztahem války a filmu, které se pokoušejí na základě nového

⁵Viz Robert E b e r w e i n, *As a Mother Cuddles a Child: Sexuality and Masculinity in World War II Combat Films*. In: Petr Lehman (ed.), *Masculinity: bodies, movies, culture*. New York: Routledge 2001, s. 149–166. Antonia L a n t, *Blackout: Reinventing Woman for Wartime British Cinema*. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1991. Tania M o d l e s k i, *Feminism without women*. New York: Routledge 1991.

pohledu na rané období kinematografie⁶ poukázat na komplexnost vývoje válečných technologií, moderních prostředků výroby a komunikace a vzniku narativního filmu. Tyto teorie, reprezentované texty autorů z okruhu Frankfurtské školy (Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas) a filosofové Paul Virilieu, Manuel de Landa a Jean Baudrillard, jsou ovšem opět příliš jednostranně zaměřené (částečně díky době svého vzniku) a obraz války je v nich předestřen bez ohledu na vývoj narativních konceptů v rámci jednotlivých žánrů, z větší míry odmítají aktivní úlohu diváka při sledování filmu, a jsou tedy spíše jen prvním krokem v analýze širšího schématu žánru válečného filmu. Reflektují hlavně změny, které společnost prodělala po nástupu průmyslové revoluce. Jejich vztah k moderně, k moderním komunikačním prostředkům a k modernímu pojetí států je většinou záporný nebo minimálně podezřívavý. Každopádně jim při tolik populární analýze mediálních konfliktů druhé poloviny dvacátého století (Vietnam, Irák) dochází dech, protože vůbec nereflektují skutečný vztah mezi obrazem války ve fikčních filmech a vývojem světové politiky. Soustředí se totiž na modernější a zdánlivě důležitější televizní zpravodajství, které však může na diváky působit velmi odlišně. Jinak se totiž chová třeba ruská televize ve vztahu k čečenskému konfliktu, jinak ta americká ve vztahu k Iráku atd. Války se totiž skutečně odehrávají, i když si třeba Baudrillard myslí, že „jen v televizi“, a mají skutečný dopad nejen na lidi v místě konfliktu, ale třeba i na emigranty integrované do jiných společností, na které pak mohou uplatňovat přirozený politický vliv. Jejich texty, které jsou technofobní a nepřiliš optimistické, však velmi dobře ilustrují, jakým způsobem je obraz války používán v totalitních společnostech, ve kterých se film dostává do velmi nenormální, nepřirozené a ideologií státní moci vymezené pozice.

Posledním okruhem textů, které se k válečnému filmu ve všech jeho podobách vztahují, jsou texty zdůrazňující aktivní pozici diváka a ostře se

⁶Viz Tom Gunn, Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Hermann & synové 2004, s. 149–166.

vymezující proti negativnímu vidění filmu jako suturujícího aparátu. V pracích Françoise Josta, Torbena Prodala nebo Murraye Smitha najdeme celou řadu dobrých důkazů o přirozených mechanismech člověka vypořádat se s fikcí, uvědomovat si její výlučnost nebo alespoň chápat vliv filmu a mediálních obrazů na jedince ve vztahu ke každému recipientovi zvlášť. Jejich argumentace, která vychází z implementace literárních, estetických a filosofických teorií fikčních světů na fotografii a film, je pro mne určitě díky svému důrazu na mne jako osobitého diváka jaksí nejpřívětivější a nejkompexnější. Teorie fikčních světů, a bude to velmi patrné při detailní analýze vývoje československého filmu, však také nepočítá s možností, že i přirozenost člověka může být značně deformována politickými a sociálními okolnostmi a že film v totalitních systémech může být skutečně použit proti divákovi. A to zejména v případě, kdy je jediným zdrojem informací o dané skutečné události nebo když kombinuje historické postavy a fiktivní postavy ve fikčním narativu atd.

Díky komplikovanému spletní subžánrů a typů válečného filmu není možné přesvědčivě charakterizovat fikční válečný film nebo alespoň najít jakési univerzálnější kritéria pro jeho rozpoznání. Mísení tradičního obrazu války, aktuální politické situace a například žánru historického filmu, případně hledání odrazu válečné situace v melodramatech, thrillerech nebo detektivkách, je totiž pro vývoj žánru také velmi důležité. Sledování například melodramatických linek v předem producenty označených válečných filmech je proti tomu určitou nekomplexností. Každopádně vycházím z toho, že za fikční válečný film považuji film zobrazující konkrétní historickou bitvu nebo řadu bitev, a to z pohledu obyčejného vojáka. Jsou to tedy ty filmy, které vyprávějí příběhy o mladých i starších mužích a ženách, kteří dali svůj život k dispozici armádě a kteří prošli válečnými operacemi.

1.3. Typologie válečných filmů

Na příkladu válečného filmu se poměrně pregnantně ukazuje nedostatečnost pojmů jako fikční a dokumentární film. Provázanost

s „realitou“ je u tohoto žánru navíc výrazně vyšší než například u melodramat nebo komedií. Ve většině případů totiž válečný film vychází z nějaké konkrétní události a obrazová složka filmu je navíc podřízena v zájmu větší „realističnosti“ dobovým zpravodajským filmům. Některé filmy dokonce kombinují „zpravodajské“ a „hrané“ scény, aniž by to však divákovi předem naznačily. Znovu připomínám, že nechci upozorňovat na fakt, že válečný film je uměle vytvořený produkt jisté ideologie, protože to by žánr válečného filmu redukovalo pouze na úzký okruh filmů s vysokým rozpočtem, které byly natáčeny přímo ve spolupráci s vojáky a na státní zakázku. Za posledních sto let vznikly tisíce amatérských válečných filmů, které za ideologické⁷ určitě považovat nelze. Jejich limity jsou pouze technologické (nedostatečné rozlišení, svícení apod.). K divákům se však tyto záběry dostanou pouze ve formě stříhových dokumentů⁸, které dodržují zaběhnutá schémata válečného dokumentu, jsou podřízené „vysvětlujícímu“ komentáři, který ilustrují. U drtivé většiny stříhových dokumentů obraz slouží pouze jako ilustrace komentáře. Podobně v hraném filmu válka téměř vždy ilustruje nějaký příběh. Možná i proto filmy ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA (1998) a TENKÁ ČERVENÁ LINIE (1998) znamenaly takové oživení skomírajícího žánru. Některé jejich scény byly zcela mimo tento rámec a jejich jediným opodstatněním v rámci celku bylo zaútočit na divácké emoce, diváka fyzicky zapojit do akce, nikoliv do příběhu. Ideologií lze tedy nazvat permanentní snahu vyprávět válku jako napínavý příběh. Zobrazení

⁷ „Obrazy války, které se objevily ve třicátých letech, nebyly ani pravdivé, ani falešné. Byly limitované, parciální. Říkám jim stereotypy, a to ne z důvodu, že lžou, ale hlavně proto, že vymezují vzpomínky na válku na několik základních témat.“ Pierre S o r l i n, War and Cinema. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14, 1994, č. 4, s. 362.

⁸ Za skutečně dokumentární filmy lze chápat až produkty natočené po nástupu zvukového filmu, po oslabení modernistického (avantgardního) proudu kinematografie na konci třicátých let. Bill Nichols ve své studii, věnované problematice vzniku dokumentárního filmu jakožto specifické formě narativní podívané, *Dokumentární film a modernistická avantgarda* píše: „Dokumentární film, stejně jako film avantgardní, stavěl známé jevy do nového světla, a to ne vždy tak, jak by si přály existující vlády. Zformování dokumentaristického hnutí vyžadovalo disciplínu, kterou mu daly takové postavy jako Grierson ve Velké Británii, Pare Lorentz ve Spojených státech, Joseph Goebbels v Německu a Anatolij Lunačarskij a Alexandr Ždanovv v většském svazu, a to proto, aby dokument vstoupil do služeb politického a ideologického programu daného národního státu. (...) V pohledu avantgardy byly stát a problémy zastíněny otázkami percepce a vědomí, estetiky a etiky, společenského chování a nevědomí, jednání a touhy.“ Bill N i c h o l s, *Dokumentární film a modernistická avantgarda. Illuminace*, 2003, č. 2, s. 51.

válečných událostí se sice na první pohled radikálně mění (za zlomové okamžiky lze považovat vývoj ruční kamery a kontaktních zvukových aparátů na konci padesátých let, zrod televize a televizního zpravodajství a také rozvoj digitálních technologií), avšak již ve dvacátých letech se právě Jünger a méně konkrétněji Benjamin dotkli problematiky kopírování reality skrze fotografické aparáty a na příkladu první světové války a nástupu moderních způsobů komunikace dokázali odpovědět na otázky, které se dnes nabízejí při každodenním sledování záběrů z Iráku nebo Afghánistánu. Složitý konglomerát vojenských institucí jednotlivých armád totiž rozhoduje o počtech zpravodajů v terénu, o místech, která mohou natáčet, o jejich životech (unesení novináři) atd. Podobně i hraný film bývá, vždy když je třeba, k službám politikům a armády, což třeba u amerického filmu způsobuje v poslední době jakýsi obrat směrem k dávno překonaným, parodovaným, subverzivně zneužitým narativním postupům a celkové koncepci žánru. Jako by Griffithovo ZROZENÍ NÁRODA (1911) znovu oživalo v silně propagandistických filmech jako ÚDOLÍ SMRTI (2002), který nepokrytě srovnává americké vojenské tažení ve Vietnamu s genocidou původních obyvatel Spojených států. Když se dnes na Griffitha díváme a sledujeme první velkolepé záběry na moderní válečné operace během americké občanské války a řešíme, zdali je příběh tohoto filmu rasistický, je většinový názor poměrně jasný. Afroameričané jsou přirozenou součástí amerického národa, mají ústavou zaručena stejná práva atd., takže s naším odstupem je možné říct, že film rasistický je. Jak se však vypořádat s ÚDOLÍM SMRTI, kde hlavní hrdina studuje osudy a bojovou techniku generála Custer a snaží se vyvarovat jeho osudové chyby u Little Big Hornu, kde ztratil při nejslavnějším indiánském vítězném bojovém vystoupení život. Pak hrdina se svými muži odejde do války proti anonymním „žlutým“, tedy Vietnamcům, a tisíce jich ve velkolepě a dynamicky natočené bitvě zavraždí. Když se na film dívá někdo, kdo nemá tušení o historii ani jediného z obou ve filmu popisovaných konfliktů, ba co

víc, nemá ani zkušenost se zpravodajskými záběry z Vietnamu, může to znamenat problém.

Existuje tedy pět druhů válečných filmů. **Zpravodajský**, který vznikl zároveň se vznikem filmu, avšak velice záhy se díky své neschopnosti zachytit reálnou akci přímo na bojišti stal filmem narativním, fikčním, a i když se později snažil opět přetransformovat v „reálný“ obraz války, především s nástupem televize, nikdy to nedokázal a zůstal jedním z nejrozšířenějších způsobů reprezentace války. **Dokumentární**, reprezentovaný prudkým nárůstem propagandistických filmů za druhé světové války a přetrvávající dodnes ve formě stříhových filmů. Zde je základním kritériem absolutní podřízení obrazu komentáři⁹. **Hraný film**, kde se narativita a komentář spojují hned v prvních fázích přípravy natáčení. **Amatérský film**, který jako jediný může mít silnou nenarativní vypovídací hodnotu, ale k běžnému divákovi se dostává pouze formou stříhového dokumentu. Posledním typem jsou pak **technické filmy**, vznikající pro potřeby armády (za takové můžeme označit třeba i filmy z kamer instalovaných na křídla anglických stíhacích letadel za druhé světové války, které sloužily ke zpětné analýze bojových operací. Na jejich „natáčení“ se podílel i český fotograf Ladislav Sitenský).

⁹Je jedno, zda se jedná o komentář vytvořený na zakázku státních struktur nebo soukromých subjektů. Na loňském filmovém festivalu v Rotterdamu se představil film WHY WE FIGHT (2005), který byl jedním z prvních „nezávislých“ amerických dokumentárních filmů natočených v okupovaném Iráku. I jeho autor ovšem připravil narativní strukturu (komentář) tak, aby potvrdil svou tezi, že mladí vojáci nevěděli, do čeho jdou. Film ukazuje i noční razie do domů nic netušících iráckých rodin, údajně provázaných s teroristy. Ve srovnání s hraným filmem MÁLO SVĚTLA (2005), který je prvním filmem natočeným Iráčany po pádu režimu Sadáma Husajna, však zůstává málo komplexní. Režisér se sice ocitá v bezprostředním ohrožení života, ale ukazuje pouze svět amerického vojáka v exotické zemi. Daleko více než samotný válečný proces odsuzuje náborovou politiku armády Spojených států zaměřenou na nejméně vzdělanou vrstvu obyvatelstva. Současný Irák je v něm opět pouze kulisou.

2. Válka a film – více než zrcadlo

2.1. Zrození nového pohledu

„*Velká válka (1. světová válka) je dobrým příkladem procesu, kdy esence města začala pohlcovat jednotlivé aspekty moderního života. Generace vojáků pochodovaly, očekávající válku ve starém stylu. Ale stejně jako krajina bitevního pole nebyla náhle krajinou přirozenou, ale krajinou technologickou, byl takový i duch, který ji modeloval – městský duch.*“¹⁰

Napsal německý spisovatel, esejista a válečný veterán Ernst Jünger, který se začal problematikou vztahu kinematografie, modernity a války zabývat již na počátku dvacátých let. Otevřel tak problém, který se do popředí zájmu filmových teoretiků dostal až v nedávné době, a to problém změny recepce reality v důsledku nástupu průmyslové revoluce a modernity, tedy v rozbití tradičního antropomorfního světa, tak jak se uskutečnilo v moderním výtvarném umění, ale především v životě samotném. Jünger odmítl realističnost fotografie a ještě před vznikem teorií, které naopak fotografii adorují jako nejrealističtější způsob reprezentace, ukázal, jakým způsobem se v návaznosti na moderní technologie realita „deformuje“.

Prvním moderním konfliktem se stala občanská válka v letech 1861–1865 v USA. Moderní technologie komunikace (telegraf, telefon, fotografie, film) dokázaly nejen proměnit komunikaci uvnitř celé „vyspělé“ západní civilizace, ale také se postupně staly nejdůležitějšími hráči na válečném poli. „*Poprvé byly vojenské jednotky transportovány vlaky, koordinovány telegrafy a vybaveny masově produkovánými zbraněmi, vyvinutými vědci a inženýry. Nové válečné stroje jako primitivní opakovací mechanická puška, ponorka, železný válečný parník byly vyráběny jinými stroji. Industriální organizace se stala esencí nejen pro práci v továrnách, kde se tyto nové stroje vyráběly, ale i na bitevních polích a na moři, kde se navzájem ničily a zabíjely stovky lidí.*“¹¹ Obraz války byl do té doby

¹⁰Anton K e a s, The Cold Gaze: Notes on Mobility and Modernity. *New German Critique*, 1993, č. 59, s. 107.

¹¹Bruce H. F r a n k l i n, From Realism to Virtual Reality: Images of America's Wars. *Georgian Review*, 1994, č. 1, s. 47.

zprostředkováván pouze výtvarným uměním, které bylo vždy romantickým výrazem heroismu a nacionalismu. Fotografie, tedy jeden z nových výtvarných modernity, která se právě během americké občanské války začala pro vojenské účely používat, však v případě tohoto konfliktu navázala spíše na tendence soudobé moderní literatury, která jako jediná zprostředkovávala kritický obraz války. „Celkem máme z dob občanské války více než milion fotografií, avšak žádná přímo nezobrazuje válečnou akci ani žádné hrdinské figury známé z výtvarného umění. (...) Díky nedokonalé technice se mohli fotografové zaměřit pouze na objekty bez pohybu. Perfektně nehybné se pro objektivy prvních fotoaparátů ukázaly být mrtvoly vojáků. Fotografie občanské války, kterým naprosto dominovaly obrazy smrti, se staly základem pro antiromantický realismus.“¹²

Americká občanská válka byla také jedním z prvních konfliktů, v jehož pozadí nebyla snaha získat pro svůj stát další území. Nebyl to ani tradiční mocensko-politický konflikt uvnitř fungujícího státu (dynastické rozbroje). Pro americkou společnost bylo nejprve velmi důležité vybojovat si vlastní nezávislost, což už samo o sobě je politickým a velmi moderním programem. Ústava Spojených států a její návaznost na dokumenty francouzské buržoazní revoluce je do dnešního dne základním kamenem politické struktury západního světa. Podobně i instituce, které začaly záhy po „buržoazních“ revolucích kontrolovat mezinárodní vztahy. Z těch amerických připomeňme arbitrážní tribunál, který měl diplomatickými nástroji dořešit problematické vztahy mezi nově vzniklými Spojenými státy a Anglií (1794).¹³ Francouzská nebo anglická buržoazní revoluce sice nahlodaly absolutistické tendence již daleko dříve, absolutisté se však v Evropě u moci střídali až do druhé poloviny dvacátého století, o čemž svědčí i tzv. Vídeňský kongres, který nejenže na dlouhou dobu zakonzervoval strukturu diplomatických vztahů mezi jednotlivými zeměmi starého kontinentu, ale takřka veškerou rozhodovací moc dal do rukou

¹²B. H. Franklin, c. d., s. 48.

¹³Viz Šárka W a i s o v á, *Řešení konfliktů v mezinárodních vztazích*. Praha: Portál 2005, s. 19.

„velkým“ monarchiím (habsburské monarchii, Prusku).¹⁴ I když se původ absolutistů měnil a spolu s ním i status miliónů obyčejných lidí, politicky se Evropa oproti Spojeným státům měnila jen pomalu. Za velmi zásadní můžeme také považovat vznik soukromých nadací, které se ve Spojených státech začaly zabývat následky válek, respektive lidskými a ekonomickými ztrátami, které způsobovaly (Massachusetts Peace Society, Carnegie Endowment for International Peace a American Friends Service Commitee).¹⁵ Oproti pojetí války jako „pokračování politiky jinými prostředky“, což bylo slavné krédo pruského kancléře Bismarcka, se ve Spojených státech začala vytvářet doktrína snažící se řešit konflikty arbitrárně. To je zásadní klad moderního a zcela nového uvažování o lidských právech, které je určitě kromě mnoha ekonomických důvodů jednou z hlavních premis americké politiky. Evropa se musela vypořádat i s problémem vzrůstajícího národnostního napětí, s emancipací malých národů bez samostatného státního zřízení a s koncem svého tradičního uspořádání (sjednocení Německa a Itálie). Průmyslová revoluce, která znamenala vznik dělnických hnutí, pak přinesla zcela nový jev – snahu nastolit spravedlivější politické zřízení, což se projevovalo bojem za volební právo, lidštější pracovní podmínky. To však opět mohla reflektovat spíše politická elita Spojených států, a nikoliv evropských rigidních monarchií. Tento kontrast se pro následné klíčové události dvacátého století jeví jako mimořádně zásadní. A měl samozřejmě i vliv na užití válečné fotografie a filmu v té které oblasti.

2.2. První světová válka – přímé svědectví

První světová válka přišla v době, kdy technologové války naplno využívali dříve netušené možnosti fotoaparátů a poprvé i kamer. V podstatě tedy hned na začátku kinematografie vzniká zcela specifický žánr válečného filmu. Ze stovek anonymních materiálů natočených z výzvedných balónů a letadel bychom mohli složit poměrně přesný, avšak dokonale abstraktní

¹⁴Viz Š. W a i s o v á, c. d., s. 18.

¹⁵Viz Š. W a i s o v á, c. d., s. 25.

obraz jednotlivých válečných operací, tak jak je skutečně vidělo a modelovalo oko kamery. Od začátku však vývoj válečných filmů určených divákům v klasickém kině vycházel ze zcela jiných, daleko konzervativnějších tradic. Obraz války, chápaný jako důkaz měnící se společnosti a síly moderních technologií zavraždit pro nepatrný pohyb fronty na letecké fotografii tisíce lidí najednou, byl pro veřejnost logicky nepřístupný a domnívám se, že si jeho možnosti, respektive tento možný úhel pohledu na něj tehdy nikdo neuvědomoval. Jednotlivé obrazy války byly tedy podřízeny tomu nejprimitivnějšímu vkládání významů tak, aby byly snadno čitelné pro diváky zvyklé na instruktážní, pseudodokumentární a zábavné hrané filmy. V tomto ohledu film navázal spíše na výtvarné umění než na fotografii. Daleko více než samotná válka válečný film ovlivňovala zaběhnutá novinářská schémata anebo způsob, jakým v té době běžně komunikoval narativní film s divákem. Tato v mnoha ohledech tradicionalistická rétorika pak byla zcela v rozporu s realitou. Před začátkem první světové války celá společnost na obou stranách očekávala tradiční válku, boj muže proti muži a velké válečné příběhy známé z výtvarného umění a literatury. Místo toho přišel pro řadového vojáka nepochopitelný zápas o holé přežití v realitě do té doby nevyzkoušené zákopové války. Poziční zákopová válka byla revoluční změnou ve způsobu vedení válečných operací a do značné míry vděčila za svůj vznik nově užívaným fotografickým aparátům. Tento nový jev pak lze nejlépe analyzovat nejen v kontextu konkrétních změn v technologii války, ale především s ohledem na způsob, jakým ta stejná technologie o poziční válce referovala v oblastech mimo frontu. Fotografie, neschopná zachytit temporalitu každodenního hrůzného čekání na smrt v nelidských podmínkách, přinášela ponejvíc portréty vojáků, záběry válečné techniky a pečlivě aranžované momentky ze zákopů mimo dosah nepřátelských zbraní. Jeden z fotografů si ve svém deníku dokonce stěžuje: „*Snážil jsem se pořád dokola zachytit nějaký děj do jednoho záběru, ale výsledky byly beznadějně. Postavy byly rozmazané, ve vzduchu byl dým a mlha, granáty nevybuchovaly zrovna, když by se mi to*

hodilo. Všechny elementy obrazu té války jsem na vlastní oči viděl, ale nemohl jsem je dát dohromady. Když jsem fotky vyvolal, byl jsem skutečně nešťastný. Našel jsem totiž vždy jen několik postav vystupujících ze zákopů a pozadí z bahna anebo dýmu. Nic nemohlo být víc nepodobné bitvě, kterou jsem zažil.“¹⁶ Objevuje se cenzura, fotografové se nesmějí přiblížit k reálné akci a kina zaplavují umně vyvedené umělecké rekonstrukce. „Některé pořady a filmy se tváří, že odkazují k našemu světu a poskytují nám řadu informací, abychom ho lépe poznali. Tento vztah nakonec závisí na dodání důkazů. Takové byly ambice Lumiérových pohlednic v počátcích filmu: ukázat publiku spektakl světa skrze různorodost jeho projevů, prostředí a událostí. Takové jsou ambice dokumentárního filmu ve všech jeho podobách, ‚filmových aktualit‘, které se téměř sedm desetiletí promítaly před hlavním filmem, a nakonec i televizních zpráv.“¹⁷ Píše François Jost ve své knize *Realita/Fikce – říše klamu*. Je zcela samozřejmé, že tento postulát platí pro Lumiérové filmy, ale hůře se různorodost projevů bude hledat u válečných rekonstrukcí. A to i v případě, že byly jen součástí delšího programu složeného z dalších jiných žánrů. Vnímání různorodosti světa muselo dříve či později narazit na tvrdou realitu válečného hospodářství, která se pomalu začala projevovat i v nejhlubším zázemí bojujících států. V době druhé světové války pak byla třeba v Anglii přítomna hrozba neustálého bombardování. Film možná touží po zobrazení různorodosti, ale touží po ní i válečná mašinérie? A jaké jsou v této mimořádné situaci důkazy, že rekonstrukce odkazuje ke skutečné realitě, a ne jejímu fikčnímu obrazu? V další části knihy pak rekonstrukci charakterizuje jako „diegetické předstírání“ a připouští, že může být velmi matoucí. Jeho recepce buď funguje, anebo divák v chování aktérů rozpozná jeho falešnost. To je opět velmi relativní tvrzení, protože jen málo promýšlí narativní aspekty rekonstrukce a její působení na veřejné mínění.¹⁸ Základem pro válečný film

¹⁶Bend H u p p a u f, Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation. *New German Critique*, 1993, č. 59, s. 53.

¹⁷François J o s t, *Realita/Fikce – říše klamu*, Praha: Akademie múzických umění 2006, s. 33

¹⁸Viz F. J o s t, c. d., s. 57.

té doby se stala snaha vyprodukovat takový obraz moderní války, který by zůstal konzervativním obrazem války tradiční. Žádný z filmů natočených o prvních konfliktech dvacátého století netematizuje spojení moderní technologie a války, žádný se nepokouší o převrácení zaběhnutých narativních schémat (jakým je třeba akce, kdy vojáci s křikem opouštějí zákop a útočí na protivníka). Vždy je zde udržováno určité vyprávění vycházející z interpretací jakékoliv aktivity, která se ovšem řadovým vojákům bytostně nedostávala.

Až ve chvíli, kdy situace na frontách začala neúnosně zatěžovat ekonomiky válčících stran a válka se začala projevovat i v zázemí, mohla teprve skončit. Obraz hrdinně bojujících vojáků byl otřesen. Moderní válka totiž více než ta tradiční zasahuje civilisty, a to v neuvěřitelném rozsahu. Pandemie španělské chřipky, hladomor, to vše jsou průvodní znaky konfliktu, který vlastně neměl žádnou zásadnější příčinu. Respektive jehož hlavní příčinou byl kolaps tehdejších mezinárodních vztahů. Stejně jako rozvoj moderního průmyslu natrvalo změnil ráz Evropy, s čímž se například velmi neúspěšně snaží vypořádat zemědělská politika Evropské unie, moderní válka změnila ráz evropské politiky jako takové. Právě díky neúspěchu versailleského modelu evropského uspořádání dostala prostor radikální hnutí, která se výsledek brzy pokusila zrevidovat. Politika se stala hybatelem veřejného i soukromého života, neúměrně se zpolitizovala nejchudší vrstva obyvatelstva a v domnění, že bojuje za lepší zítřky, odvrhla starý řád světa, který tolik zklamal, aby se k němu na začátku jednadvacátého století začala znovu upínat.

První světová válka je z pohledu současných historiků nejzásadnějším konfliktem dvacátého století. Pro českou společnost je to pak moment, kdy po mnoha peripetiích získává politickou nezávislost a začíná společně se Slováky budovat nový demokratický stát, což by samo o sobě vydalo na desítky válečných, špionážních a politických filmů. Během tohoto období se také konstituoval určitý obraz války skrze rekonstrukce a také vznikaly filmy ze zázemí a pomalu se etablovaly možnosti využití filmu a fotografie

k válečné i politické propagandě. Je zcela přirozené, že tehdejší diváci válečných aktualit byli ve složité situaci a foto a kinematografické prostředky nelze obvinít z jakési „ontologické“ ideologičnosti, protože z dnešního pohledu už na ně kriticky nahlížet můžeme a můžeme si je dát do souvislostí. Problematické je však to, že se podobný model práce filmu s válečnou realitou – i přes časový a „informační“ odstup k těmto protiobrazům – opakoval o dvacet let později ještě s větší razancí, za použití dokonalejší techniky a k zakrývání hromadných vražd, genocid a neskutečně většího utrpení civilistů.

2.3. Fikční válečný film v meziválečném období

Po skončení války a konsolidaci ekonomických poměrů v kompletně politicky redefinované Evropě začaly vznikat i první filmy, které se pokoušely zobrazit tzv. velkou válku. Právě v této době vzniká první komplexnější model žánru fikčního válečného filmu a poprvé se do přípravy jeho natáčení zapojují státní struktury.

Filmy začínají metaforicky zobrazovat sociální změny vyvolané nástupem modernity a završené právě světovým válečným konfliktem. Dále vznikají filmy silně pacifistické, zejména ve Spojených státech, a v neposlední řadě vznikají filmy, jejichž primárním úkolem je zvěčnit heroismus bojovníků za novou, poválečnou svobodu národů. Zde lze jako příklad uvést československé legionářské filmy.

Anton Kaes ve svém článku *Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity*¹⁹ za nejvýznamnější válečný film natočený po první světové válce považuje snímek *M* (1931) Fritze Langa, protože odráží atmosféru všeobecné mobilizace. Kaes také vychází z textů Ernsta Jüngera. Zabývá se ovšem hlavně jeho úvahami o vlivu modernity na lidskou psychiku a na rozsáhlé změny ve struktuře společnosti na přelomu století. Píše, že Jünger na rozdíl od ostatních nepřitahoval k modernímu městu pouze obdiv k novým technologiím, umělé energii a masovosti, ale také stav ohrožení

¹⁹Anton Kaes, *The Cold Gaze: Notes on Mobility and Modernity*. *New German Critique*, 1993, č. 59, s. 105–117.

vyvolaný neustále rostoucím počtem různých technologických nehod. Jünger charakterizuje 20. století jako století, ve kterém strach vstoupil do lidského života. Strach z těchto nehod byl podle Jüngera podporován fotografií, která v chladných odosobnělých záběrech dokázala zmrazit utrpení druhých. Kaese se tedy opírá především o teorie přisuzující modernitě, fotografii a průmyslové revoluci změnu percepce založenou na „převzaté“ zkušenosti nebezpečí a šoku. Právě film M podle Kaese dokázal zachytit iracionální strach a jeho ještě iracionálnější šíření pomocí moderních prostředků ve společnosti. Davová psychóza, vedoucí ke zvýšené pozornosti, ostražitosti a ke zbytečnému násilí tak, jak je zobrazena ve filmu M, je přesnou analogií válečného stavu, respektive změny v uvažování člověka pod tíhou válečné situace. Město je zde chápáno jako analogie bitevního pole, protože i zde platí hlavní pravidlo moderní války, nepříteli již nevidíme do tváře. Pokud tuto Kaesovu myšlenku rozvineme dál směrem k současnosti, ukazuje se, že se některá města po skončení druhé světové války skutečně stala bitevními poli následujícího „studeného“ konfliktu. Rozdělený Berlín je asi nejlepším příkladem. Permanentní mobilizace, strach z imaginární hrozby útoku, to vše muselo razantně poznamenat mentalitu jeho obyvatel. Podobně také v totalitních systémech burcovaný strach z vnitřního nepřítele, který se projevuje i v narativní struktuře československých poválečných filmů, situaci ve společnosti spíše radikalizoval.

Politický aspekt válečných filmů můžeme nejlépe pochopit při bližším prozkoumání situace v tehdejší mezinárodní politice. Asi nejvýznamnějším „produktem“ první světové války bylo posílení vlivu Spojených států na dění v Evropě. K americkému rozhodnutí vstoupit do evropské války vedla trnitá vnitropolitická cesta, která velmi zajímavě odráží podstatu amerického vztahu k válečným cílům a k uspořádání světa. Již na sklonku devatenáctého století, krátce po skončení občanské války, začala hospodářská i intelektuální elita Unie prahnout po expanzivní zahraniční politice. Na druhou stranu byla každá „výbojná“ akce americké armády přijímána velmi rozporuplně a toto pnutí mezi izolacionistickými a expanzivními tendencemi ovlivňovalo

americkou politiku až do roku 1941.²⁰ Za vlády prezidenta Theodora Roosevelta (1901–1909) tak Amerika poprvé přistoupila k „humanitárním“ akcím v karibské oblasti, kde si svůj vliv udržela dodnes.²¹ Jeho prezidentský nástupce W. H. Taft však opět prosazoval spíše „dolarový imperialismus“ spojený s podporou amerických bank operujících v Latinské Americe a evropské konflikty té doby ho nechávaly zcela chladným. Od roku 1913 byl prezidentem hluboce věřící demokrat Woodrow Wilson, který vyznával doktrínu tzv. idealistického imperialismu, což spočívalo v pokračování intervencí, ovšem se snahou o dosažení maximální rovnosti a o prosazení demokratických principů na získaných územích. První světová válka znamenala obrovskou příležitost pro prosazení této politiky i na evropském kontinentu. I přesto, že USA zůstávaly dlouhou dobu neutrální, nakonec se vstupu do války neubránily. Jejich angažovanost však byla spíše diplomatická a celkově neúspěšná. Wilsonovi se podařilo rozbít Prusko a Rakousko-Uhersko a podpořit snahu menších národů na sebeurčení (Československo). Prosadil také nové demokratické vlády v Německu a Rakousku, snažil se urovnat mezispojenecké rozpory a podpořil zachování statu quo v revolučně naladěné Francii. Celé jeho angažmá však ztroskotalo na dohodách uzavřených ve Versailles, které již v době svého vzniku způsobily celou řadu těžkostí, ze kterých bylo jasné, že takto uspořádaný mír

²⁰Jan Wanner ve své trilogii věnované úloze Spojených států za druhé světové války ukazuje tuto konfrontaci v širší historické perspektivě. Americkému myšlení na počátku dvacátého století dominovaly myšlenkové proudy, které vycházely z předpokladu, že po skončení více než třisetleté expanze na „Západ“ potřebuje Unie další prostor, aby se ekonomicky nezhroutila. V roce 1898 tak vypukla válka se Španělskem, jejímž cílem bylo jednak obsadit Kubu a zřídit tu dodnes nepopulární základnu Guantanamo, druhým cílem bylo obsadit Portoriko a třetím zajistit bezpečí pro obchodní lodě na trase Havaj – Guam – Filipíny. Americká veřejnost tento konflikt chápala jako vystoupení na ochranu všelidských zásad, na ochranu života a práv amerických občanů a amerického obchodu. Zároveň však tato akce popudila tu část politického spektra, která se nemohla smířit s faktem, že se USA odvracejí od vlastní tradice směrem k evropskému kolonialismu.

Viz Jan W a n n e r, *Pevnost Amerika, Spojené státy a evropská válka 1939–1945, I. díl*. Praha: Dokořán 2001, s. 43.

²¹„A. T. Mahan tehdy rozvinul i jakousi sociologii války, kterou chápal jako dějinný regulativ s měřitelnými výsledky ve vývoji jednotlivých národů. Válka byla ale Mahanovi také bojem proti zlu a za omezení nezdravého egoismu, přičemž automaticky předpokládal, že svobodná Amerika představuje světové dobro. Od toho byl jen krůček k tomu, aby americké války byly prohlášeny za nástroj naplnění křesťanských ideálů (...) Vznikl tak vyhraněný myšlenkový proud, který viděl americké poslání v zajištění světového pořádku v souladu s americkými ústavními principy. Stejným způsobem uvažoval i T. Roosevelt.“

J. W a n n e r, c. d. (pozn. 21), s. 44.

nebude mít dlouhého trvání. Americká vláda nakonec tento dokument nikdy nepodepsala a zanechala nestabilní Evropu svému osudu. Zajímavým okamžikem Wilsonovy politické kariéry je však zřízení Výboru pro informování veřejnosti (Committee on Public Information) v roce 1917, který propagoval jeho ideje nejen na území USA, ale i v Evropě. Právě tento výbor stál za válečnou propagandou, kterou si američtí vojáci dovezli do Evropy a která se stala předobrazem ideologie tehdejších amerických válečných filmů z produkce největších hollywoodských studií Paramount, Warner Bros. a MGM. Autorka jediné celistvější práce věnované žánru válečného filmu v kapitole Prahistorie píše, že filmy o první světové válce vidí válku jako ostře ohraničený „zákopový“ prostor, ze kterého se dá odejít do klidného zázemí, představují jako své hrdiny aristokratické muže mimo jakoukoliv skupinu dalších bojovníků. Tyto filmy jsou podle ní silně pacifistické, končí často velmi tragicky a hlavní zprávou, kterou nesou, je, že každý takový konflikt přináší společnosti ztrátu perspektivních mladých mužů. Jedním z mnoha příkladů je i film NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID z roku 1930. Basingerová píše: „*Film obsahuje scény boje muže proti muži, útoků bajonetů, útoků ze zákopů, které dohromady ukazují, že ve chvíli, kdy se kolem vás spustí bitevní vřava, můžete už jen bojovat jako zvíře o přežití. Tyto scény ukazují, že válka je peklo a že bychom něco podobného neměli dělat. Naproti tomu filmy o druhé světové válce také říkají, že válka je peklo, ale jejich hrdinové ji musejí bojovat a díky morální převaze také musejí vyhrát. Na konci filmu se objeví přehlídka mrtvých, kdy se divák naposledy setká s jeho hrdiny. U válečného filmu o druhé světové válce je to opět jinak. Na jeho konci se většinou setkáme jen s těmi, kteří přežili.*“²² Filmy tedy reflektovaly dobové nálady a politickou situaci a ve chvíli, kdy se blížil další konflikt, jejich pacifistický obsah se zredukoval. Žánr začal na sklonku třicátých let ve Spojených státech fúzovat s komedií, muzikálem a začaly se v něm prosazovat „pravdivé příběhy“. Zfilmované osudy opravdových

²²Jeanine Basinger, *The World War II Combat Film, Anatomy of the Genre*. Middletown: Wesleyan University Press 2003, s. 89–90.

vojáků podle Basingerové divákům po dvaceti letech pacifismu ukázaly, že je mnoho těch, kteří peklo v pořádku a ještě s výborně nabytými zkušenostmi přežili. Začínal další nábor rekrutů.

Válečný film se ovšem začal prosazovat také v Evropě. Princip byl podobný. Evropská společnost byla válkou značně otřesena, a tak se v německém, francouzském i britském filmu také prosadila pacifistická linie válečných příběhů. Zajímavě však žánru využívaly nové politické elity v zemích střední a východní Evropy. Jak totalitní Sovětský svaz, tak nově vzniklé demokracie považovaly za nutné přivlastnit si válku jako osudový okamžik jejich dějin. Pro demokracie, které se účastnily válečných operací na straně Dohody, to znamenalo potvrzení oprávněnosti rozbití „starého světa“. Tyto tendence jsou ovšem opět přítomné i v politickém životě, v tehdejších novinářském prostředí, literatuře, na divadle. Válečný film se pro „mladé státy“ stal dobrým prostředkem pro posílení patriotismu. To třeba Spojené státy nebo Velká Británie v té době nepotřebovaly. V Sovětském svazu se jednalo o filmy, které první světovou válku ukazovaly prizmatem vítězných bolševiků. Těm se tvrdá realita občanské války, případně neshody mezi národy uvnitř státu určitě nehodily. Tento pokus o jakousi historickou amnézii pomocí filmu se stal předobrazem využití žánru po skončení druhé světové války v Sověty ovládaném východním bloku.

2.4. Nacismus a bolševismus kontra americký řád světa

I přes rozpory v zahraniční politice Spojených států byly všechny její názorové proudy a platformy jednotné v pojetí amerického modelu demokracie a obchodu jako jediné kultivované možnosti světového uspořádání. Amerika té doby je především expanzivní ekonomickou velmocí, která profituje z úpadku evropských mocností. Americký recept na překonání všech nástrah moderního světa vedl přes finance a také výhodnou strategickou polohu. Spojené státy neměly od konce devatenáctého století na svém kontinentu soupeře a zcela ovládly i nestabilní latinskoamerické státy. To vedlo k rozvoji finančních trhů, volného obchodu. Na druhé straně

Atlantiku však nestabilní politická situace přinesla i dva další možné modely. Bolševický a nacistický. Bolševici chápali průmyslovou revoluci jako dějinný proces nevyhnutelně vedoucí k socialistické revoluci, k emancipaci dělnických mas, a tedy k novému pojetí mocenského aparátu vycházejícího z „vlády lidu“. Během let 1920–1945 se bolševikům podařilo zcela zničit bývalou společenskou a ekonomickou elitu carského Ruska. Procesy industrializace a kolektivizace změnily zase přirozenou strukturu ruského hospodářství, což vedlo k mnoha kritickým sociálním otřesům. Revoluční principy se velmi záhy zvrtny ve svou vlastní karikaturu a nebyť druhé světové války, jistě by se na nich vystavěný státní aparát zhroutil dříve než v roce 1990.

Daleko krutější a sofistikovanější se jeví německá cesta. Mladá Výmarská republika byla již od počátku postižena válečnými reparacemi, což samo o sobě stačilo na prosazení dalšího druhu moderní revoluce, nacionálně-socialistické. Hitlerův dvorní architekt a později šéf válečné výroby Albert Speer při norimberském procesu řekl: „*Hitlerova diktatura byla v rámci industrializovaného státu úplně první, která v zájmu upevnění své moci využívala všechny nové technické prostředky až do extrému. To znamená, že všechny zločiny té doby nelze svalovat pouze na Hitlerovu osobnost. Hitler prostě jen jako první využil možností, které mu technologie nabídla, k tomu, aby zločiny začal páchat.*“²³ Paul Virilio v knize *War and Cinema* k rozporu mezi americkým a nacistickým modelem dodává: „*Zatímco Roosevelt a jeho Amerika Nového údělu²⁴ používali film a rádio k regulaci ‚válek domácích trhů‘ a k restartování industriální výrobní mašinerie, Hitler režíroval milióny nezaměstnaných Němců k přijetí války jako epického dobrodružství.*“²⁵ K tomu se samozřejmě výmarský

²³Paul Virilio, *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London – New York: Verso 1989, s. 53.

V kapitole *The Fern Adra Cinema* Virilio popisuje vzestup fašismu jako reakci na změny ve světové politice, kdy se parlamentní demokracie zaměnila za demokracii ovládanou zbrojním průmyslem a zábavním průmyslem, což je samozřejmě podle mého soudu příliš zjednodušující výklad.

²⁴Nový úděl (New Deal) – ekonomický program s prvky plánované ekonomiky přijatý jako reakce na světovou hospodářskou krizi.

²⁵P. Virilio, c. d., s. 54.

pacifistický koncept válečného filmu absolutně nehodil. Podobně ani režiséři typu Fritze Langa podobné ideologii nemohli sloužit. Německý fikční film se pod Goebbelsovou taktovkou zcela proměnil. První světová válka z něj téměř zmizela a nahradili ji stejně narativizované, avšak ideologicky jasně vyhraněné tituly ukazující třeba násilnosti Britů za búrské války.

Už z tohoto, jistě zkratkovitého nástinu různých reakcí politiky na průmyslovou revoluci vidíme, jak se z veřejného života mohou bleskurychle vytratit morální premisy, které stály za zrodem moderní demokracie. Už v době mezi válkami bylo jasné, že společnost se dostává do stádia, kdy technologie zabíjení překoná všechna tehdejší očekávání. Ani jedna z nich nepovažuje využití moderního průmyslu k masovému zabíjení za problém. Každá z nich hájí svou ideologickou pravdu za cenu tisíců promarněných životů. Z dnešního pohledu je jasné, že to nakonec vlastně dopadlo dobře, paradoxem ovšem je, že se přijetí těchto agresivních politických koncepcí uskutečnilo tak snadno. V současnosti dominantní americká koncepce zvítězila ve druhé světové válce a tomu odpovídá i odraz této události ve filmu a jeho prostřednictvím pak dál v jakémsi „kolektivním vědomí“ společnosti. Ovšem právě nástup radikálních politických konceptů v Sovětském svazu a v Německu ukazuje, jak nesnadné je implantovat americký model demokracie na jinak strukturované společnosti. Anglosaský koncept se tedy povedlo prosadit nikoliv ve chvíli, kdy se zdálo, že natrvalo zvítězil (1918), ale až po dvou dalších konfliktech (druhá světová válka v případě Německa a studená válka v případě Sovětského svazu).

Srovnání obou systémů je možné i na poli kinematografie, která byla pro oba zásadní a otevřeně proklamovanou součástí oficiální propagandy. Kontrola filmového zpravodajství i fikčních filmů dohromady s nedostatkem jiných informačních kanálů byla důležitou součástí manipulace s veřejným míněním. S tím samozřejmě povaha média nesouvisí. Zneužití filmu v těchto systémech však vychází právě z jeho podstaty, kdy je velmi snadno schopen předstírat realitu a indoktrinovat diváka tím, že mu odepře možnost kontroly předobrazu skutečnosti, nebo se nikdo nezabývá tím, aby odlišoval

skutečnost od reality v rámci filmového vyprávění. Problematicky můžeme vnímat i dodnes patrný dopad těchto filmů a celé totalitní kultury na veřejné mínění a povědomí o určitých událostech, které zobrazovaly.

2.5. Druhá světová válka – stroj na maso a propaganda

Druhou světovou válku můžeme chápat jako konflikt ideologií vzešlých z té první. Na jedné straně stojí hitlerovské Německo, uvržené do demagogické diktatury, jejíž pravidla vycházejí z antisemitismu, darwinismu a která má pro své občany, „diváky“ místo demokratického rozhodování militaristický cirkus. Za dobu její vlády však země ekonomicky zesílila natolik, že jí na začátku konfliktu nemohla konkurovat jediná evropská velmoc. Za spojence si Třetí říše vybrala velmi slabé diktatury v Itálii, Maďarsku, Bulharsku nebo Finsku, které do značné míry spojovala touha po válce s bolševickým Sovětským svazem, ale také Japonské císařství, v té době nejexpanzivnější a nejbohatší stát Asie. Na druhé straně stál podivný slepenec malých demokratických zemí jako Československo, Rumunsko, Polsko, jejichž bezpečnost garantovaly Francie, Velká Británie a částečně Sovětský svaz. O výsledku se ovšem tentokrát výrazně rozhoduje nejen na bojišti, ale ve Spojených státech. Díky jejich zbrojní a ekonomické podpoře se podařilo udržet v boji nejen Velkou Británii, ale také východní frontu. Hitlerovské Německo se během tří let válčení začínalo pomalu vyčerpávat a jeho porážku už nebylo možné zastavit. Poslední dva roky války pak můžeme chápat jako souboj Spojených států a Sovětského svazu o vliv na poválečný svět.

Druhá světová válka je historickým zlomem, který vedl k mimořádným investicím lidského i ekonomického potenciálu směrem k válečnému hospodářství. Každodenní činnost miliónů lidí byla vnímána jako služba vlasti. Vojáky se tak stali i lidé pracující v továrnách. Nepřítelem najednou nebyla nepřátelská armáda, tak jako za války první, ale celá etnika bez ohledu na jedince a jeho zapojení do společnosti. Dodnes je pro nás symbolem tohoto barbarství holocaust nebo násilí, které doprovázelo německý útok na Sovětský svaz. Právě východní fronta a masivní zabíjení

civilistů byly jedním z důvodů, který utvrdil nacistické špičky při rozhodování o konečném řešení židovské otázky. Jestliže ještě v roce 1940 transportovaly vlaky Židy z jednoho místa Říše na druhé, v době, kdy bylo zapotřebí každého vagónu k přepravě vojáků, zásob a munice na velké vzdálenosti a brutální zabíjení civilistů se alespoň ve východní části Evropy stalo normou, osud evropských Židů byl zpečetěn.²⁶ Podobně můžeme vnímat i bombardování nacisty kontrolované kontinentální Evropy britskými a americkými letci v druhé půlce celého konfliktu. Politicky bylo motivováno nejenom odplatou za bombardování Spojeného království, ale také snahou urychlit válku likvidací „válečných“ cílů jako zbrojařských a rafinérských závodů. V tomto momentě se rozdíl mezi civilistou a vojákem absolutně neguje. Paradoxem také je, že pouhá 3 procenta bomb skutečně zasáhla daný cíl.²⁷ Svržení atomových bomb na Hirošimu a Nagasaki je dnes posuzováno jako radikální ukončení války, které ušetřilo životy tisíců vojáků, a také samozřejmě jako manifestace vojenské síly Spojených států. Když se však podíváme na celé americké tichomořské tažení, zjistíme, že technika radikálního vybombardování japonských pozic hlavně na tichomořských ostrovech byla běžnou praxí a že svržení atomových pum bylo jen jakousi finální prezentací. Při bližším pohledu na stav tehdejší diplomacie, na nechuť Spojenců například uznat De Gaullova exilovou armádu a neshody mezi Velkou Británií a Spojenými státy ve vztahu k Sovětskému svazu zjistíme, že tato válka prostě nebyla pouze soubojem humanismu a totality, respektive anglosaského politického systému a radikálních ideologických systémů, ale prostorem pro využití moderních technologií bez jakýchkoliv ohledů.

Válečný film se v této době zcela podřídil potřebám vládnoucích garnitur na obou stranách barikády. Německý filmový průmysl byl navíc kontrolován komplikovaným byrokratickým státním aparátem, který dohlížel na jeho ideologickou čistotu. Podobně si Němci počínali i na okupovaných

²⁶Viz Mark R o s e m a n, *Setkání ve vile u jezera, Konference ve Wannsee a „konečné řešení židovské otázky“*. Praha: Dokořán 2003.

²⁷J. W a n n e r, c. d., s. 245.

územích. Je ovšem důležité si povšimnout, jaké možnosti dostávali například váleční zpravodajové, kteří o průběhu bojových akcí referovali a kteří připravovali příspěvky pro filmové týdeníky. Němci vyvinuli poměrně jednoduchý model „korupce“ filmařů, kdy jim dopřávali mimořádné prostředky a pozornost a za odměnu vyžadovali stoprocentní loajalitu²⁸. Třetí říše tedy především akcentovala nutnost ukázat válku prostřednictvím kaširovaného zpravodajství, a nikoliv ji jako téma nebo prostředí komponovat do hraného filmu. Jediným výrazným válečným filmem se tak stal až KOLBERG, který měl mobilizovat upadající morálku obyvatel v té době již rozvráceného Německa těsně před jeho definitivní porážkou.

Daleko zajímavějším momentem je pak přerod britského filmu, který v době druhé světové války také podléhal vlivům státních struktur. James Chapman ve své studii *Cinema, Propaganda and National Identity* sleduje především propojování dokumentárního a fikčního filmu, které pojmenoval jako „wartime wedding“ [válečná svatba]. „*Byla to hlavně inkorporace narativně-dokumentárních technik do komerční celovečerní produkce. Do centra zájmu producentů a režisérů se dostala skupina lidí v autentických situacích a vystrnadila tak třídní typy a karikatury typické pro britský film třicátých let.*“²⁹ V praxi to vypadalo tak, že zatímco ještě na začátku války vznikala celá řada melodramatických snímků o vysoce postavených důstojnících, od roku 1942 už prostor dostaly pouze realistické příběhy o lidech bojujících za vlast bez ohledu na svůj původ atd. Zásahu na tom měl především Sir Kenneth Clark, který – ač ředitel filmového oddělení ministerstva informací, které financovalo natáčení dokumentů – usoudil, že

²⁸Dr. Martin Rikli ve své vzpomínkové knize *Filmoval jsem pro milióny* vzpomíná na pohnuté natáčení bojových operací při obsazování Norska. Vojáci, kteří pro něj inscenovali skutečné boje, nechával zarůstat vousy, aby vypadali autenticky při opětovném vztyčení německé vlajky nad norským Narvikem apod. Sám Rikli sice v Norsku natočil několik podobných výjevů, ale daleko více pracoval s materiálem, který vznikal přímo při bojích a který měl sestříhat do ideologicky jasné reportáže o drtivém vítězství Němců nad Nory a Brity. Nutno podotknout, že Rikli natáčel původně etnografické dokumenty, že jeho kniha je plná bizarních úvah o smyslu lidské existence tváří v tvář kolonialistickému útlaku černošských mas v Africe.

Viz Martin R i k l i, *Filmoval jsem pro milióny. Cesty, vzpomínky a dobrodružství filmového reportéra*. Praha: Orbis 1944.

²⁹James C h a p m a n, *Cinema, Propaganda and National Identity: British Film and Second World War*. In: Justin Ashby – Andrew Higson (eds.), *British cinema, past and present*. London - New York, NY: Routledge 2000, s. 194–195.

nejlepší způsob, jak k občanům pomocí filmu promlouvat, je právě fúze mezi dokumentem a hraným filmem, respektive mezi dokumentární technikou natáčení a narativním žánrovým příběhem. Až na samém konci války se začaly válečné snímky propadat v návštěvnosti, a tak se ministerstvo informací uchýlilo k dalšímu zlomovému kroku a začalo financovat i neválečné filmy jako třeba slavný snímek JINDŘICH V. (1944) Lawrence Oliviera. Právě tento film, jehož ústřední scénou je bitva u Agincourtu, však vstoupil do kin v době invaze spojeneckých vojsk v Normandii a při podrobné analýze Chapman usoudil, že i přesto, že formálně nesouvisí s druhou světovou válkou, je příkladem jasně ideologicky ošetřeného filmu, který pracuje s historií a s původním Shakespearovým textem evidentně pod tlakem válečných okolností. Britský model se později uplatnil například v Itálii a je jakýmsi předchůdcem neorealismu a vůbec celosvětového pohledu na válku prizmatem komplikovaných osudů obyčejných hrdinů. Chapman ve své eseji také podrobně zkoumá reflexi válečných filmů nejen ve čtyřicátých, ale i v osmdesátých letech. Právě spojení nových, původně dokumentaristických technik a klasického filmu vytvářelo dojem větší realističnosti filmu, kterou tolik adorovali filmoví teoretici padesátých let. Ideologické čtení válečných filmů, ovlivněné v Británii především Gramsciho teorií hegemonie, v pozdější době tak nemohlo nenarazit na poměrně přesně strukturovaný způsob, jakým se do sféry komerčního filmu projektovala tehdejší konzervativní politická ideologie. Chapman však upozorňuje, že skutečný stav tehdejšího britského filmu byl hlavně ovlivňován reakcemi publika a nebyl tedy zas až tak implantován zvenčí, jako tomu bylo například u německé kinematografie. Filmy se pořád vyvíjely s ohledem na možnou komerční úspěšnost, a tím pádem i na širší dopad na veřejnost. Samozřejmě je jasné, že válečná mašinérie silně poznamenala veřejné mínění a že média mohutně podporovala postoj britské vlády bojovat s nacismem, problematické ovšem je, že se struktura válečného filmu díky tomu jaksi „zasekla“ právě v tomto období. Dobře to bude viditelné na příkladech

z americké kinematografie. Britové však jako první dali díky posunu od předválečného způsobu narativizace směrem k lidskému a pro masy přijatelnějšímu hrdinovi válce ve filmu punc realističnosti, a to i přesto, že zobrazovaná realita podléhala kontrole státních orgánů a neprobíhala v podmínkách normální produkce. Válečný film náhle „ukazoval pravdu“, zároveň mocně povzbuzoval davy k další práci pro válečný průmysl (rozuměj veškerý průmysl) a přitom vyprávěl poutavé příběhy. Právě v tomto momentě můžeme začít sledovat mytologizaci války, která se ze společenského fenoménu stává epickým dobrodružstvím s obyčejnými hrdiny, kteří však dokáží dělat velké věci.

Americký filmový průmysl byl na válku samozřejmě připravenější. I tady, jak jsem již naznačil, se ovšem žánr fikčního válečného filmu začal radikálně proměňovat. Jeanine Basingerová tuto proměnu popisuje pouze z hlediska změn v narativu filmů a také změn v minutáži bojových scén. Ke změnám v produkčních strukturách a ke spojení filmového průmyslu s americkou vládou se vyjadřuje jen okrajově: „*Můžeme registrovat, jak třeba studio Warner Brothers využívalo pomoci armády při natáčení značného množství filmů z armádního prostředí. (...) Hollywood se snažil, aby Amerika byla včas připravena. (...) A tak se například film WINGS OF THE NAVY natáčel na leteckých základnách v Pensacole na Floridě a v San Diegu. Námořnictvu je děkováno i v titulcích.*“³⁰ Tento a další filmy se soustředily především na prezentaci nových výtvarných a technických objevů amerického vojenského průmyslu. Představovali se v nich nové zbraně, taktiky i noví mladí vojáci. Neodehrávaly se v žádném konkrétním čase a pouze upozorňovaly na přítomnost jakéhosi nebezpečí. Objevily se ovšem i takové tituly jako *I WANTED WINGS* (1941), který začínal leteckým útokem nepřátel na Los Angeles a který přišel do kin ještě před útokem na Pearl Harbor. Na začátku čtyřicátých let se také ve válečných filmech začínají objevovat hvězdy typu Clark Gable nebo Lana Turner. Bojové scény se ve větším množství objevují i ve filmech, které bychom jinak mohli chápat jako

³⁰J. Basinger, c. d., s. 102.

válečná melodramata nebo komedie. Do narativu válečných filmů se začínají prosazovat scény z přípravných vojenských táborů, takže i divák je spolu s hlavními hrdiny seznámen s novou technikou. S pacifismem starších filmů se vyrovnává například film *THE BUGLE SOUNDS* (1942), který vypráví příběh mužů z jízdni kavalérie, kteří úspěšně a s vyznamenáními prošli první válkou, avšak teď čelí mechanizaci a stávají se tankovou brigádou.³¹ Ve filmech už nehraje hlavní roli jednotlivec, ale skupina vojáků směřující ke splnění nějakého vojenského úkolu (např. film *DESPERATE JOURNEY* z roku 1942). Zásadním způsobem se také oproti starším filmům mění válečné prostředí. Basingerová píše: „*Tak jako tomu bylo v obyčejném životě, i ve filmech byla najednou válka úplně všude. Existovala sice místa, kde se nebojovalo, jako vesnice nebo statky, ale boj mohl okamžitě vypuknout. Aby někdo válce unikl, musel by nasednout do letadla a vrátit se do Ameriky nebo na základnu anebo prostě umřít.*“³² Za základní okamžik pro zrození tzv. „combat filmu“ (film z druhé světové války, který obsahuje bojové scény ve více jak 60 procentech své minutáže) považuje Basingerová rok 1943, kdy se do amerických kin dostal film *BAATAN*, odehrávající se na Filipínách, kde se skupina několika Američanů dostane do obklíčení a čeká na příchod posil. Film byl natočen ve studiu, jeho hrdiny byl mix Američanů s různým třídním i etnickým původem (nechyběl ani indián, ani Filipíнец-divoch a ani Filipíнец-inženýr) a především s různými charakterovými vlastnostmi. Hned na začátku filmu je zabit velitel skupiny a umírá se slovy „naše pozice neopustíme“. A tak se pozvolna hlavní hrdina musí ujmout pozice šéfa jednotky, mladí se učí od starších, vaří se, vzpomíná se na ženy tam doma a mezitím se umírá jak na běžícím pásu. Vojáci však bojují spravedlivý boj, a tak vydrží až do tragického konce, někteří z nich se ještě předtím stihnou

³¹Zajímavé je třeba pojetí změn v etických normách armády právě v tomto filmu. Kůň hlavního hrdiny utrpí smrtelná zranění při výbuchu způsobeném sabotáží. Starý voják ho chce zastřelit, aby se netrápil, což nové předpisy nedovolují. Koně se mají utrácet za pomoci injekce. Nakonec je mu však důstojné rozloučení povoleno, a tak vytáhne svou zbraň, přikryje koni hlavu a střelí ho do temene. Armáda je tedy lidová, ale nikoliv byrokratická, což je vlastně téma skoro všech pozdějších mainstreamových filmů, které armádu představují jako kolos se silným důrazem na jednotlivce, jeho bezpečí a jeho kariérní postup.

³²J. B a s i n g e r, c. d., s. 31.

obětovat pro druhé atd. BAATAN byl zjevně inspirovaný slavným filmem Johna Forda LOST PATROLL (1934), což bezpochyby odkazuje na časté prepisování starších prověřených vojenských námětů a jejich aktualizaci. Jeho narativní struktury však kodifikovaly něco, co je při pohledu na americký hraný válečný film viditelné dodnes: předem dané schéma příběhu a jeho nekonfliktní přijetí oficiálních ideologií. Filmový průmysl prorostl se státním aparátem a zcela dobrovolně se začal podílet na propagandě zahalené do „vyšších“ ideálů svobody a demokracie. Tato pozice válečného filmu je pochopitelná pro dobu druhé světové války, a také proto byla několik desetiletí na ústupu a podléhala kritickému čtení.

Zásadním momentem pro další vývoj žánru pak byl podobně jako v Británii nástup dokumentárních filmů reflektujících aktuální situaci na frontách a přinášejících do Spojených států fascinující obrazy destrukce, lidského ponižení, smrti, a to vše pečlivě zdokumentované přímo vojáky. Milióny diváků sledovaly souboje amerických vojáků takřka ihned poté, co se odehrávaly, a to buď prostřednictvím „týdeníků“, kde se autentické bojové scény mísily se zprávami z dostihů a módních přehlídek, nebo prostřednictvím samostatných dokumentárních filmů. Ty režírovali přední hollywoodští režiséři jako Frank Capra, William Wyler, John Huston, John Ford a další, které armáda povolala do zbraně. Dokumenty to byly opravdu propagandistické a dodnes při jejich sledování běhá mráz po zádech. Basingerová sice podotýká, že právě práce těchto režisérů z filmů udělala něco víc než jen obyčejný záznam reality. „*Jsou to především striktně osobní vize války důležité pro svou vnitřní sílu, inteligenci a demokratický přístup,*“³³ píše a hned v zápětí popisuje Fordův paradokument DECEMBER 7TH (1943), který nezobrazoval nic menšího než japonský útok na Pearl Harbor. Ovšem vzhledem k nedostatku materiálu byla většina scén dotočena ve studiu. Na přebalu tohoto filmu vydaném Národním audiovizuálním centrem stojí: „*Tento film je důkazem vskutku neobvyklé filmové události,*

³³J. Basinger, c. d., s. 113.

kdy se iluze – pro většinu z nás – stává dokumentární realitou.“³⁴ Americké pojetí dokumentu je tedy ještě radikálněji svázáno s předchozí celovečerní produkcí a jejími hlavními režisérskými představiteli. Válka tak opět nabývá rozměru epického dobrodružství. To je samozřejmě v pořádku, moderní společnost prostě sleduje s napětím osudy svých chlapců ve zbroji a ráda podporuje válčící vlády, zvláště když se jedná o tak bohulibou věc, jako je záchrana lidstva před totalitními režimy. Nepříjemným produktem tohoto dějinného odstřihnutí válečných dokumentárních filmů od reality je neustálá snaha částmi těchto dokumentů ozvlášťňovat později natočené celovečerní válečné filmy. DECEMBER 7TH se například objevuje ve známém filmu TORA! TORA! TORA! (1970) a takových příkladů najdeme desítky. Hollywood se musel vyrovnat se zvýšeným zájmem diváků o dokumenty a musel tedy opustit svá studia a válečné filmy začít natáčet v terénu nebo do nich alespoň vkládat dokumentární záběry. Tady je další nebezpečí rekonstrukcí, které převzaly úlohu historických dokumentů, a je jen velmi těžké u každého záběru dokládat jeho autenticitu. Díky používání těchto „dokumentů“ při narativizování fikčních válečných filmů tak obraz války stojí stále na místě a odkazuje k sobě samému, což divák i odborník může jen těžko rozklíčovat.

Jestliže první světová válka byla válkou o moderní svět bez zkorumpovaných monarchií a měla být vyvrcholením amerických snah o hegemonii demokratických politických systémů na starém kontinentě, druhá světová válka již byla válkou o veřejné mínění. Určitě o tom hovoří nejen ekonomická čísla, která dokazují, že tento konflikt a následné zbrojní závody mezi Sověty a Američany byly snad nejdražším počinem v historii lidstva, ale stály nepochybně milióny lidských životů. První světová válka, jejíž obraz byl k válčení a zabíjení po celém světě v kinematografii velmi kritický, vystřídala válka teď a tady ve vašem kině z rukou předních režisérů a „nových“, ještě „realističtějších“ dokumentaristů, kteří – subvencováni vládami a armádou – vytvářeli narativní obraz války, tak jak ho známe

³⁴J. Basinger, c. d., s. 115.

i z dnešních blockbusterů. Druhá světová válka je vlastně dodnes tak trochu tabu téma, kterému se i v šedesátých letech vyhnula kritická vlna amerických antiválečných filmů, které se soustředily hlavně na Vietnam (OLOVĚNÁ VESTA – 1987, APOKALYPSA – 1979, ČETA – 1986). Film se sice osvobodil a spolu s ruční kamerou (zajisté produkt válečného průmyslu) vyrazil na denní světlo, obraz války to však naopak konzervovalo. Narativní struktura starších válečných filmů doplněná o aktuální důraz na moderní techniky válčení (holocaust, kobercové bombardování, atomové zbraně) se definitivně stala hlavní osou válečného filmu. Evropa sice po válce neprodukovala nikdy tolik fikčních válečných filmů, ale i její verze obrazu války je ovlivněná všemi výše zmiňovanými procesy, které vedly k zakonzervování válečného obrazu ve Spojených státech a Velké Británii.

2.6. Konflikty druhé poloviny 20. století – autorský a televizní obraz války

Ani pozdější filmy, které se pokoušely o nový „ideologický“ pohled na válku (silně pacifistické tendence jsou u válečného filmu patrné zejména v dobách největšího napětí za studené války), se těchto „chyb“ nevyvarovaly. Vyprávění příběhů se stalo základní premisou dokumentárních i hraných válečných filmů. Válečné filmy samozřejmě reflektovaly aktuální vývoj kinematografických technologií a s nástupem ručních kamer došlo i k určitým změnám ve zobrazování války v důsledku nástupu nových technologií. Ty vedou vždy k vytvoření nestandardních filmů v rámci dokumentárních, zpravodajských i fikčních filmů. Tady nastává ona Altmanova evoluce žánru. Tyto filmy jsou centrem pozornosti kritiky, je o ně velký divácký zájem, prostě způsobují senzaci. Ovšem je opět specifikou válečného filmu, že se postupně tato radikálnost vytratí a obraz války je znormalizován zpět směrem k narativnímu vyprávění, jehož rámec vznikl během a krátce po druhé světové válce, a také k obrazu, který je dán nedostatky filmové techniky v době války první. Válečný film, který dřív nebo později ustupuje do pozadí před subjektivnějšími pohledy na válku v podobě komorních dramát, komedií, melodramat, autorských filmů, se

totiž bez ohledu na ně dokáže vrátit, a zatímco třeba znovuoživení westernu je spíše komerční záležitostí, jehož dopad je objektivně pozorovatelný jen na tržbách produkčních a distribučních firem, válečný film má daleko rozsáhlejší vliv, protože se objevuje v dobách nestability a podporuje vlastenecké cítění diváků tváří v tvář dalšímu konfliktu, respektive u amerického filmu ve chvíli změny zahraniční politiky této světové velmoci.

Podobně jako se proti starému obrazu války prve vymezila fotografie během americké občanské války, dokázala i televize ve svých začátcích v podstatě zastavit válku ve Vietnamu, respektive radikalizovat společnost, a tím pádem ovlivnit i politické rozložení sil. To vše samozřejmě nelze přičítat jen televizi, ale širším celospolečenským pohybům, které jsou symptomatické pro konec padesátých a celá šedesátá léta minulého století a později pro léta devadesátá. Díky televizi se k miliónům Američanů dostaly až příliš živé záběry reálných poprav, bombardování, umírajících dětí z vietnamské války, které se staly symboly pacifistického hnutí silně ovlivňujícího reálnou zahraniční politiku Spojených států. Za vrchol „vietnamského válečného filmu“ (a také za zásadní bod zlomu v historii žánru) lze označit trilogii Olivera Stona (ČETA, NAROZEN 4. ČERVENCE – 1989, NEBE A ZEMĚ – 1993), OLOVĚNOU VESTU Stanleyho Kubricka a APOKALYPSU F. F. Coppoly. Všichni tito režiséři patří ke generaci tzv. nového Hollywoodu, respektive k její více autorské (ve smyslu auteurské) části. Stone se noří do podvědomí svých hrdinů a ukazuje tak dosud pouze v komornějších filmech zobrazovaný subjektivní obraz války, který je samozřejmě hrůzný. Ve svých filmech také odhaluje určitá pochybení v soustrojí americké armády, a tím značně relativizuje celý koncept fikčního válečného filmu. Nutno říct, že s odstupem času je zřetelné, že tento pohyb směrem k prožívání války od jejího pozorování ještě neznamenal zásadní zlom v obrazové koncepci války. Jak už to tak u amerických filmařů bývá, i Stone zůstává velmi konvenční a dodržuje celou řadu figur žánru. Ty ovšem relativizuje, věnuje jim více, anebo naopak

méně prostoru a z hrdinů jeho filmu se jaksí vytrácí falešný entuziasmus, aby ho ovšem nahradil ten pravý americký, po kterém se v tomto případě začalo politiky nepěkně šlapat. Jeho přístup je určitě nejméně revoluční a možná i díky tomu si vysloužil tolik amerických filmových cen různého druhu a stal se do značné míry módou. O tom určitě svědčí i znovuuvedení ČETY na festivalu v Cannes v roce 2006.

APOKALYPSA vypráví skoro až mytický příběh o koloběhu moci, který je ovšem rámován paraskutečným příběhem odehrávajícím se v době vietnamské války. Coppolovi nejde o to vietnamskou válku popsat nebo ukázat její perverznost. Využívá její kulisu pro vyprávění metaforického příběhu o člověku jako takovém, o jeho touze po moci, o rituálech, o jeho vztahu k půdě, o kolonialismu atd. Jeho rozsáhlá filosofická freska je prošpikovaná intermediálními odkazy v nepatrných detailech.³⁵ APOKALYPSA nemá s žánrem válečného filmu skoro nic společného. To, co na plátně vidíme, není skutečný obraz nebo autorsky pojatý obraz války, ale sled absurdních scén, jejichž motivací není redefinovat obraz války, ale ukázat ho jako nedílnou součást našeho pokřiveného světa (viz scéna surfování po útoku, kráva na vrtulníku, útok šípy, zábava s playmates apod.) Armáda se navíc ve filmu stává jakýmsi zmenšeným obrazem moderní společnosti, která se zdánlivě řídí pevnými morálními a legislativními pravidly, ale všichni je ve své touze po moci porušují. Paradoxem je, že film stejně zapadl do žánru válečného filmu, o čemž svědčí i jeho citace ve filmu MARIŇÁK, kde si vojáci před odletem na misi do Zálivu pouští v kině scénu útoku helikoptér s hudbou Richarda Wagnera. I když film vyvolal zděšení a je uváděn jako příklad antiválečného filmu, v rámci této citace je vojáky konzumován jako napínavá řež, jako „hon na žluťáky“. Tento odkaz jako by upozorňoval na fakt, že válečné násilí nelze zbavit jeho ideologického nánosu, že pomocí válečných scén nelze natočit antiválečný film a že divácká responze na tento druh filmů je často velmi radikálně odlišná od

³⁵Viz Jakub K o r d a, Poznámka pod čarou v Apokalypse now. *Cinepur*, 2006, č. 45, s. 42–43.

záměrů tvůrce. Nutno dodat, že ani MARIŇÁK (2005) v tomto ohledu příliš neuspěl.

Kubrick se v OLOVĚNÉ VESTĚ, která byla natočena až v polovině osmdesátých let, věnuje přímo vietnamské válce a vůbec samotnému žánru válečného filmu. Zůstává věrný jeho struktuře, akorát ji značně relativizuje a divákům servíruje zcela odlišné pojetí základních scén, které se k válečnému filmu vážou. Například „první výstřel“, který u něj není jako obvykle prvním morálním dilematem každého vojáka, ale neosobní, mechanická akce. Podobně pracuje i se složením jím zobrazované bojové jednotky, která je sice tradičně diverzifikovaná, každý člen má jiné vzdělání, pochází z jiného koutu státu, zastoupeny jsou i menšiny, ale jejich přístup k válce už diverzifikovaný není. Jeho vojáci jsou cyničtí a většinou bojují proto, že musí anebo že je to baví. Z jeho filmu se tak zcela vytratil patos, protože všechny postavy se chovají nelidsky, a tak divák příliš neví, s kým se identifikovat. Respektive, když sleduje hlavního hrdinu, musí počítat s tím, že v některých scénách bude jeho chování amorální a jeho soucit tak bude vzbuzovat někdo, kdo byl předtím v úplně jiné roli. Hrdinové už nebojují za svobodu, ale pro boj samotný. Tento úhel pohledu stvrzuje i výběr hlavní postavy filmu, kterou je novinář s radikálním odstupem k autoritám i k věcem, které se kolem něj dějí.

Všechny tyto tři filmy se zcela logicky odehrávají na pozadí vietnamské války, jejíž odmítnutí americkou veřejností se samozřejmě na jejich podobě velmi projevilo. Druhá světová válka byla i nadále zobrazována v diváckých velkofilmech typu NEJDELŠÍ DEN (1962), TORA!, TORA!, TORA! (1970) nebo PŘÍLIŠ VZDÁLENÝ MOST (1977). Zatímco první z výše uvedených „antiválečných“ přístupů žánr zcela ovládl a způsobil jeho dočasný ústup ze scény, ten druhý je příznačný spíše pro experimentující evropské režiséry (Godard, Kluge, Dumont), třetí se ve fikčním filmu skoro neobjevuje. Asi nejbliže mu je film DAYS OF GLORY francouzského režiséra Rachida Bouchareba uvedený v roce 2006 v canneské soutěži. Bouchareb totiž natočil film, který by klidně mohl připomínat ČETU, kdyby však nebyl

tak radikálně politický. Věnuje se totiž velmi problematickému využívání „francouzských Arabů“ za druhé světové války v severní Africe. Ti tvořili velmi důležitou část de Gaullovy Svobodné armády. Byli to dobrovolníci ze zdejších francouzských kolonií, které však vedení armády krutě zneužilo. Bývali používáni jako lidské štíty, pouštěli je do sebevražedných akcí (bez jejich vědomí) a stát jim nikdy nepřiznal výhody, z nichž se těšili bílí účastníci odboje. Bouchareb využívá patos válečných filmů, ukazuje skupinu různých lidí, kteří bojují za správnou věc a nebojí se umírat ve službách vlasti. Je tedy velmi snadné se s nimi identifikovat a jejich osudy intenzivně prožívat, zároveň se však divák musí vyděsit, když vidí, že je s nimi zacházeno skoro hůře než se zajatými Němci. Tento angažovaný postoj, který Bouchareb osvědčil už u svých komedií a dramát, dělá z filmu úplně jinou podívanou.

Válečný film na konci studené války ustoupil filmům politickým, apokalyptickým a špionážním. Divákům se navíc přestal líbit koncept rozervaného hrdiny ala ČETA a fikční válečný film vstoupil do jakési ilegality. Velká studia do něj skoro všechna přestala investovat peníze. I tak vznikla celá řada béčkových filmů, které byly opět poplatné starým žánrovým kodexům a většinou rehabilitovaly militaristickou ideologii. Příkladem bez dalšího komentáře může být série filmů s postavou vietnamského veterána Ramba (RAMBO I – 1982, RAMBO II – 1985, RAMBO III – 1988) vyprávějící příběh veterána, kterého se národ v jakémsi „levičáckém“ pomatení zřekl, aby ho vzápětí povolal zpět do svých služeb, a dokonce poslal zpět do Vietnamu dořešit resty.

Dokumenty za celou dobu nepřekročily rámec narativizovaného vyprávění. Mění se pouze akcent na pozitivní či negativní úlohu toho kterého konfliktu. A protože už je opravdu těžké cokoliv nového prezentovat, přicházejí televizní stanice, kde se tyto dokumenty výhradně objevují, s dalšími a dalšími nově nalezenými záběry amatérské povahy, které jsou však stále komentovány. Pro obraz války tak sehrávají druhotnou úlohu, protože jsou vždy jen výběrovými ukázkami z nepřeberného množství

materiálu, a jejich „poselství“ lze snadno relativizovat, protože odpovídá předem jasně vymezenému komentáři. I tak jsou alespoň některé z nich minimálně progresivní v tom, že se zaobírají i dříve utajovanými skutečnostmi a samy o sobě tvoří zajímavý celek, který ukazuje, jak se kinematografie a její vztah k válce s odstupem let mění (když třeba srovnáváme válečné dokumenty z padesátých a devadesátých let).

Válečné zpravodajství jako by rezignovalo na postavu hledajícího novináře, alespoň tedy při konfliktech vedených západním společenstvím, a jeho roli tak zastávají záběry produkované samotnými komunikačními zbraněmi. Zatímco na rozhraní devatenáctého a dvacátého století byl tento materiál pečlivě střežen před zraky obyčejných diváků, dnes je tomu naopak. Noční záběry výbuchů natočené z kilometrové výšky, záběry noční oblohy ozářené letícími střelami a komentář vysvětlující, že Spojenci zaútočili na vojenské cíle, jsou dokonalým obrazem moderní války, poprvé použitým dokonce v přímém televizním přenosu během první války v Perském zálivu. Rozpor mezi tím, jak dopad bomb vnímají lidé v místech, kam jsou nasměrovány, a lidé, kteří je sledují ve stejné chvíli ze svých obývacích pokojů, však úplně pozitivní vyznění nemá. Za výsledek lze považovat naši reakci na teroristické útoky z 11. 9. 2001. Západní společnost si už zcela odvykla na reálné záběry bílých umírajících vojáků a civilistů. Symbolem 11. 9. se stalo zřícení budov Světového obchodního centra pozorované z různých úhlů, ale ve velké vzdálenosti a opět tváře hrdinných záchranářů, které si v sobě nesou každá svůj vlastní potencionální hollywoodský příběh. Letos režisér Oliver Stone natočil přesně takový film. Naproti tomu média loni v lednu zaplavily fotografie a záběry tisíců znetvořených těl z oblasti přírodní katastrofy na pobřeží Indického oceánu. Podobným příkladem může být i nevole vysílat v západních médiích popravy západních rukojmích v Iráku. Tato „rasová“ segregace, která „reálné“ utrpení ukazuje daleko od bezpečí evropských a amerických velkoměst, je posledním krokem

k vyřešení morálních aspektů války jako takové.³⁶ Souboj čistého, romantického obrazu moderního vojáka bojujícího tak, aby minimalizoval civilní ztráty, a obrazu následků brutálního běsnění „teroristů“ má bez ohledu na reálné ztráty obou zneprátených stran jasného vítěze. V případě takto exponovaných a zásadních zpráv se k nim sice dočteme mnoho dalších komentářů a náš úsudek může být ovlivněn mnoha jinými informačními zdroji, ale vypalování mešit a buddhistických svatyní (případně nezákonné deportace muslimů) v době krátce po zářijových událostech je důkazem, že situace je nestandardní. Zpravodajství je také velmi ovlivňováno samotnou americkou armádou, která rozhoduje o tom, kdo se kam a kdy dostane. Na amerických mediálních korporacích typu NBC nebo CNN jsou pak závislé evropské agentury, které jejich záběry zprostředkovávají evropským domácnostem.

Reportéři evropských televizí oproti tomu vstupují i do tak neklidných oblastí, jako je Čečensko, a přinášejí velmi syrové zpravodajství. I tady však platí, že stát, v tomto případě Rusko, jejich snahy značně oklešťuje a novináře často vyhošťuje. Navíc je v těchto oblastech velmi pravděpodobné, že se z nich novinář nemusí už nikdy vrátit. Novináři jsou tady prostě součástí války a prožívají ji nikoliv jako událost, o které referují, ale událost, kterou žijí. To je patrné i na příkladu nejznámějších českých válečných zpravodajů Petry Procházkové a Jaromíra Štětiny.

Válečný film ve všech svých podobách značně oživila až devadesátá léta a tento „boom“ trvá dodnes, jak je patrné i při pohledu na filmy ze soutěžní sekce canneského festivalu v roce 2006. Důvodem je především fakt, že se opět začalo bojovat (Bosna, Kuvajt, Kosovo, Afghánistán, Irák), a také to, že fikční válečný film vždy nastupuje tehdy, když ho politická reprezentace potřebuje pro ospravedlnění svých postupů, což se zase děje

³⁶ „Demonstrace technologické nadřazenosti Západu byla přímo spojena s morálním oprávněním jeho pozice (během první války v Perské zálivu v roce 1991, pozn. autora) v opozici k temné, nehumánní a morálně podřadné pozici protivníka, který byl navíc absolutně neschopen užívat svou vlastní sofistikovanější vojenskou techniku. Rozdělení na dobré a špatné bylo tak zřetelné, že nechalo vyniknout estetickým kvalitám abstraktního obrazu války, ve kterém moderní technologie prezentovaly svou čistotu a účinnost.“ Bend H u p a u f, Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation. *New German Critique*, 1993, č. 59, s. 73.

tehdy, když dojde k takové události, jakou byly teroristické útoky z 11. září nebo Pearl Harbor. Vše začalo v roce 1998, kdy vznikly dva pozoruhodné válečné filmy ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA a TENKÁ ČERVENÁ LINIE.

Film ZACHRAŇTE VOJÍNA RYANA vydělal jen na vstupenkách do kina celosvětově přes 480 miliónů dolarů, což je nejvíc, co se kdy válečnému filmu podařilo. Zisky z filmu pak samozřejmě narostly ještě díky videodistribuci a prodeji televizních práv. Film navíc získal dohromady pět cen Americké filmové akademie a dva Zlaté glóby. Stal se tak největší událostí roku. Paradoxní je, že mu co do počtu nominací na výše zmiňované ceny konkurovala právě TENKÁ ČERVENÁ LINIE, která sice měla desetinásobně menší zisky, ale kritiku a filmové profesionály zaujala snad ještě více než Spielbergův opus. Spielberg, který je spolu s Georgem Lucasem považován za hrobníka klasických hollywoodských žánrů, totiž svůj opět velmi tradiční příběh o americké armádě divákům představil v nečekaně atraktivním, emocionálně vypjatém a suturujícím hávu. Basingerová, která filmu věnovala celou kapitolu druhého vydání své knihy³⁷, shledává, že film žánr změnil především ve třech hlavních oblastech. Tou první je realističtější bojová akce a násilí, druhou pak neobvyklá stavba příběhu, ve kterém jednotliví vojáci přemítají o smyslu rozkazů, které dostávají od velení, a tou třetí změna účelu vzniku filmu. V této kapitole se také věnuje vůbec poprvé realističnosti obrazu války v americkém válečném filmu. „*Filmaři ve čtyřicátých letech věděli, jak co nejvíce zapůsobit na tehdejší publikum. Věděli také, že toto publikum je s válkou v nepřímém kontaktu, protože mnoho rodin přišlo o své blízké, mnozí vojáci se vraceli zmrzačení. I přesto, že lidé v zázemí si nikdy nemohli prožít to, co vojáci na frontě, následky si dokázali představit poměrně živě. (...) Stěžování si na nerealističnost hollywoodských válečných filmů bylo dáno především jejich narativním obsahem: sentimentalizování vztahů (jak na frontě, tak v zázemí), propagandistická motivace (ta byla součástí války na všech frontách) a prezentace násilí, které nemohlo odpovídat skutečnému*

³⁷Původně byl její text vydán v roce 1986 vydavatelstvím Columbian University Press.

*zážitku z boje.*³⁸ Dále také říká, že míra násilí ve válečném filmu souvisí s mírou násilí ukazovanou v jiných žánrech. Spielberg podle ní jen použil způsoby zobrazování násilí v hororech a akčních filmech a propojil je s historickou událostí. Američanům tak připomněl vážnost druhé světové války a jejího étosu, probudil tak zájem o další válečné fikční příběhy a zachránil tak žánr.

Problémem těchto tezí je, že autorka vychází z kritických ohlasů na dané filmy a násilí redukuje na přítomnost krve a utržených končetin v obraze. Právě posun směrem k těmto „efektům“ války však nemůže analyticky využívat na charakterizaci zobrazování násilí v tom kterém období. Spielbergův film není o nic více realističtější než kterýkoliv jiný válečný film, spíše naopak. Zatímco dříve se kladl důraz na jakési „násilí bez přímých důsledků“, tedy na záběry detonací tisíců tun výbušnin, které chránily postupující Američany a drtivě dopadaly na hlavy nepřátel, dnes je násilí ukazováno i s krvavými důsledky. Krvavé důsledky navíc diváka samozřejmě stavějí do radikálnější situace a přinášejí mu také radikálnější emocionální zážitky. Násilí jako takové je podstatou každého obrazu války, jediné, co se mění, jsou narativní motivy, které ho omlouvají. V případě Spielbergova filmu jsou tyto motivy takřka totožné s motivy kteréhokoliv jiného válečného filmu a další zájem o tento žánr probudil spíše komerční úspěch tohoto filmu než opětovné nastolení tématu druhé světové války, které je přítomno i ve válečných dramatech apod. Právě důraz na „krev a kosti“ u Spielberga odpovídá jeho předchozí práci s diváckými emocemi, z nichž tou nejslavnější jsou pochopitelně ČELISTI (1975) a SCHINDLERŮV SEZNAM (1993). Válka jako krvavý balet totiž neznamena reálnější obraz války, zvláště v případě, kdy je dodrženo klasické narativní schéma a v příběhu se objevují postavy morálně zdevastovaných německých zajatců, kteří se neštítí ani vraždy člověka, který jim předtím daroval život. Basingerová má určitě pravdu, když na konci kapitoly o tomto filmu říká: *„Proti všem očekáváním je i v roce 2003 hrdina se svou družinou a plánem*

³⁸Basinger, c. d., s. 256.

*bojové mise stále živý a my jsme stále ochotní za jeho příběhy platit drahé vstupné.*³⁹ Tento bonmot bychom však u tohoto žánru měli vnímat spíše jako varování než radostné konstatování.

Tento film je také prvním příkladem rozsáhlejšího použití digitálního obrazu ve fikčním válečném filmu. Právě digitalizace filmového obrazu je často velmi problematizována. François Jost si myslí, že digitální obraz je opět jen další verzi indexového vztahu mezi realitou a obrazem a je organicky včleňován do světa, kde fungují naše fyzikální zákony, anebo je ho užito v komplexních fikčních světech, kde nadpřirozený pohyb bývá přirozenou součástí tohoto světa, o němž divák dopředu ví a jehož pravidla přijímá.⁴⁰ U válečného filmu však toto opět platí jen zčásti. Tedy pokud přijmeme ten fakt, že můžeme pozorovat „cestu“ bomby z letadla přes mraky až na cíl na vodní hladině, jako se tomu stalo ve filmu PEARL HARBOR (2001). U Spielberga můžeme sledovat dráhu letu kulek pod vodní hladinou apod. To jsou situace, které odporují realitě, i když se celý film tváří jako reálný a zobrazuje skutečnou událost. S digitálním obrazem přichází další poetizace zbraní a jejich následků, a to samozřejmě s cílem upoutat divákovu pozornost. Digitální obraz umožňuje netradiční záběry na válečné operace, ekonomicky výhodnější podmínky pro natáčení velkých bojových scén, oživení již nedostupné vojenské techniky, ale také „předělání“ neautentických záběrů na autentické dokumenty. Jost poukazuje například na užití této techniky ve filmech jako FORREST GUMP (1994) nebo ZELIG (1983), ale v případě válečných filmů není na rozdíl od těchto snímků jasné, jakou povahu má tento materiál a jakého je původu. Digitální obraz a digitální triky jsou tedy opět využívány ke „zrealističtění“ klasického narativizovaného obrazu války. Digitalizace je sice výhodná pro producenty i režiséry, kteří si mohou bez větších nákladů dovolit nákladné scény, ale tím, že revitalizuje žánr válečného filmu v jeho klasické podobě, je jí využito proti narativnímu zjednodušení žánru v podobě komornějších a autorských

³⁹J. B a s i n g e r, c. d., s. 262.

⁴⁰F. J o s t, c. d., s. 58–59.

pohledů na válku, jejichž politické poselství je většinou daleko ambivalentnější. I to je možná důvod, proč řada teoretiků vnímá nástup digitálního obrazu daleko kritičtěji než Jost.

Filmy, které následovaly a jejichž režiséři jsou podobně jako Spielberg svázáni s tzv. novým Hollywoodem, jsou dokonalým odrazem snahy po udržení obrazů války v narativizovaných romantických kolejích. Film Ridleyho Scotta ČERNÝ JESTŘÁB SESTŘELEN (2001) ukazuje americkou humanitární misi v Somálsku a konflikt, který tu nastává při operaci, která vedla k zatčení zlých rebelů, terorizujících civilní obyvatelstvo. Film je samozřejmě ukázkou nejmodernější taktiky americké armády, která dokáže díky své technologické přesile zasáhnout velmi rychle a účinně bez zbytečných ztrát. Tentokrát se vše ale vymklo kontrole a hrdinní vojáci musí čelit několikanásobné přesile a udržet pozice před příchodem posil. To vede k několika osobním tragédiím a ke smrti dvanácti amerických vojáků. Na druhé straně jsou však stovky mrtvých. Rozdíl mezi jejich smrtí je pouze ten, že protivníci jsou anonymní, kdežto u amerických vojáků máme dostatek informací o jejich rodinném zázemí, o jejich tužbách, snech a morálním kreditu. To je ze strany oficiálních struktur opravdu normalizační přístup k žánru, který divákům opět servíruje akční obraz války, ovšem s jasně vyprofilovaným poselstvím, které zní: Obětujeme životy za ideu rovnosti a kvůli pomoci všem potřebným. Při zevrubném pohledu na skutečný dopad těchto „humanitárních“ intervencí na země, jako je Somálsko nebo Afghánistán, se nemůžeme ubránit pocitu, že se skutečně jedná o silnou armádní a politickou propagandu. Ne že by institut „humanitární intervence“ byl špatným nebo nepotřebným politickým nástrojem, ale jeho dopady a provedení je v dnešní době zapotřebí podrobit skutečně analytickému pohledu, nikoliv využít strukturu válečného filmu k jeho adoraci.

Posledním příkladem, který je snad nejpříznačnějším, je přímá integrace nového stylu akčních filmů do narativu válečného filmu. Kultovní režisér John Woo, jenž je považován za klíčovou figuru akčního filmu devadesátých let, totiž natočil film o indiánských spojařích za druhé světové

války – KÓD NAVAJO (2002). Ty se rozhodla americká armáda využít proto, že bylo pro nepřátele naprosto nemožné dekodovat jejich jazyk. I tento film je ovšem obsahově regresivní. Adoruje sice indiánský přínos americké armádě, ale pouze v té rovině, že armáda nemá předsudky a že je skutečným odrazem americké společnosti, jejíž hodnoty hájí. Woo, jehož problematické a ambivalentní charaktery už stačily vstoupit do historie filmu, se tak musel podřídít žánru daleko více, než se čekalo. Jeho hrdinové řeší pouze dilema, jestli zabít, nebo ne, a pohybují se v jakémsi fantastickém světě přátel, kteří je podporují a s pomocí kterých dokazují, že Amerika je jen jedna.

Zapomenout bychom neměli ani na monumentální PEARL HARBOR (2001), který v sobě kombinuje melodramatický příběh a válečný film na pozadí atraktivního útoku japonských letců na Pearl Harbor. Tento velmi konvenční film pak podobně jako ten Spielbergův stojí na scéně útoku, která zabírá rozsáhlou část filmu a je natočena skoro výhradně za pomoci digitálních technologií. Válka je v tomto filmu definitivně zredukována na surrealistickou podívanou na svět moderní technologie, avšak opět na pozadí tradičního, rigidního narativu.

2.7. Moderní válka a její budoucnost – vztah filmu a války na začátku 21. století

Po skončení studené války se na světě rozhořelo několik desítek občanských válek nejlépe s rasovým podtextem. Většina z nich se dá označit velmi srozumitelným termínem genocida a většina z nich také zůstává i nadále otevřená. Moderní válka, která jako by „míjela“ prostor „civilizovaného“ světa (Evropa, Severní Amerika), tak zmutovala do podoby u nás těžko představitelných konfliktů, vedených ovšem moderními prostředky, které jsme si zvykli používat spíše pro jejich potírání. Státisíce mrtvých si vyžádal etnický konflikt ve Rwandě nebo v Bosně. Pak je tu také Darfúr, Čechensko a Afghánistán, kde se mezi sebou střetávají náboženské skupiny. Všechny tyto události jsou pro nás velmi šokující, protože jen stěží chápeme nejen záminky k eskalaci násilí v jednotlivých oblastech, ale také s nimi nejsme schopni nic moc dělat. Mezinárodní politika nejvyspělejších

zemí je ovšem orientována na prevenci konfliktů⁴¹, případně na nalezení co nejrychlejšího a nejúčinnějšího způsobu jejich mírového vyřešení. Angažovaná zahraniční politika USA navíc situaci ve světě poměrně radikalizuje. Přibývá teroristických útoků na civilní obyvatelstvo moderních velkoměst (New York, Londýn, Madrid), teroristé jsou schopni obsazovat školy (Beslan), veřejné mínění v muslimských zemích je víceméně na jejich straně a násilím reaguje i na karikatury v novinách. Asi největším nebezpečím je pak přímé propojení teroristických skupin a státního aparátu v chudých a nerozvinutých částech světa (Taliban – Afghánistán, Hamás – Palestina). Hodně se také mluví o jaderných programech totalitárních států jako Irán nebo Severní Korea. Násilí se tak začalo přelévat i do evropských měst a velmi se vyhrocují vztahy s muslimskými menšinami žijícími většinou na jejich okrajích. Pohled na válčící „levičáky“ a policisty během zasedání různých nadnárodních organizací (Světová banka, WTO, NATO) v Seattlu nebo v Janově byl poněkud hrozivý. Radikalizace společnosti je daleko větším nebezpečím než selhání politických elit při řešení takových složitých situací jako humanitární intervence do Kosova a bombardování Bělehradu nebo útok na Husajnův Irák v roce 2003.

Film na tyto podněty reaguje zatím téměř výhradně na poli dokumentů, jejichž vznik a prezentace jsou zaštitěny organizacemi na ochranu lidských práv (Amnesty International, Člověk v tísni). Většina podobných filmů však vzniká v komplikovaných podmínkách, protože jejich vznik je samozřejmě nebezpečný, provází ho obstrukce ze strany státních

⁴¹ „Ve snaze omezit lidské i materiální ztráty se četné státy i mezinárodní organizace soustředí zejména na prevenci vypuknutí násilí a na kultivaci řešení konfliktů mezi stranami sporu. V mezinárodním systému vznikají nové instituce a nové právní úpravy, které poskytují prostor pro nenásilné řešení sporů (Mezinárodní trestní soud, mezinárodní arbitrážní tělesa, Mezinárodní centrum pro urovnání investičních sporů, Konvence o mořském právu a řada dalších). Je v nich také zohledněna skutečnost, že aktéry mezinárodních vztahů jsou – spolu se státy – stále častěji i nestátní aktéři, kteří se dostávají do konfliktních situací (...) Zatímco po druhé světové válce se na řešení konfliktů aktivně podílely především státy a systém OSN, v posledních desetiletích narůstá podíl regionálních vládních organizací a mezinárodních, regionálních i lokálních nevládních organizací. Činnost nevládních organizací v této oblasti je však omezena jejich pozicí v mezinárodním systému – podílejí se tak zejména na postkonfliktní rekonstrukci oblastí.“

Š. W a i s o v á, c. d., s. 162.

i ekonomických struktur.⁴² Ještě komplikovaněji se dostává k divákům (většinou prostřednictvím specializovaných filmových festivalů). Mainstreamový hraný film sice tato témata také občas řeší (SYRIANA – 2006, BABEL – 2006, OBCHODNÍK SE SMRTÍ – 2005, TLUMOČNICE – 2005, HOTEL RWANDA – 2004). Hraný film, který vzniká v rizikových oblastech, je daleko víc aktuálnější, propracovanější, ukazuje většinou postavení ztraceného jednotlivce, který se musí smířit s tím, že jeho život je neustále v ohrožení, protože pro nikoho nemá žádnou hodnotu. Tyto filmy jsou však omezeny lokálností výběru témat a hlavně velmi malou schopností prosadit se na mezinárodních trzích. Bohužel režiséři podobných snímků jsou stále přesvědčeni, že prostřednictvím těchto filmů osloví mocné evropské publikum a nasměrují jeho zrak ke konfliktu, který popisují, což už zdaleka neplatí tolik jako před pár lety.

V knize *Válka a antiválka*⁴³ popisují její autoři Alvin a Heidi Tofflerovi složitý proces, který vedl k rekonstrukci armády USA po vietnamském debaklu. Společně totiž napsali poměrně populární knihu *Třetí vlna* (1980), kde popisují tři zásadní změny ve vývoji naší civilizace. Tou první byla zemědělská revoluce, druhou průmyslová revoluce a třetí „informační revoluce“. Takovéto rozlišení je samozřejmě velmi spekulativní. Domnívat se, že mezi první a druhou zásadní vlnou uběhlo několik tisíc let a ta třetí přišla po sto letech od druhé, je velmi zjednodušující. Nicméně upozornili na několik aspektů transformace klasického průmyslu do současné, globálně provázané formy postavené především na službách a „trhu“ s informacemi, vzděláváním, moderním managementem apod. Právě díky této knize je kontaktovali vojenští stratégové, kteří se chystali armádu

⁴²Ve filmu ZDROJ (2005) musí jeho režisér Martin Mareček se svým štábem překonat překážky, které mu do cesty staví ázerbájdžánská policie, protože poukazuje na z našeho pohledu nelidské zacházení s majetkem lidí a jejich občanskými právy při stavbě ropovodu do Turecka. Negativní přístup ke štábu má také reprezentace firmy British Petroleum, která ropovod staví. Ta sice Marečkovi předá různá oficiální prohlášení, a dokonce velmi propracované marketingové filmové prezentace stavby, avšak nepřipouští si vinu za to, že pro Ázerbajdžánce mají aktivity vlády a samotné firmy velmi těžké následky. Proti firmě však v této oblasti nestojí silné veřejné mínění, odbory ani propracovaný právní a demokratický stát.

⁴³Alvin T o f f l e r, Heidi T o f f l e r o v á, *Válka a antiválka. Jak porozumět dnešnímu globálnímu chosu*. Praha: Dokořán – Argo 2002.

přetvořit tak, aby odpovídala světu „třetí vlny“, aby se zvýšilo využívání nejmodernějších technologií, revidovala se vojenská strategie, aby se armáda začala podobat moderní firmě a zjednodušila se její organizační struktura.

Tento proces začal v roce 1973, kdy bylo zřízeno Velitelství pro doktrínu a výcvik (TRADOC). *„I když je TRADOC instituce málo známá veřejnosti, vede největší vzdělávací systém v nekomunistickém světě. Řídí jakýsi ekvivalent mnoha univerzit pro důstojníky a zároveň stovky výcvikových středisek.“*⁴⁴ V roce 1976 přišlo toto velitelství s doktrínou tzv. Aktivní obrany, která počítala s tím, že by v případě konfliktu bylo dobré nejen odrazit čelo nepřátelských vojsk, ale také pacifikovat jejich zázemí, tak, aby nebylo možné na bojiště posílat posily. Tuto strategii poprvé úspěšně použila izraelská vojska během šestidenní války, kdy porazila několikanásobnou většinu arabských armád. Už jen spojení slov aktivní a obrana však dává tušit, že tato strategie povede k radikalizaci konfliktu a k jeho rozšíření do zázemí nepřítele. Ukázkou jsme mohli vidět při nedávném konfliktu v Libanonu. Nabízí se samozřejmě analogie s bombardováním německých průmyslových podniků za druhé světové války, které vedlo k výrazným civilním ztrátám.

Do čela TRADOCu se v roce 1977 dostává Donn Starry, který chtěl armádu změnit ještě radikálněji a srovnat tak krok s měnící se strategií velkých firem. Ty postupně přecházely z masové výroby (masové války) k výrobě demasifikované. Zcela ovšem propadl učení o „třetí vlně“ a autorům knihy sdělil zajímavý postřeh: *„Armádu je velice těžké změnit, koneckonců je to instituce druhé vlny. Je to továrna. Zakládá se na představě, že naše průmyslové podniky budou vyrábět, vyrábět a zase vyrábět zbraně. Armáda nechá projít muže výcvikovou továrnou a pak dáme dohromady muže a zbraně a budeme vyhrávat války.“*⁴⁵ Zde tedy začíná zásadní změna v technologii vedení války. Sami autoři později přiznávají, že díky tomu dochází k neproniknutelnému propletení civilních a vojenských

⁴⁴A. Toffler, H. Tofflerová, c. d., s. 61.

⁴⁵A. Toffler, H. Tofflerová, c. d., s. 63.

technologií. Právě civilně využívané a lehce dostupné technologie, vzniklé v armádních institutech, jsou využívány radikály na celém světě. Pokud opět jako výsledek tohoto procesu můžeme vnímat zásahy do infrastruktury obsazovaných nebo nepřátelských zemí, pak je ve skutečnosti jeho účinek velmi sporný (Irák, Libanon) a opět spíše jen radikalizuje situaci. Když použijí terminologii autorů knihy, tak vlastně armáda nikoliv pružně zareagovala na změny ve struktuře světového průmyslu a obchodu, ale firmy třetí vlny armádu přetvořily za pomoci svých thin tanků a dalších klasických institucí třetí vlny. Sílu armády to sice zvyšuje, ale nemůže to nahradit politická řešení konfliktů. V celé knize se na mnoha místech řeší civilní možnosti využití takových nástrojů, jakými jsou biologické zbraně, naváděcí čipy apod. Jako by celá společnost měla prorůst původně vojenskou technologií. I autoři sami však neopomenou vždy upozornit, že se tyto technologie dají využít i naopak, a na konci knihy apelují na etické normy západního světa.

Problémem budoucnosti je samozřejmě především nevypočitatelné lidské selhání, nikoliv kinematografie nebo válečný film. Každá nová vojenská doktrína, každý nový výzkum bude muset západní společnost jaksí posvětit v demokratických volbách, v referendech apod. Veřejná kontrola nad státním aparátem je stále velmi silná a otevřené válečné cíle by v jednotlivých zemích jen těžko politicky uspěly. Vztah vývoje zbraní na sociální a politické uspořádání společnosti poměrně zajímavě zachytil ve své knize *War in the Age of Intelligent Machines* Manuel de Landa, a to od starověku až po současnost.⁴⁶ Jeho pohled je samozřejmě technofóbní a jednorozměrný, ale to prostě nemění nic na faktu, že žijeme v době, kdy máme k dispozici opravdu ničivé prostředky pro vedení války. A jakýkoliv válečný konflikt může mít na naši společnost nedozírné následky. Onen stručný popis klíčových událostí posledních let na začátku této kapitoly je pochopitelně reakcí na nečekanou eskalaci násilí v Evropě a tematizováním

⁴⁶Manuel D e L a n d a, *War in the Age of Intelligent Machines*. New York, N.Y.: Swerve editions 1991.

problému donedávna neřešených vztahů mezi křesťanským a muslimským světem. Ve druhé části práce budu popisovat fungování žánru válečného filmu uvnitř totalitního systému na příkladu poválečného Československa. Je jasné, že tato situace se nebude v této podobě opakovat, ale mechanismy pro radikalizaci společnosti a zneužití žánru válečného filmu pro potřeby této radikalizace mohou být velmi podobné. Protože ve společnostech, které se bojí nebo zažívají politickou či ekonomickou krizi, mají maximální dopad. Film nemůžeme pojímat jako zásadní hybatel světových dějin, ale jeho zneužití k němu může přispět. Svět fikce byl i v době před nástupem totalitních systémů v Evropě pojímán jako svět nekonečných možností, jehož úspěšnost spočívá na umu toho kterého tvůrce nebo skupiny tvůrců a také na zkušenostech publika/čtenářů a žánrových pravidlech. Fikční válečný film však spoléhá na to, že zkušenost publika sám limituje přes obrazy války, které jsou k vidění v dokumentárním, zpravodajském nebo technickém válečném filmu. Vzhledem k tomu, že všechny tyto typy zobrazení války mají v podstatě stejné východisko a jsou využívány do podobně stavěných narativních struktur, je u něj zodpovědnost tvůrce daleko vyšší. Divák je totiž určitě svobodnější ve chvíli, kdy zkoumá „věrohodnost“ milostného příběhu než válečné operace, což už je velmi komplikovaný proces.

ČÁST II.

1. Československo a válečný film

„Historická zkušenost mě poučila, že pokud chce člověk něco dobrého udělat, musí si někdy umět nechat strčit čumák do louže.“

Jiří Menzel

„Každý si hledá svý, kam sebe vrazit, každý si hledá svý.“

Jáchym Topol

Fikční válečný film je v rámci československé kinematografie menšinovým žánrem. To má hlavně historické a politické souvislosti. Předně, na rozdíl od kinematografií, které žánru daly v průběhu dvacátého století narativní a formální tvar, patří ta československá k mladým a malým filmovým oblastem. Přínos našeho filmu k vývoji klasických žánrů, mezi které můžeme počítat i válečný film, je minimální a podobně jako u jiných menších kinematografií se na našem filmu oceňuje hlavně autorský rukopis, jenž žánr nějakým způsobem využívá. Systém získávání a formy filmového obrazu války a jeho možné variace v dokumentárním, fikčním, technickém a zpravodajském filmu jsme převzali z jiných kinematografií. Podobně je tomu i s narativním rámcem fikčních válečných filmů.

Z hlediska zkoumání žánru je tak na českém a slovenském prostředí velmi zajímavé sledovat, jak se jeho pravidla a zákonitosti mění v závislosti na změnách nebo osobitých specifikách politického systému. V dobách první republiky, tedy po vzniku státu v roce 1918 až po jeho rozpad v předvečer druhé světové války, je fikční válečný film ovlivňován politickými idejemi nového demokratického státu, o jehož vznik se zasloužila i československá vojska působící na zahraničních frontách (Francie, Itálie, Rusko). Válečný film si však zachoval určitou subžánrovou pestrost, k dispozici bylo mnoho dalších uměleckých i mimouměleckých záznamů válečné reality a československý filmový průmysl byl v soukromých rukách, což znamená,

že cílem filmů bylo nejen ukázat „patříčný“ pohled na zrod a ideje československé armády, ale také probudit divácký zájem.

Podobná vojenská a politická situace nastala i po druhé světové válce. Tady však již rozhodujícím faktorem o podobě fikčního válečného filmu bylo znárodnění kinematografie, rozpad demokratického politického spektra, nástup komunistického teroru a jeho přímý vliv na ideologický výklad válečných událostí. I když žánr ve své klasické podobě později ustoupil osobnějším a individuálnějším příběhům, které sice pracovaly s tématem války, ale v rámci jiných žánrů, nakonec se po krizi v roce 1968 dokázal vrátit. A to ve stejné poloze, v jaké se objevil po roce 1948.

S rozbitím totalitního režimu a odstátněním filmu se fikční válečný film téměř přestal objevovat. Avšak nový, otevřený a pluralitní pohled na československou historii dvacátého století samozřejmě k jeho dalšímu rozvoji inspiroval. Výsledkem je TMAVOMODRÝ SVĚT, který má opět schéma i narativ klasického fikčního válečného filmu, ale jeho význam je především rehabilitační a konfrontační. Redefinuje totiž možnosti fikčního válečného filmu tím, že ukazuje osudy vojáků, jejichž boj byl totalitním režimem znevážen a na dlouhou dobu téměř vymazán z kolektivní paměti národa.

V knize *Psychologie války*⁴⁷ amerického univerzitního pedagoga a bývalého vojenského psychologa Lawrence LeShana se můžeme dočíst, jakým způsobem se v průběhu války mění vztah člověka ke společnosti a nepříteli. Autor dokládá na příkladech psychologických studií o válce rozpor mezi pojetím války jako přirozené erupce negativních psychických procesů u člověka, jejichž síla a radikálnost je odvozena od momentálních technických možností zabíjení. Jestli je válka pro člověka kulturně daný nebo vrozený stav duše, je velmi komplikovaný problém a k jeho řešení se LeShan nedobere. Poukazuje však na fakt, jak se mění lidská psychika v důsledku kolektivního poblouznění válkou a jak moc s tím souvisí mytologická rovina vnímání války jako střetu dobra (my) se zlem (oni),

⁴⁷Viz Lawrence L e s h a n, *Psychologie války. Jak pochopit její tajemnost a šílenost*. Praha: BB art 2004.

latentně přítomná v lidské kultuře. Právě mytologizace konfliktu, jejíž součástí je i mytologizace války v umění, pak může být klíčem k pochopení československého válečného filmu, jehož cílem bylo po každém konfliktu jasně vymežit, kdo byl na jaké straně. Na rozdíl od západních kinematografií byla tato mytologizace po druhé světové válce výsledkem reálných násilných procesů uvnitř naší společnosti.

Tady je základní rozdíl mezi vznikem a užitím fikčního válečného filmu v západním světě, jenž v první fázi konfliktu mytologizuje válku a kolektivně odsuzuje protivníka pro potřeby zapojení širších vrstev společnosti do boje s nepřítelem. Po válce je však dříve či později tento mytologický obraz rozostřen dalšími informačními kanály, které v očích diváků jasně daný obraz války a příběhy vojáků variují, doplňují, a ideologičnost se tak vytrácí. To je příklad i prvorepublikové kinematografie. Naopak totalitní systémy se z mytologizace války dostávají pomalu (v případě Německa nikdy) a válka se stává součástí širšího boje jedné politické elity proti druhé. Film je tak jaksi „donucen“ hrát v tomto procesu možná i nevědomou, avšak negativní roli.

Tento aspekt je klíčový také pro disputace filmových teoretiků o suturující nebo hravé povaze filmu jako fikce. Otázkou totiž je, jestli má totalitní kinematografie zpětný vliv na diváka, na jeho uvažování o válce, na jeho schopnost vymežit se proti historicky lživým obrazům války, zabaleným do fiktivních příběhů, a to i v době, když už žádná totalitní omezení neplatí.

2. Legionářské filmy

2.1. Mytologie první světové války

Československé legie začaly vznikat ihned po začátku první světové války. Ve Francii je tvořili především krajané, kteří narukovali do cizinecké legie a vytvořili zde v roce 1914 českou jednotku nazvanou rota Nazdar. Tvořilo ji cca 250 mužů a v roce 1915 byla téměř zničena. Na sklonku roku 1917 se zformovala již samostatná československá armáda ve Francii. Ta do bojů zasáhla až v roce 1918. Podobně tomu bylo i v Itálii, kde se legionáři rekrutovali především z řad zajatců a také zasáhli do těžkých bojů až v roce 1918. V Rusku, kde byla české legie nejpočetnější, se začala samostatná československá armáda formovat po roce 1915 (pod názvem Česká brigáda). Do bojů již jako samostatná jednotka nastoupila v roce 1917 a proslavila se bitvou u ukrajinského Zborova. Legie čítaly přibližně 50 000 vojáků.⁴⁸ Na základě rozhodnutí politické reprezentace vznikajícího samostatného státu měly být po zhroucení carského Ruska a vypuknutí říjnové revoluce legie přesunuty do Francie a bojovat na západní frontě. Evakuace musela proběhnout přes Vladivostok, protože velká část západní části tehdejšího Ruska a Ukrajiny byla okupována Němci. Po skončení války a vypuknutí občanského konfliktu mezi bolševiky a bělogvardějci byly československé oddíly donuceny k boji proti bolševikům, kteří se je snažili odzbrojit. Následná anabáze, která trvala celé dva roky, znamenala mnoho otevřených bojů podél prostoru celé transsibiřské magistrály. Ve vojsku ovšem docházelo k ideovým rozkolům atd. Každopádně se legiím podařilo dostat se do Vladivostoku a odtud se přes jihovýchodní Asii a Suezský průplav dopravit do Terstu a pak do svobodného Československa.

Československé legie byly z počátku čistě politickým nástrojem sloužícím naší reprezentaci k prosazení politické nezávislosti Československa. V únoru 1915 k tomu T. G. Masaryk píše: „*Postavíme-li armádu, dostaneme se tím do nového postavení k Rakousku i spojencům:*

⁴⁸Informace čerpány z textu: Irena Z a b l o u d i l o v á, Film a fotografie v československém vojsku v Rusku 1914–1920, *Iluminace*, 1995, č. 2, s. 111–140.

*další krok by byl eventuelně i formální vyhlášení války Rakousku Uhersku. Tím se vytvoří politická situace, která nám umožní ve chvílích mírového jednání dosáhnout aspoň minima našich požadavků. (...) Budeme-li mít vojáky, budou mít Spojenci i naši doma eventuelně kompenzační prostředek k dosažení ústupků naší věci národní i kdyby to dopadlo špatně. Bez rozhodného boje i vojenského nedostaneme však nic od nikoho.*⁴⁹ Masaryk také společně s Edvardem Benešem a Milanem R. Štefánikem prosadil uznání samostatné československé armády od vlád spojeneckých zemí. Procestoval přitom Rusko, Japonsko⁵⁰, Spojené státy a stal se jednou z velmi důležitých postav poválečného uspořádání rozpadající se habsburské monarchie. Věhlas si však československé jednotky získaly především bojem proti bolševikům a obsazením transsibiřské magistrály, což už z politického hlediska tak prozíravé nebylo. Možná i to je důvod, proč v současnosti nenalezneme téměř jediný autentický záznam z této operace, a to i přesto, že jich existovalo nepřeberné množství⁵¹. Legionářská legenda byla totiž od roku 1948 tabu.

Každopádně boje československých legií a armáda jako taková byly jedním ze základních ideových pilířů nově vznikající republiky. Legionáři měli významné posty v nově se tvořící armádě, měli vlastní Památník odboje. Bylo mezi nimi mnoho výrazných osobností poválečné kultury (František Bílek, František Kupka, Jaroslav Hašek, Zdeněk Štěpánek, Rudolf Medek, František Langer). Ozvěny legií tak můžeme vystopovat ve výtvarném umění, v literatuře, v divadle a samozřejmě i ve filmu. Tady je důležité upozornit na fakt, že výstavba armády byla v prvních letech nezávislosti Československa jednou z hlavních priorit tehdejší politiky.

⁴⁹Otakar B r ů n a, Esej o sváru mozku a srdce. In: František Prudil, *Legionářská odyssea*. Praha: Lucie 1990, s. 73.

⁵⁰Viz Tadayuki H a y a s h i, T. G. Masaryk, československé legie a Japonsko. In: Jaroslav Opat (ed.), *První světová válka, moderní demokracie a T. G. Masaryk : Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference pořádané Ústavem T. G. Masaryka ve dnech 22.–24. září 1994 na zámku v Liblicích u Mělníka*. Praha: Ústav T. G. Masaryka 1995, s. 89–96.

⁵¹Podle citované studie Jitky Zabloučilové bylo ještě v roce 1929 k dispozici 35 725 m negativů a 104 461 pozitivů zobrazujících operace československých legií v Rusku, Francii i Itálii. Všechny však byly po roce 1948 zničeny, případně ztraceny. Z materiálů, které autorka předkládá, jasně vyplývá, že jen nepatrná část se zachovala jako součást hraných legionářských filmů (především ZA ČESKOSLOVENSKÝ STÁT z roku 1923).

„Demokratická armáda v Masarykově pojetí představovala především školu politické shovívavosti, vzájemné tolerance, občanské a lidské úcty a současně významného stabilizujícího činitele, který mohl pozitivně ovlivňovat celkovou společenskou atmosféru v zemi.“⁵² Armáda převzala zodpovědnost za obranu státu až v roce 1926, kdy z Československa odchází francouzská vojenská mise. I tak se na armádu už od jejího vzniku kladly vysoké morální nároky. Při její konstituci totiž sehrály zásadní roli demokratické ideje nového státu. Ty pomohly v procesu unifikace armády překonat různost názorů na její strukturu, způsobenou jejím formováním v různých částech světa během první světové války. Atmosféra první republiky, a tím pádem i podoba tehdejšího válečného filmu byla také do značné míry odrazem válečných zkušeností obyvatel našeho státu. Podobně jako jinde ve světě i zde platilo, že tento zážitek byl velmi ambivalentní. Robert Kvaček ve své studii *Válečný zážitek jako politický faktor* píše: „Válečný zážitek zplodil také pochopitelný strach ze světové války, možná ještě hroznější, než byla premiéra, úpěnlivou snahu nedopustit ji, nedostat se do ní, nestát se její obětí. Vznikal dokonce tam, kde by se zdál převážit pocit hrdosti z vítězství, z toho, ‚že jsme jim to natřeli‘. Bylo to totiž příliš drahé vítězství.“⁵³ Což samozřejmě můžeme vnímat jako celosvětový trend, který se ukázkově odráží třeba v americkém válečném filmu té doby. Robert Kvaček se domnívá, že se osobní válečný zážitek v době po první světové válce transformoval do kolektivního zážitku. Společnost se tak lépe a hlavně přirozeně sjednocovala. Nejdůležitější roli v tomto procesu podle něj hrál podobně jako v Německu výsledek. Tedy nezávislý stát, a to nejen sám jeho vznik, ale i výklad okolností, které k němu vedly. Na jedné straně tedy podle něj stojí angažmá českých vojáků v rakouské armádě (ztvárněné

⁵²Václav V o n d r á š e k, Konstituování státnosti a problémy její obrany. In: Jaroslav Opat (ed.), *První světová válka, moderní demokracie a T. G. Masaryk : Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference pořádané Ústavem T. G. Masaryka ve dnech 22.–24. září 1994 na zámku v Liblicích u Mělníka*. Praha: Ústav T. G. Masaryka 1995, s. 97.

⁵³Robert K v a č e k, Válečný zážitek jako politický faktor. In: Jaroslav Opat (ed.), *První světová válka, moderní demokracie a T. G. Masaryk : Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference pořádané Ústavem T. G. Masaryka ve dnech 22.–24. září 1994 na zámku v Liblicích u Mělníka*. Praha: Ústav T. G. Masaryka 1995, s. 299.

ve Švejkovi, který byl přijímán jako výsměch rakouské armádě, a ne tedy ještě jako satira na „češství“) a neblahá zkušenost s rakouskými politiky, vojáky a šlechtou během války jako vrcholící podoba tyranie Habsburků vůči českému národu, kterému v monarchii hrozí v případě vítězství mocností Osy další útlak. Dalším faktorem pak jsou legie. Ty jsou vnímány

jako heroická integrální součást našich dějin, na jejichž osudové okamžiky legionáři sami přímo odkazovali (jména oddílů, vlaků apod. nazvaná podle osobností husitského vojenství). „Nad vším se ovšem vznáší a vše spojuje vznik Československa. Pocity měly zase póly – zázrak i samozřejmost. To druhé vzhledem k vyspělosti české společnosti. To první ještě povýšeno zvláštní přízní Dohody. Včera ještě neznámí Češi a Slováci se prý stali téměř jejími miláčky. Tak o tom referovala delegace českých politiků, která se počátkem listopadu 1918 vrátila ze Ženevy. (...) ,moderní demokracie stála proti teokracii,‘ tak vyložil Masaryk podstatu světové války, i když v ní viděl ještě celou řadu příčin souvisejících s krizí moderního člověka, evropské civilizace a kultury. Toto pojetí přijala většina české společnosti,“⁵⁴ píše dále Kvaček. A odpovídá tomu i obsah raných československých fikčních válečných filmů.

O legionářských filmech podrobně pojednává Tomáš Lachman ve studii nazvané *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky aneb Od Československého Ježíška ke Zborovu*⁵⁵. Jak ze studie vyplývá, velký důraz se u těchto filmů kladl na zaznamenání příběhu obyčejného vojáka, který prošel frontou nebo sibiřskou anabází a více či méně komplikovaně se v Čechách integroval zpět do společnosti. I když šlo primárně o filmy zobrazující válku, byla v nich celá řada motivů, která s válečnými operacemi přímo nesouvisela. To je dáno samozřejmě tím, že ani ve světovém filmu se válečný film jako samostatný a propracovaný žánr ještě příliš neobjevoval a nebylo tedy na co navazovat. Je příznačné, že svůj podíl na vzniku,

⁵⁴R. K v a č e k, c. d., s. 301.

⁵⁵Tomáš L a c h m a n, *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky aneb Od Československého Ježíška ke Zborovu*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2004, s. 209–218.

financování a podobě legionářských filmů měly i státní struktury. Stát asistoval u filmu ZA SVOBODU NÁRODA (1920) Václava Binovce (na natáčení se podílelo ministerstvo národní obrany) a ZA ČESKOSLOVENSKÝ STÁT (1928). Druhý z jmenovaných filmů vznikl na popud V. oddělení hlavního štábu Československé armády u příležitosti desátého výročí osvobození republiky.⁵⁶ I těch osm let však stačilo k tomu, aby se druhý jmenovaný snímek setkal s propadem zájmu diváků a také s odmítnutím filmu tehdejší kritikou. Vnitřní struktury příběhu obou filmů jsou podřízeny stejnému historickému výkladu, heroizují legionářské boje a charaktery a v neposlední řadě jsou naplněny exaltovaným vlastenectvím. Rok 1928 si však už žádal promyšlenější práci s příběhem a jednoduchost pohledu na historickou realitu byla pro tehdejší diváky na první pohled viditelná. Podobně jako americký válečný film i ten československý se začal zabývat prohloubením charakterů postav a zobrazením ambivalentnosti válečného zážitku. Posledním snímkem, na jehož přípravě se podílel stát, byl ZBOROV, uvedený do kin v roce 1939 (oficiální premiéra proběhla 6. 1. 1939), tedy v době, kdy první republika fakticky neexistovala. Film, vznikající v době rostoucího nebezpečí a diplomatického tlaku ze strany sousedních států, se k mytologizaci první světové války vrací. Většina filmů, které se legionáři a jejich boji na Sibiři zabývaly, je velmi pochybné kvality a nezaznamenaly větší divácký a kritický ohlas (ZA ČESKOSLOVENSKÝ STÁT, JÍZDNÍ HLÍDKA z roku 1935). Jednoznačně nejzajímavějším titulem je adaptace úspěšné divadelní hry Rudolfa Medka PLUKOVNÍK ŠVEC (1929) v režii Svatopluka Innemana, kterému se budu věnovat v následujících kapitolách.

2.2. PLUKOVNÍK ŠVEC – synopse

Film začíná rychle se střídajícími záběry na běžící koně na horizontu, lidového bolševického komisaře, model Kremlu zaplavovaný vodou, další komisaře, Trockého, bolševický symbol hvězdy, střílející kulomet a mapu ruské fronty. Po tomto úvodu se ocitáme na nádraží v Penze, kde v dlouhé jízdě podél vlaku československých legií sledujeme mladou ženu, Ukrajinku

⁵⁶Viz T. L a c h m a n, c. d., s. 210, 212.

hledající vojáka Josefa. Ve druhém plánu pak vidíme všední problémy vojáků přebývajících ve vlaku. Sledujeme, jak nelibě snášejí rozkaz odevzdat zbraně – pušky. Na nich jsou vyrytá jména vítězných bitev, kterých se legionáři na ruské frontě zúčastnili. Poté vidíme naše vojáky, jak napichují telefonní dráty a odposlouchávají hovor místních bolševiků se svým vedením. Vypadá to na problém. Na scéně se objevuje komická figura Kódl, Švejkovi typově blízký voják, který má u sebe malého psa a který bude i do budoucna odlehčovat kritické situace v příběhu filmu. Následuje scéna, ve které bolševičtí komisaři promlouvají k československým vojákům. Komisaři jsou oškliví a špatně mluví. Do jejich řeči o světlých zítřcích promluví jeden z vojáků s projevem o svobodné vlasti a vojáci jásají. Vůdce komisařů jim hrozí pěstí a říká, že prezident Masaryk legie zaprodal v Americe a bere za to 800 dolarů týdně. Ani to se nesetká s úspěchem.

Na scéně se objevuje plukovník Švec a nechává zase rozdat zbraně. Opět dlouhá jízda kamery sleduje běžící dav vojáků podél vlaku k vagónu se zbraněmi. Kódl samozřejmě dobíhá jako poslední a nezbyvá mu než brousit si kudlu. Následuje první bojová scéna, protože na nádraží se blíží bolševici s rozkazem obsadit ho a odzbrojit Čechoslováky. Překvapení bolševici jsou poraženi a zajati. Komisaři a další vojáci se opevňují ve městě, což ilustrují záběry ze střech domů na ulici hemžící se zmatenými lidmi. Mezitím je na nádraží Švec zvolen velitelem a chystá plán útoku na město. Vojáci mu exstatičticky slibují věrnost. Švec se ještě snaží vyjednávat, ale ve stejnou chvíli bolševici přepadají legionářskou hlídku. Na stranu Čechoslováků se přidávají i obyčejní Rusové. Útok je zahájen. Vojáci běží podél železničního náspu, na který střílí bolševická děla. Bitva se přenesla do ulic města. Na scéně se objevuje tank přejíždějící mrtvolou, vojáci bojují i v bytech a domech (na rozdíl od předchozích záběrů ateliérové dekorace), až obsadí i sídlo komisařů a titulek oznamuje: 12:05 Penza dobytá. Za úspěchem stojí Švec a jeho nový pobočník Kódl.

Následuje opět rapidmontáž složená ze záběrů na točící se kola vlaku. Poté se za jáсотu ruských davů ocitáme na nádraží v Kazani. Na radnici je na

počest legionářů uspořádána slavnost. Jsou zde všichni důležití lidé z města – generál, starosta, kněžna. Ženy jsou v róbách, vše je velmi *oficiální*. *Následují dostihy, kde se začíná rozvíjet milostný vztah mezi mladou kněžnou a českým důstojníkem*. Po ostrém stříhu následuje záběr na vojáky uhánějící na koních za Švecem. Bolševikům přijíždějí posily, které vede samotný Trocký. Začíná bitva o Kazaň. Záběry z bojů se střídají se záběry na zhýralý život ruské elity (ples, dostihy), která legionářům nepomáhá a přitom spoléhá na jejich ochranu. Přibývá zraněných. Mladá kněžna kritizuje ostatní „smetánku“ za zbabělost. Ukrajinka, která sice *nenášla Josefa, ale zamilovala se do jiného vojáka a zůstala u legií, je zastřelena*. Bělogvardějci, kteří bojují po boku legionářů, se stále jen radí a nejsou schopní účinně zasáhnout. Švec chce zachránit čest mužstva, ale vojáci jsou vyčerpaní a chtějí pokračovat v cestě na východ a domů. Nakonec vyrazí – špinavý od bahna zákopů – za představiteli města a oznamuje jim, že legie zahájí ústup. Rusové ho prosí na kolenu, aby neodcházel, a slibují posily, které však bolševici odřízli, a tak je o ústupu definitivně rozhodnuto. Kazaň se vylidňuje, obyvatelé masově utíkají a chtějí se dostat na legionářskou loď. Bezhlavě skáčou do vody a všude je panika a strach.

Točící se kola vlaku nás přesouvají dál na cestě legií do Vladivostoku. V družstvu však stále roste napětí. Bolševici vyhodili do povětří jeden z mostů. Novým předákem mužstva se stává podlý Martyška. Vojáci Švecovi odejmou velení a všichni kromě Kódlá ho zradí. Švec vzpomíná na domov, Kódl přemítá o polovičatosti české národy a náhle ze Švecova vagónu uslyší výstřel. Švec je mrtev a vojáci se proberou z apatie. Ze Švece se rázem stává hrdina – in memoriam. Film končí opět rapidmontáží střídajících se záběrů na boje a zasněžené pláně. Nechybí ani záběr slavného příjezdu legií do Prahy.

2.3. PLUKOVNÍK ŠVEC – od reality přes divadelní hru k filmu

Plukovník Josef Švec, jehož životní osudy film zobrazuje, patřil k ikonám legionářského boje. Respektive se po návratu vojáků do vlasti

ikonou stal, a to zejména díky své manifestační sebevraždě v krizovém období na podzim roku 1918. Legie byly od uzavření brest-litevského míru mezi bolševickou vládou a Německem v nepříjemném postavení. Politikům se podařilo vyjednat přesun československých jednotek do Francie přes Vladivostok. Byla vyhlášena neutralita československého vojska, avšak i přesto začalo docházet ke střetům s bolševiky. „Dne 23. května vojenský komisař Trocký vypověděl Čechoslovákům válku a vydal rozkaz číslo 1847-R 193 o bezodkladném odzbrojení čsl. vojska, kdo zbraní nevydá, budiž ihned zastřelen. Zároveň se železničářům oznamuje, že ani jeden čsl. vůz se nesmí pohybovat na východ. Téhož dne došla sjezdu zpráva o zákeřném přepadení čsl. ešalonu v Marijanovce. V odpověď na to byla 27. května bolševická posádka v Čeljabinsku odzbrojena, vláda sovětům zatím ponechána, smírná jednání však končila nezdarem. V noci na 1. června 1918 vzal pluk Jana Žižky z Trocnova Čeljabinsk do své moci a tím vlastně začalo vystoupení čsl. vojska na Rusi proti bolševikům. (...) A tak vojenští vůdcové legií vydali rozkaz ‚neodzbrojit‘ a bolševické útoky na ešelony odražený v krvavých bojích v Irkutsku, u Zlatoustu, Mariinsku, Nivonikolajevsku, Čeljabinsku a v Penze /vesměs v květnu 1918/. Další vítězství 1. 6. u Mariinska, 5. 6. u Bezenčuku, 6. 6. u Marianovky, 8. 6. u Samary, 16. 6. znovu u Mariinska, 23. 6. u Buzuluk, 4. - 5. 7. u Ussurijského Nikolsku a j. zabezpečila spojení různých ešelonů na sibiřské magistrále. Tyto úspěchy vzbudily u Dohody naději užití čsl. vojsk jako tmelu, jímž by spojila různé ruské a dobrovolnické formace na Rusi k bojům proti bolševikům a upoutání německé armády na východní frontě /tehdy právě hrozila poslední velká německá ofensiva ve Francii/. Vojenské velení čsl. vydalo tudíž rozkaz obrátit se na západ a po mnohých bojích zřízena nová fronta na Volze /od Volska až ke Kazani/, jiná na Urale /Jekatěrinburk 25. 7./, jiná pak na Sibiři, kde bylo nutno znovu obtížně pronikat k Vladivostoku. /Boje u Kultuku, Murina, Posolské, u Spaského, Kaulu, Krajevské v červenci a srpnu/.“⁵⁷

Nepřehledná situace na Sibiři kulminovala nejen nedostatečným přísunem

⁵⁷Vincenc Červinka, *Naši na Sibiři*, 1920. Dostupný na <http://eldar.cz/legie>

francouzských a anglických jednotek, které měly Čechoslovákům a bělogvardějcům pomoci při udržení protibolševické fronty, ale také díky neschopnosti ruských opozičních sil účinněji organizovat vojenské operace. V říjnu roku 1918 se tak situace vyostřila a v legiích začala upadat morálka, o čemž svědčí i úryvky z deníků legionářů. „19. října: Déšť, vítr, chladno. Máme jít na front, za koho a proč? Snad proto že sibiřská vláda odkázala pomoc vládě samarské, máme my dva - tři znavené, prořídlé pluky, držeti celý povolžský front. Těžko se bojuje když kolem vidíme netečnost, lhostejnost a i nevděk. 20. října: Přijíždí nový divissioner pluk. Švec. Vyjednává se. 21. října: Zima a padá sníh. Pluk. Švec přehlíží pluk. Hoši svolili k jeho žádosti, však každému hledí z očí neochota jíti v této psotě na fron. Prozatím jen pojedeme do Belebeje, opustíme ešalony, nastěhujem se do tamnějších baráku. Proč tolik mu na tomto záleží?“⁵⁸ Vzpomíná Josef Hylák. „Zatím bratři na pozici jsou již prořídlí, ruská armáda nespolehlivá, vojna již jim ‚nadojila‘, přebíhají k bolševikům a bolševické pluky zase k nám jsou nuceni pustit Samaru, vyklidit zlatý poklad a pustit Kazaň Dimbirsk a hájet se na Urale. Východní divize se spojily na Bajkale a společně s ruským vojskem tiskli se k Permu. Vlády v západní Sibiři se zmocnil admirál Kolčak, udělal se prozatímním vrchním velitelem, organizoval armádu, ale neměl schopných důstojníků, kteří by v novém duchu armádu přetvořili. Většina důstojníků je smýšlením monarchistická a bolševictví je ničemu nenaučilo, spíše proti svobodnějšímu jednání zatvrdilo. Vojáci je nemají rádi, od vojska utíkají a přebíhají. Vojsko špatně oděné vysílá se do pole a v zásobování dějí se podvody.“⁵⁹ Charakterizuje stav ruského vojska Josef Bumba. 25. 10. 1918 vypovídají vojáci v železniční stanici Aksakovo, vedení plukovníkem Švecem, poslušnost. Ještě téhož večera se Švec zřejmě zastřelí. Tento manifestační čin podpořil morálku legionářů, kterým se nakonec do února roku 1920 podaří odcestovat do Vladivostoku a odtud se na lodích přepravit domů do Čech.

⁵⁸Josef H y l á k, *Česká cizinecká legie v Rusku, 1918–1920*. Dostupný na http://www.gohelth.uklinux.net/legions/diary.php?lang=cs_CZ&year=1918

⁵⁹Josef B u m b a, *Zápisky z vojny*. Dostupný na <http://www.volny.cz/berkut/Zapisky/kap9.html>

Švecova oběť vstoupila do historie a stala se nedílnou součástí legionářské „legendy“. Švec byl původně učitelem na Pelhřimovsku a v roce 1911 odjíždí na severní Kavkaz jako sokolský cvičitel a učitel tělocviku. „6. září 1914 nastoupil službu v České družině. Na jaře 1915 byl povýšen na praporčíka, roku 1917 dosáhl důstojnické hodnosti a v bitvě u Zborova byl velitelem III. roty 1. pluku, v jejímž čele nastoupil do útoku. Propuknutí bojů s bolševiky v květnu 1918 ho zastihlo v Penze. Když ruští důstojníci opustili jednotku, převzal velení celé naší skupiny a město dobyl. Jako velitel 1. pluku se pak obrátil na východ, aby otevřel spojení s naší uralskou skupinou, dobyl Samaru. Po spojení jednotek se se svým plukem vrátil k Volze, dobyl Kazaň. Po bolševické ofenzivě svou jednotku včas a beze ztrát z města vyvedl,“ píše se v jeho životopise v dokumentu *Anabase čs. armády na Rusi*.⁶⁰ Během bojů se setkal i s Rudolfem Medkem, který tu část jeho životního příběhu rámovanou útokem na Penzu a sebevraždou zpodobnil v divadelní hře *Plukovník Švec*, která je také jednou ze tří předloh filmu.

Jak předloha, tak filmové zpracování se tedy drží historických faktů, což je patrné zejména při popisu kazaňské bitvy. I tak byly Medkova hra a i samotný film přijímány kontroverzně. Především ze strany komunistických politiků a novinářů. Výmluvně o tom svědčí například projev poslankyně Hodinové v poslanecké sněmovně: „Právě teď jsme dostali zprávu z Užhorodu, která je dalším důkazem vaší zločinnosti. V sobotu tam uspořádal pracující lid demonstraci při předvádění provokativního kontrarevolučního filmu, *PLUKOVNÍK ŠVEC*, při čemž byli zatčeni dva mladí dělníci. Oba tito dělníci, Gelb Isidor a Schreiber Bernard, z nichž jeden je ještě úplně dítě, otrhaný a vyzáblý, byli zatčeni a dovedeni do vazby. Nejen ve věznicích, nýbrž i na policejním komisařství bylo s nimi surově zacházeno. Z biografu je vytáhli četníci za uši. Cestou na policejní komisařství je tloukli. Na policii je rovněž tloukli.“⁶¹ Na druhou stranu je

⁶⁰Dostupný na

<http://www.militaria.cz/index.php?ac=clanek&idcl=239&idkat=1&uin=c2c9e0479bb6>

⁶¹Viz Stenoprotokol z 45. schůze Poslanecké sněmovny ze dne 2. května 1930, dostupný na <http://www.psp.cz/cgi-bin/win/www/eknih/1929ns/ps/stenprot/045schuz/s045004.htm>

nutné říct, že i přes určitou schematičnost u postav bolševických komisařů a bělogvardějských velitelů je film i hra poměrně ambivalentní a nenabízí zjednodušený pohled na kritické momenty celé anabáze. Hrdinství Josefa Švece je postaveno především na ocenění jeho vojenských schopností a pevném charakteru, které dobře dokládá i jeho dopis na rozloučenou. „*Všem bratřím důstojníkům a vojákům 1. československé střelecké divize! V řadách našich objevila se nákaza, šířící se zlověstnou rychlostí mezi pluky, bataliony, rotami i jednotlivci. Nákaza tato jeví se v podobě zvláštního charakteru a hrozí vyrvati u nás to, co jsme čtyři léta tak úzkostlivě chránili - čest, čest vojáka, československého vojáka, chloubu národa. Staly a stávají se případy, jež navždy zůstanou skvrnou na jméně těch, kteří byli jejich příčinou. Světla památka našich národních hrdinů, jichž jména s takovou hrdostí a pýchou přijala se na prapory našich pluků na počátku jich vzniku, je zneuctěna celou řadou zbabělců, přikrývajících se různými plášti mnohdy planých výmluv. Chcete snad, bratři, dojíti tak daleko, aby jména Husa, Jiříka z Poděbrad, Velikého Prokopa byla navždy zašlapána Vaším nerozumným jednáním? Chcete, aby naši drazí doma, provázející každý náš krok, místo modlitby posílali za námi prokletí? Vzpamatujte se, českoslovenští vojáci, odvráťte od sebe nečisté myšlenky, jež našeptává v unavené Vaše hlavy zlý démon nedůvěry v sebe a k své síle. Neomlouvejte své jednání tím, že už přiznáním naší svobody jsme u cíle našeho poslání, že svoboda nám přiznaná dává nám právo složit ruce v klín a klidně trávit její plody. Svobody zaslouží a bude svoboděn ne ten, kdo jí dobyl, nýbrž kdo nýbrž kdo dovede si ji uhájiti. A Vy? Boříte to, co s ohromnými překážkami stavělo se celá čtyři léta, ničíte organizaci, jež byla nejsilnější oporou borcům za naše práva v našich českých zemích, a vypovídáte poslušnost všem zákonům pořádku a kázně, ničíte charakter československého vojáka. Nemohu přežítí hanby, stihnuvši naše vojsko vinou mnohých nezřízených fanatiků - demagogů, kteří ubili v sobě i v nás všech ubijejí to nejčennější - čest.*“⁶² Je jasné, že Medkova hra bude adorační, protože Švec

⁶²Dana M e t z l o v á, *Josef Švec – Deník legionáře*. Na internetu vydal Literární salón Dany

představoval přesně ten typ důstojníka, na kterém byla postavena celá ideologie armády nového státu. Navíc byl Švec ideální jako hlavní postava pro drama zachycující potíže československých legionářů a těžkost jejich situace. A to možná i z toho důvodu, že byl mrtvý. Film i hra dobře odrážejí prvorepublikový étos, propojení její politiky s určitými úseky české historie a jejich ústředními postavami. Z dnešní perspektivy je také velmi zajímavé propojení politiky, armády a divadla v organickém ideovém celku, jehož věrohodnost je dodnes jednoduše ověřitelná na dobových dokumentech a vzpomínkách. Když se totiž o Švecově sebevraždě nebo pohřbu, který paradoxně připadl na 28. říjen 1918, mluví ve vzpomínkách legionářů, všechny jeho smrt skutečně zaskočila a mrzela. Jeho čin tak bezesporu vyvolal silnou vzpruhu mezi legionáři a jeho oběť nebyla marná. V žádném z pozdějších československých válečných filmů nebyla centrem příběhu takto morálně nezpochybnitelná a všeobecně uznávaná autorita.

PLUKOVNÍK ŠVEC je však výjimečný také ve srovnání s dalšími legionářskými filmy, a to nejen po obsahové, ale i formální stránce. Ve filmech jako ZA SVOBODU NÁRODA (1920) nebo ZBOROV (1938) se většinou objevují pouze schematické postavy a filmy navíc řeší hlavně hrdinný boj Čechoslováků s Rakušany, Němci a Maďary a také problémy, které byly s nasazením českých vojáků v rakousko-uherském vojsku. Dezerce, nemorálnost mocnářských velitelů, popravy zajatých dezertérů a další motivy jsou vklíněny do příběhů obyčejných lidí. V případě ZBOROVA je to celá rodina škodováckého dělníka Kaliny (jeho synové jsou každý na druhé straně fronty, on je díky tomu propuštěn z práce apod.). Ve filmu ZA SVOBODU NÁRODA vystupují zase mladý student Jiří Kalina a ošetřovatelka Maryška, kteří spolu vytvoří nerozlučný bojovný pár, zažívající spoustu frontových dobrodružství. I v tomto filmu je perzekuovaná rodina hlavního hrdiny, jeho matka je zatčena. Oba filmy jsou však navíc inscenačně velmi jednoduché a naivní.

U PLUKOVNÍKA ŠVECE je zásadní použití modernistických postupů, jako je právě rapidmontáž nebo překlenovací, rychle stříhané pasáže dokreslující politickou situaci v Rusku. Zajímavě jsou také představeny bojové scény. Z deníků se dočteme, že válka s bolševiky nebyla klasickou zákopovou válkou, ale často jen střety menších oddílů (tomu odpovídají i bojové scény filmu ZA SVOBODU NÁRODA nebo příběh a ztvárnění filmu JÍZDNÍ HLÍDKA). Ve filmu jsou tyto střety natočeny s velkou syrovostí a také velmi chaoticky. Patrné je to zejména při bojích o Kazaň. Zajímavý je třeba také popis Švecova velení bitvy o Penzu, kdy ho nesledujeme přímo v bojích, ale u telefonního aparátu, jak organizuje útok. Moderní válka se tak před očima diváků nerekonstruuje pouze skrze hrdinné zteče vojáků na obranné postavení protivníka, ale také skrze roztržité akce jednotlivých vojáků a vedení boje pomocí moderní techniky. Samozřejmě se ve filmu objevují některé žánrové schematismy, jakými jsou třeba komická postava Kódlá, příběh českého vojáka a Ukrajinky a také postavy dvou vojáků, kteří vždy bojují společně, aby se jeden z nich při ústupu od Kazaně obětoval a zůstal sám v boji a umožnil tak ostatním ústup.

Takový obraz války v její komplexnosti už ostatním filmům chybí. PLUKOVNÍK ŠVEC, na jehož scénáři i produkci se podíleli přímo účastníci legionářské anabáze, je tak asi nejvěrnějším československým válečným filmem, který odkazuje nejen k samotnému stylu vedení války československými legiemi, jež se byly schopné po mnoho měsíců účinně bránit bolševické přesile, ale také k ideovým východiskům nově vznikající československé armády. Film je navíc díky modernistickému avantgardnímu rámování v kontaktu s progresivními směry v tehdejší československé filmu. Jeho vnitřní svět je kompaktní, nepodléhá tolik falešnému moralizování a nabízí lidštější hrdiny, kteří mohou pod tíhou okolností a po velkých ztrátách pochybovat o smyslu dalších bojů. Film tak provádí radikální revizi příběhů předchozích legionářských filmů. Jinak koncipuje i samotný obraz války. Kvality scénáře i režijního vedení tak vypovídají o snaze využít žánr válečného filmu k progresivnějšímu a pro diváky

překvapivému zobrazení války, jehož sledování už nevychází z touhy vidět na plátně adorovaný boj za svobodu, ale komornější a lidštější příběh.

3. Druhá světová válka: Politické a historické souvislosti poválečného vývoje republiky a filmu

3.1. Konflikt prozápadní a komunistické ideologie

Pokud chceme dobře porozumět československým válečným filmům o druhé světové válce, musíme se opět více věnovat politickým a obecně-historickým souvislostem. Důvodem je hlavně manipulace s historickými fakty po nástupu totalitního komunistického systému a rozdělení boje za svobodu na boj proti vnějšímu i vnitřnímu nepříteli. Tato vlastně nelogická mytologie války byla navíc provázena likvidací účastníků bojů, cenzurou, komplexní změnou postavení československé kultury a jejího způsobu vztahování se ke skutečnosti a také přímým ideologickým dohledem na zpracování válečné tematiky. Věnovat se rozboru jednotlivých fikčních světů válečných filmů je bez historických souvislostí takřka nemožné, protože tím se dostaneme pouze k povrchnímu zjištění, že válečný film o druhé světové válce je inscenačně toporný, nevěrohodný a že byl velmi brzy vytlačen okupačními dramaty. Tento obrat však může dobře dokumentovat způsob, jakým totalitní režim pracuje s historickou pamětí, jak zneužívá kultury pro své účely, jak se tomu podřizují ti, kteří umělecká díla na dané téma tvoří, a jaký to má dopad na posttotalitní společnost.

Podobně jako tomu bylo u Velké Británie nebo u Spojených států, i v případě Československa byla druhá světová válka oproti té první zcela novým konfliktem s daleko intenzivnějšími dopady na dění uvnitř i vně státu. Předně je nutné připomenout, že Československo bylo po Rakousku druhým státem, jehož hranice vytyčené po první světové válce byly zpochybněny a revidovány na nátlak nacistického Německa. 30. září 1938 byla v Mnichově podepsána německo-francouzsko-anglicko-italská dohoda o odstoupení především Němci obývaných území Československa Třetí říši. Následoval vznik tzv. druhé republiky, kterou 14. března 1939 obsadila německá armáda. Slovensko vyhlásilo na druhý den samostatnost. Budoucí protihitlerovská koalice změnu uznala několika závažnými akty. *„Dne pátého května 1939 byl Británií diplomaticky uznán Slovenský štát a do*

Bratislavu vyslán britský konzul. Vzápětí poté se Bank of England rozhodla vydat uložené československé zlato Německu.⁶³ Podobně postupovala i francouzská vláda, která odmítala komunikovat s Edvardem Benešem a předválečné Československo považovala za definitivně mrtvé. Sovětský svaz uznal nezávislost Slovenska 16. září 1939 a k 1. 1. 1940 zrušil československé velvyslanectví v Moskvě. Spojené státy v dubnu 1939 zrušily platnost československo-amerických obchodních dohod z roku 1938, a i když protestovaly proti „Mnichovu“ a později proti anexi zbytku českých zemí, zrušily své velvyslanectví v Praze. Vysoce postavený americký diplomat Sumer Welles k tomu dodal: „Územní rozhodnutí, jež měla co činit s hranicemi nových států vyříznutých ze staré říše rakousko-uherské ... byla kardinálními omyly, neblahými ve svých důsledcích pro příští mír a stabilitu Evropy.“⁶⁴

Beneš tak na počátku války ani nebyl rozhodujícím hráčem v rámci exilové reprezentace země. Ve Francii se první československé jednotky formovaly v průběhu roku 1939 pod vedením pařížského velvyslance Osuského. Dalšími Benešovými protivníky byl Milan Hodža, který opět ve Francii loboval za svobodný slovenský stát, anebo generál Ingr, který se obával francouzské nechuti komunikovat s Benešem.⁶⁵ To byla na rozdíl od první války opravdu diametrálně odlišná situace, a to speciálně pro Beneše. I tehdy byl odboj roztržštěn, zejména v Rusku, ale Anglie s Francií vytrvale podporovaly Masaryka v jeho úsilí o rozbití habsburské monarchie. Beneš musel začít od začátku, protože z pohledu zahraničí už nebyl reprezentantem suverénního státu, ale v lepším případě „odborníkem na evropskou politiku“.⁶⁶

Dominantní postavou odboje se Beneš stal až po porážce Francie v červnu 1940. V Londýně tak 21. 7. 1940 vznikl první exilový československý politický orgán nazvaný Státní rada, jejímž členem byl

⁶³J. W a n n e r, c. d., s. 103.

⁶⁴J. W a n n e r, c. d., s. 99.

⁶⁵Viz J. W a n n e r, c. d., s. 115, 121.

⁶⁶S tímto „titulem“ ho pro setkání s prezidentem Rooseveltem dne 28. 5. 1939 v jeho rezidenci v Hyde Parku vybral časopis Foreign Affairs. Viz J. W a n n e r, c. d., s. 99.

i Milan Hodža, a o den později je jmenována vláda pod vedení Mgsre. Jana Šrámka. Ve vládě jsou také kromě „rebela“ Osuského i dva bývalí představitelé protektorátní vlády. Mimo tyto orgány stálo jen vedení KSČ, které je považováno za buržoazní.⁶⁷ To se samozřejmě změnilo se vstupem SSSR do války, což výrazně upevnilo pozici československého exilu v rámci spojeneckých vyjednávání.

Prezident Beneš byl oproti ostatním středoevropským exilovým představitelům podstatně obratnější, což dobře ilustrují problémy polské reprezentace, která byla později téměř ignorována dokonce i západními spojenci. Beneš totiž opět vsadil hlavně na prestiž československé exilové armády. 12. 2. 1942⁶⁸ byl v Buzuluku zřízen První československý pěší prapor. V květnu téhož roku parašutisté zavraždili jednoho z hlavních představitelů Třetí říše Reinharda Heydricha, což vedlo k rozpoutání teroru na civilním obyvatelstvu v protektorátu. Vyvraždění Lidic a Ležáků, které se podařilo dostat do západních médií, se stalo takovým symbolem, že britská vláda 8. 8. 1942⁶⁹ odvolala svůj podpis pod Mnichovskou dohodou. V květnu téhož roku navíc českoslovenští letci vytvořili tzv. Czechoslovak Fighter Wing, složené ze tří stíhacích perutí. Čechoslováci také bojovali u Tobruku apod. 26. 10. 1942⁷⁰ uznaly československou exilovou vládu i Spojené státy. Beneš vše korunoval 12. 12. 1943,⁷¹ když v Moskvě podepsal Československo-sovětskou smlouvu o přátelství, vzájemné pomoci a poválečné spolupráci, která potvrzovala integritu prvorepublikového státu. Sověti se navíc zavázali, že nebudou zasahovat do poválečné rekonstrukce země.

Vstup SSSR do války však znamenal také změnu ve vztazích mezi Spojenci a v jejich představách o budoucí podobě středoevropského prostoru. Opět, podobně jako za první války, přišla na přetřes středoevropská

⁶⁷Viz J. W a n n e r, c. d., s. 129.

⁶⁸Viz Jan W a n n e r, *Amerika v boji. Spojené státy a evropská válka 1939–1945, II. díl*. Praha: Dokořán 2002, s. 73.

⁶⁹Tamtéž.

⁷⁰Viz J. W a n n e r, c. d. (pozn. 22), s. 80.

⁷¹Viz J. W a n n e r, c. d. (pozn. 22), s. 131.

federace států. Tu však Sovětský svaz odmítal. Stalin již tenkrát operoval díky spřízněným komunistickým stranám uvnitř politických reprezentací střeoevropských zemí. Polskou exilovou vládu v Londýně tím úplně vyřadil z diplomatických jednání. Podobně se zvedla prestiž československého exilu v Moskvě, který však přijal Benešovo vedení. Beneš v té době Velké Británii a USA nepříjemně komplikoval plány právě výše zmiňovanou smlouvou se SSSR. O hegemonii ve střední Evropě pak ke konci války usilovala jen Velká Británie, která chtěla vojensky vstoupit do tohoto regionu přes Balkán. To však americké vedení odmítlo.

Přesuňme se však do roku 1944. Na východní frontě operuje velmi početný československý armádní sbor pod vedením generála Ludvíka Svobody. Součástí sboru byl i oddíl osvětových důstojníků, který se řídil štábním rozkazem z 10. 10. 1944⁷², plně podporujícím revoluční linii moskevského vedení KSČ. V armádě pracují i sovětští osvětoví důstojníci. NKVD zabraňuje i přes protesty československé vládní delegaci obnovit československou administrativu na Podkarpatské Rusi.⁷³ I když se vedení československé armády představované generály Ingrem a Píkou snaží rozhodovat o podobě východní části armády, sovětská strana nedovoluje plnit jejich rozkazy a nedovoluje také mobilizaci na osvobozených územích. Chystá se vláda Národní fronty a rozsáhlá restrukturalizace státní správy (vznik národních výborů), průmyslu (znárodnění) a zemědělství (pozemková reforma). Na Slovensku vrcholí Slovenské národní povstání, jehož někteří účastníci v budoucnosti zaujmou vedoucí pozice v komunistické straně (Rudolf Slánský, Alexander Dubček, Gustáv Husák a další).

Pro další vnitropolitický vývoj byl důležitý především Košický vládní program, který přijala vláda Národní fronty dne 5. dubna 1945. Vláda Národní fronty nahradila v pozici rozhodujícího exekutivního orgánu osvobozeného Československa exilovou vládu v Londýně a zásadní vliv v ní měli českoslovenští komunisté. Program tím byl velmi poznamenán. Patrně

⁷²Viz Karel R i c h t e r. *Dobývání domova*. Praha: Nakladatelství Ostrov 2005, s. 9.

⁷³Viz K. R i c h t e r, c. d., s. 15–25.

je to zejména v pasážích věnovaných reorganizaci československé armády a její aktivní spolupráci s Rudou armádou.

„Vláda oceňujíc výjimečné zásluhy Rudé armády o naše osvobození i její rozhodující úlohu v zajištění naší budoucnosti a vzdávajíc hold nedostižnému vojenskému umění, bezpříkladné sebeobětavosti a bezmeznému hrdinství jejich příslušníků - chce ještě více upevňovat bojovou spolupráci čs. armády s Rudou armádou a vidí v ní vzor pro budování nové, skutečně demokratické, antifašistické čs. armády. Aby byla umožněna co nejužší bojová spolupráce s Rudou armádou, nutná v zájmu vítězství i naší budoucnosti, budou organizace, výzbroj a výcvik nové čs. branné moci stejné jako organizace, výzbroj a výcvik Rudé armády. Tím bude současně umožněna účinná pomoc Rudé armády a dosaženo dokonalého využití jejich neocenitelných bojových zkušeností. (...) Aby naše armáda byla vychovávána v duchu státním, demokratickém a antifašistickém, chce vláda jednou provždy skoncovat s tzv. ‚nepolitičností‘ armády, u vědomí, že pod touto ‚nepolitičností‘ se skrývá podceňování morálního faktoru v boji a že pod její rouškou bují reakční, antidemokratické a kapitulantské tendence. Naopak je třeba, aby každý čs. voják byl uvědomělým bojovníkem za svobodu národa a uvědomělým obráncem jeho svobody v budoucnosti. Aby byla mezi všemi příslušníky branné moci vypěstována a udržena i za nejtěžších bojových podmínek a zkoušek vysoká bojová morálka a vysoký antifašistický demokratický duch, bude ve všech vojenských jednotkách, složkách a ústavech zřízena instituce ‚osvětových důstojníků‘, kteří budou zástupci příslušných velitelů v oboru výchovy a osvěty a u vyšších velitelství budou řídit oddělení výchovy a osvěty. Řídícím výchovným orgánem bude v rámci MNO ‚hlavní správa výchovy a osvěty‘, jejíž náčelník bude přímo podřízen ministru národní obrany a jeho zástupci a bude jmenován na návrh ministra národní obrany a jeho zástupce vládou. Osvětovým důstojníkům budou zajištěny podmínky pro úspěšné plnění jejich úkolů v boji i mimo boje. Zvláštní pozornost nutno věnovat výchově a uvědomění velitelských kádrů, především též osvětových důstojníků. Vláda zdůrazňuje, že velitelská místa v nové čs. armádě mohou

zastávají jen důstojníci upřímně demokratického, skutečně antifašistického smýšlení. Čs. armáda může být hrda na sta a tisíce svých důstojníků, kteří, věrní své přísaze republice, statečně a nebojácně vedli a vedou boj proti německým tyranům doma i za hranicemi, umírali za vlast na popravištích a na bojištích a skvěle osvědčili své vlastenecké, demokratické smýšlení. Současně však je nutno, aby byla co nejrychleji provedena opatření k nejrychlejší očistě armády od všech zrádcovských, kolaborantských, antidemokratických a protilidových živlů, a bude dbáno, aby takové živly nemohly proniknout na velitelská místa. Zkoumání politické a národní spolehlivosti důstojnického sboru v přechodném období bude prováděno příslušnými vojenskými instancemi za součinnosti lidových orgánů, tj. národních výborů a Slovenské národní rady, jakož i přímo zvláště k tomu účelu vládou jmenovanými orgány. Odpovědná úloha tu připadá aparátu ‚obránného zpravodajství‘, který musí být vybudován z nejspolehlivějších lidí v samostatný orgán, odpovědný vyšším velitelům.“⁷⁴

Z dnešního pohledu zní zlověstně i pasáž věnovaná kultuře: „Nová doba a nové mezinárodní postavení Československa vyžadují neméně ideologickou revizi jeho kulturního programu: Bude provedena důsledná demokratizace, a to nejen umožnění co nejširším vrstvám přístupu do škol i k jiným pramenům vzdělání a kultury, ale i v ideovém směru: v zlidovění samého systému výchovy i povahy kultury, aby sloužila ne úzké vrstvě lidí, ale lidu a národu. Bude provedena revize našeho poměru k německé a maďarské kultuře odhalováním reakčních jejích prvků ve všech oborech. Bude zesílena slovanská orientace v naší kulturní politice v soulase s novým významem slovanství v mezinárodní politice i naší československé zvláště. V tomto směru budou zaměřeny a opraveny i učební plány našich škol i kulturní orientace našich vědeckých a uměleckých ústavů. Nejen obnoven, ale i přebudován bude Slovanský institut v živý politickokulturní útvar, s těsnými styky s kulturními institucemi druhých slovanských národů

⁷⁴ Program československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků přijatý 5. dubna 1945 v Košicích, dostupný na http://www.svedomi.cz/dokdoby/1945_kosvlpr.htm (dokument není přístupný na webových stránkách žádné ze státních institucí).

a států. Zcela nově bude vybudován i v kulturním ohledu náš poměr k největšímu našemu spojenci - SSSR. K tomuto cíli nejen bude z našich učebnic a pomůcek odstraněno vše, co tam bylo antisovětského, mládež bude i náležitě poučována o SSSR. (...) Vše to bude prováděno v duchu pokrokovém, lidovém a národním, v čemž příkladem budou velicí naši klasikové, kteří vytvářejíce kulturu nejvyšší úrovně, vytvořili ji hluboce lidovou i národní.“⁷⁵

Program kromě toho naznačil, jak „lidově“ se nová vláda vypořádá se státní správou (lidové výbory apod.), s průmyslem (národní správa ve většině větších podniků), se zemědělskou půdou (dokument naznačuje pozemkovou reformu ve prospěch drobných zemědělců), se zrádci (odjímání státního občanství lidem německé a maďarské národnosti, konfiskace majetku, jmenný seznam politických kolaborantů) atd. Tento dokument, z něhož jsem tak obšírně citoval, je jasnou ukázkou změny v politickém směřování republiky, které nabralo spád ihned po osvobození země v průběhu května 1945.

3.2. Státní československá kinematografie a fikční válečný film

Podobně jako i jiná průmyslová odvětví i film byl ihned v roce 1945 znárodněn. *Dekret presidenta republiky ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu* v preambuli vysvětluje důvody pro toto rozhodnutí: „Aby tato kulturní a hospodářská práce byla trvale zbavena všech rušivých cizích a všech škodlivých neodborných a z hlediska zájmu lidu a státu nespolehlivých vlivů a činitelů...“⁷⁶ V dokumentu se dále píše, že vyrábět filmy smí pouze československý stát (z toho je podle odstavce 4 paragrafu 1 vyjmuta filmová činnost v rámci ministerstva národní obrany a amatérský film). V následujících pasážích je správa zestátněného filmu převedena na ministerstvo informací. Součástí dekretu jsou i obecná pravidla pro odškodnění občanů, spolků a společností, které tímto budou postiženy.

⁷⁵Tamtéž.

⁷⁶Dekret presidenta republiky ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu. In: *Sbírka zákonů a nařízení republiky Československé, r. 1945, částka 24, č. 50*, dostupný na http://www.mvcr.cz/sbirka/1945/zakon_3q.html#castka_24

Samozřejmě je nutné připomenout, že film byl centrálně řízen již za protektorátu, i když byl stále většinou v soukromých rukách. Komplikací pro československý film byly i procesy s herci a režiséry, kteří natáčeli své filmy během nacistické okupace.

Znárodnění filmového průmyslu samozřejmě na delší dobu zkomplikovalo natáčení nových filmů. V roce 1945 byly do kin uvedeny v podstatě pouze dva celovečerní filmy⁷⁷. V roce 1946 už jich sice bylo třináct⁷⁸, ale i tak je to ve srovnání s předválečnou produkcí málo. Takto radikální výkyv nezažila téměř žádná evropská země, a to byl český filmový průmysl v daleko lepší kondici, protože na Barrandově se točilo téměř až do konce války.

Znárodnění československé kinematografie je dodnes vnímáno velmi ambivalentně. Státní film je vyzdvihován především jako garant kvalitní filmové tvorby šedesátých let. Jako prostor pro umělecky odvážné tituly, jejichž realizace by mohla být v rámci nestátního systému problematická. Navíc ve státním filmu vznikla celá řada filmů, které byly k totalitnímu zřízení nenápadně kritické nebo přinášely útěk do fikčních světů od každodenní tiskem a oficiálním zpravodajstvím mytologizované reality. Souboj o státní film svedly také přední osobnosti českého filmu (Věra Chytilová, Jiří Krejčík) po roce 1989. Tyto argumenty však dokazují pouze to, že se společnost dokázala totalitě postupně začít bránit a tlačit tak o všem rozhodující stranické orgány k ústupkům. To by se ovšem mohlo stát i v nacistickém Německu a přitom by nikdo nepochyboval, že podíl nacistické kinematografie na válce, na stimulování obyvatelstva pro její potřeby je značný. Problém české společnosti je v tom, že k drastické a rozsáhlé perzekuci ideových oponentů se režim uchýlil pouze v padesátých letech a dodnes se na dobu totalitního režimu dívá dvojakým pohledem. Státní film – podobně jako další zestátněné kulturní instituce – však přispíval

⁷⁷PRSTÝNEK (premiéra 16. 2. 1945), ROZINA SEBRANEC (14. 12. 1945). Film ŘEKA ČARUJE sice vznikl v roce 1945, ale premiéru měl až 1. 1. 1946. Viz databáze *České filmové nebe* dostupná na <http://www.cfn.cz>

⁷⁸Tamtéž.

k omezení možností získávat informace a k celkovému úpadku, respektive nemožnosti aktivního vztahu české společnosti ke kultuře, a to hlavně té předválečné. Anomálie, která tu vznikla, vlastně velmi omezovala vztah recipienta ke své vlastní kultuře, protože o ní nerozhodoval svým zájmem nebo nezájmem, ale musel čekat na výsledek dohody mezi autory a mocí. To je domnívám se zásadní rozdíl pro pozici diváka filmu nebo čtenáře knihy v netotalitním a totalitním režimu. Důsledky státních zásahů do kulturní sféry, které u nás trvaly čtyřicet let, jsou dodnes viditelné a velmi citelné.

První filmy s válečnou tematikou byly natočeny v roce 1946. Vesměs se jednalo o okupační dramata režírovaná výraznými postavami prvorepublikového a protektorátního filmu – Miroslavem Cikánem, Václavem Wassermanem nebo Františkem Čápem. Nedá se ovšem říct, že by tyto filmy měly tak zásadní dopad a hodnotu jako třeba italská neorealistická reflexe války. V následujícím roce se aktuálně skončenou válkou, respektive napětím mezi sudetskými Němci a Čechy na pokraji války, zabýval už jen jediný film – ULOUPENÁ HRANICE Jiřího Weisse. Další dva roky vznikaly filmy jako NĚMÁ BARIKÁDA, BÍLÁ TMA, VLČIE DIERY nebo NÁVRAT DOMŮ, ve kterých se sledovaly osudy navrátivších se vojáků, účastníků Pražského a Slovenského národního povstání atd. Počátkem padesátých let už z filmu zmizela i okupační témata. Role československých zahraničních armád tak byla poprvé ve fikčním filmu prezentována až v roce 1955, kdy vznikl debut režiséra Ivo Tomana TANKOVÁ BRIGÁDA. Do té doby dostávaly přednost spíše budovatelské agitky potvrzující nutnost nezvratných zásahů do československého hospodářství (příklon k těžkému průmyslu, devastace přírodních zdrojů země, kolektivizace českého venkova).

Důvodů, které vedly k tak pozdnímu nástupu tohoto po každé válce vždy progresivního žánru, je několik. Fikční válečný film totiž pro svůj vznik potřeboval v té době především u bitevních scén podporu a přímou účast armády (zabezpečení techniky, mužstva pro masové scény atd.). Ta však v tehdejší Československu procházela radikální transformací, která

směřovala k redefinici úlohy západního odboje při osvobozování státu. Ideologický tlak státních struktur, který je tolik patrný právě na příběhových schématech filmů tohoto žánru, se samozřejmě projevil i v žánrech jiných. Válečných filmů je však v české kinematografii málo a jejich zjevování vždy souvisí s dokončením určité transformace ozbrojených složek. Navíc Československý armádní film, který vznikl v roce 1950 a vyprodukoval kromě mnoha dokumentů i TANKOVOU BRIGÁDU, byl jedním z vojenských útvarů podřízených armádním politickým orgánům.

3.3. Změny ve struktuře československé armády po únoru 1948

Situaci v československé armádě po roce 1945 sledovala ve své disertaci současná ministryně zahraničních věcí USA Condoleezza Riceová.⁷⁹ Její text, ke kterému se budu často vracet, je precizně napsaným, chladným pohledem do vztahů mezi sovětskou komunistickou stranou, KSČ, československou armádou a sovětskou armádou na základě podrobných rešerší v dobovém tisku, v oficiálních prohlášeních sovětských a československých politiků, armádních rozkazech a materiálech, v hlášeních z pražského velvyslanectví v USA a také v rozhovorech s emigranty. Pohled Riceové je samozřejmě ovlivněn její neznalostí méně viditelných aspektů společenského a politického života u nás. Svou práci také napsala pod vlivem bývalého československého diplomata Josefa Korbela, tedy otce bývalé ministryně zahraničních věcí USA Madeleine Albrightové. I tak je text rozsáhlou a hlubokou analýzou procesů, příznačných pro totalitní systémy, na případové studii Československa.

Pro vládu Národní fronty bylo zásadní sjednotit jednotlivé bojové jednotky z různých front do jednolitého celku. Už Košický vládní program diktoval, že hlavní roli v „nové“ armádě budou mít příslušníci a důstojníci prvního armádního sboru, který operoval pod vedením gen. Ludvíka Svobody na východní frontě. Svoboda v té době jako nestraník zastával funkci ministra národní obrany a často se spekuluje, že to byl přímo

⁷⁹Viz Condoleezza R i c e, *Nejisté spojenectví. Sovětský svaz a československá armáda 1948–1983*. Praha: Nakladatelství XYZ 2005.

Gottwald, kdo Svobodu přiměl nevstoupit do KSČ, aby tak mohl na tuto londýnskou emigraci hlídanou pozici aspirovat. „*Meziválečná vojenská elita, komunistům na zlost, uprchla nikoliv do Moskvy, ale do Londýna s Benešem. Důstojníci, kteří před válkou měli vysoké postavení, očekávali srovnatelnou pozici i v poválečné armádě. (...) Aby mohli důstojníci z prvního sboru proniknout do vyšších kádrů, bylo nutné nejprve naprosto popřít nároky zkušených londýnských důstojníků. Koncept ‚nové armády‘ postavil všechny důstojníky na stejnou úroveň a umožnil, aby byly zásluhy při osvobození rozhodující při rozdělování funkcí v poválečné armádě.*“⁸⁰ Gottwald dále prosadil, aby se pod dohledem sovětských poradců vytvořily vojenské akademie, jejichž cílem bylo vychovat důstojníky z mladých dělnických a rolnických kádrů, a tím narušit poměr sil v armádě. I přesto bylo k 1. únoru roku 1948 v armádě pouze 15 procent komunistů na klíčových důstojnických funkcích.⁸¹ Oproti Polsku a dalším budoucím sovětským satelitům nebyly na našem území cizí vojenské jednotky a počet sovětských důstojníků spolupracujících s armádou byl také v tomto srovnání velmi nízký.⁸² Komunisté tedy rozhodně neměli armádu ve svých rukou. To vysvětluje i fakt, proč se v únorových dnech opřela KSČ o paravojenské jednotky Lidových milicí⁸³, a nikoliv o armádu. Převzetí politické moci ve státě KSČ uvolnilo ruce pro „konsolidaci“ poměrů v armádě a dosažení její podřízenosti nejen vedení KSČ, ale i sovětským poradcům a sovětskému velení. Sovětská armáda také podle Riceové nedodržela své závazky a do roku 1948 se nijak výrazně nepodílela na vyzbrojení československé armády, jejíž početní stav klesl z původně plánovaných 190 tisíc vojáků až ke 130 tisícům vojáků. Tvrdá jednání se vedla také o podobě zbrojního průmyslu apod. Pomoc armádě navíc odmítly i přes odpor Velké Británie Spojené státy, které nepřidružily Československo do programu „lend and lease“, což

⁸⁰Viz C. R i c e, c. d., s. 42.

⁸¹Viz C. R i c e, c. d., s. 45.

⁸²Viz C. R i c e, c. d., s. 41.

⁸³Byly to právě Lidové milice, které v únoru 1948 obsadily Prahu a potlačovaly protikomunistické demonstrace. Podobně jich komunistické vedení využilo i v letech 1968 a 1969.

byl program podporující v době války bojující evropské spojence, což jen posílilo vliv Sovětského svazu.⁸⁴

Po převzetí moci se komunisté zaměřili především na příslušníky západního odboje, a to i v těch nejvyšších pozicích. *„Mnoho důstojníků, kteří se v době únorových událostí nenacházeli na území Československa, nerespektovalo příkaz k návratu. Příslušníci ozbrojených sil, kteří plnili zahraniční mise, rezignovali a požádali na Západě o azyl; určité množství vysoce postavených důstojníků dezertovalo na Západ. (...) Celé vedení generálního štábu bylo odstraněno a mezi únorem a prosincem 1948 podleho čistkám 10 procent veškerého personálu, který zde dříve sloužil.“*⁸⁵

Odstraněno v tomto případě znamená celou škálu represivních opatření od poprav přes doživotní vězení až po tresty v řádu desítek let. Mezi oběťmi této první vlny teroru byli například gen. Heliodor Píka (popraven 1949), bývalý velitel pražského povstání gen. Karel Kultvašr (doživotí) nebo bývalý velitel První československé bojové družiny a poválečný náčelník generálního štábu československé armády gen. Bohumil Boček (nejprve odvolán a propuštěn z armády, v roce 1952 odsouzen na doživotí a o tři měsíce později utýrán ve valdické věznici). Čistky se dotkly také letců, kteří v drtivé většině bojovali za války na západní frontě. Tím se ovšem násilí nezastavilo. *„V polovině roku 1949 vyhlásil generální tajemník vládnoucí komunistické strany Rudolf Slánský, že ‚díky všudypřítomnosti nepřátelských agentů v řadách důstojníků musí být, až na pár výjimek, celý starý důstojnický sbor vyměněn za nový‘. Nové čistky tak zahrnuly i členy KSČ. V roce 1950 byly schváleny zákony příkazující okamžité propuštění veteránů, kteří bojovali na Západě nebo s Mezinárodní brigádou ve španělské občanské válce, což byli převážně komunisté.“*⁸⁶ Z pozice ministra obrany byl záhy odvolán gen. Ludvík Svoboda a jeho nástupcem se stal Alois Čepička, komunistický aparátčík, zeť Klementa Gottwalda a bývalý ministr spravedlnosti. Důvodem byla snaha dostat z vedení armády bývalé legionáře,

⁸⁴Viz C. Rice, c. d., s. 51

⁸⁵C. Rice, c. d., s. 61.

⁸⁶C. Rice, c. d., s. 64.

kteří bojovali proti bolševikům za ruské občanské války a byli vycvičeni „podle západní vojenské doktríny“⁸⁷. „Čistky v armádě oficiálně začaly v červnu 1950 propuštěním generála Bruno Zapletala a uvězněním Svobody a dalších nedávno degradovaných důstojníků. (...) V souvislosti s objevením dalšího protistranického centra konspirace okolo Otto Šlinga, předsedy regionálního výboru strany v Brně, byla vznesena další obvinění proti tzv. skupině generálů. Šling byl obviněn ze zahraniční špionáže a měl mít údajně podporu několika československých generálů ve Třetí vojenské oblasti na Slovensku. (...) V rámci spiknutí generálů bylo v průběhu tří následujících let odsouzeno celkem osm generálů k celkovému trestu 128 let žaláře.“⁸⁸

V červenci 1951 byl uvězněn i samotný Rudolf Slánský a spolu s ním třeba i šéf vojenské kontrarozvědky, účastník bojů na východní frontě Bedřich Reicin, osobně zodpovědný za první vlnu čistek proti nekomunistickým důstojníkům. Osudným se mu stal jeho židovský původ. Čistky se nakonec zastavili až v roce 1954, tedy rok po smrti Stalina a Gottwalda. Armáda však po nich byla ve velmi žalostném stavu. Je samozřejmě nutné zmínit, že podobné čistky nebyly jen armádní specialitou, ale týkaly se všech oblastí společenského a politického života v Československu. Komunistické diktatuře padlo za oběť do roku 1954 několik tisíc lidí. Mnoho dalších bylo umístěno do pracovních táborů například na Jáchymovsku, kde se pod sovětskou správou v nelidských podmínkách těžil strategicky cenný uran.

3.4. TANKOVÁ BRIGÁDA – první válečný film

Film začíná velkým celkem rozlehlé horské pláně, po které v pravidelných intervalech a s pravidelnými rozestupy postupují sovětská a československá armáda. V řadě za sebou jedou tanky následované konvojem zásobovacích aut. V popředí postupují obyčejní vojáci a sem tam se mihnou jezdecké oddíly.⁸⁹ Nad tím vším občas prolétne letadlo, občas vybuchne nějaký minometný granát, scéna se místy zahaluje do „válečného“

⁸⁷Viz C. Rice, c. d., s. 67.

⁸⁸C. Rice, c. d., s. 68.

⁸⁹To je vůbec zvláštní, jak z fikčních válečných filmů jakéhokoliv druhu zmizeli koně, i když se za druhé světové války často používali.

kouře a do heroické hudby promlouvá vypravěč. Hned v následující scéně sledujeme důstojníka, kterak ve svém džípu projíždí bombardovaným územím a vstupuje do malého roubeného stavení uprostřed zdevastované vesnice. Kamera se zastaví na černých osobních autech (s československými vlajčkami) ukrytých mezi břízkami. Důstojník je velitel tankové brigády major Stašek (Otomar Krejča) a přichází na jednání s delegací londýnské exilové vlády. Chce po „své“ vládě další tanky. Brigáda utrpěla ztráty a ztrácí bojeschopnost. Londýňané ovšem jeho žádosti nevyhovějí, a když je jim oznámeno, že bombardování vesnice skončilo a že cesta je volná, okamžitě balí kufry a vybíhají k autům. Cestu jim zkrříží pochodující a zpívající sovětská pěchota, nad kterou se jen ušklíbnou. Stašek nakonec získá tanky od sovětských velitelů, u kterých se jednotka cvičila. Ti jsou oproti delegaci velmi pružní. „Rozkaz do toho nepleť, já chci tvůj názor. Jsou to tvoji žáci a zítra budou poprvé bojovat na rodné půdě,“ řekne jeden. „Dám,“ odpovídá obratem druhý a problém s tanky je vyřešen.

Pak se seznamujeme s jednotlivými vojáky. Slovenský velitel tanku „Jánošík“ četař Klimko (Julius Pántik) se neohrabaně pokouší zapůsobit na ošetřovatelku Olinku (Jana Dítětová). Je však terčem humoru ostatních vojáků (mezi nimi Petr Kostka, Jiří Sovák). Následuje scéna, ve které se představí major Renč (Martin Růžek), který se obává politického neklidu v armádě a má i jiné pochybovačné a poráženecké výlevy. Následuje bojová scéna natočená s třemi tisícovkami statistů. Klasický útok pěchoty doprovázený frenetickým křikem „Hurá“ se střídá se záběry na sovětské velení snažící se řídit celou operaci. Přesvědčivě je vylíčen i boj muže proti muži v německých zákopech. Když už se zdá, že tvrdý německý odpor útočící jednotky nepřemohou, objeví se na scéně tanky, které za zvuků československé hymny, organicky vřazené do kompletního hudebního doprovodu scény, překračují československou hranici a nacisty obracejí na útěk.

V další scéně se vojáci nadšeně setkají s londýnskou delegací, která opět někam „prchá“. Diplomaté jsou zaskočeni dotazy vojáků na znárodnění

a na budoucnost Československa. Je jasné, že vojáci by rádi nápravu křivd první republiky a sociálně spravedlivější společnost. Delegace znechuceně pokračuje v cestě, aniž by dokázala odpovědět. Generál z Londýna přitom řeší, že je nutné zabránit komunistické revoluci, protože by nerad znovu emigroval.

K brigádě je poté přiřazen osvětový důstojník poručík Tomáš. Ten hrdinům vypráví o svých legionářských zkušenostech. Ovšem na straně bolševiků, proti čemuž ostře vystoupí Renč: „Už nejste komisařem Lučanského pluku, ale důstojníkem československé armády!“ Boj se tedy přiostrňuje. Renč s exilovým důstojníkem řeší možnost tankovou brigádu rozpustit. Osvětář varuje velitele: „Vláda chce zlikvidovat naše východní jednotky.“ Velitel tápe: „Kdyby tohle byla pravda, tak komu by pak člověk mohl věřit?“

Jednotka se přesouvá do bojů o Kežmarok. Má k dispozici šedesát nových sovětských tanků. Četař Klimko najde svůj rodný dům vypálený a dozvídá se o tragickém osudu svých nejbližších. Následuje veselice pro československé a sovětské vojáky. Zpívá se a tančí, děvčata jsou v lidových krojích a přichází zpráva o cestě prezidenta Beneše do Moskvy, aby tam sestavil novou vládu. Renč protestuje, ale ostatní jsou nadšení. Londýnská delegace je opět znechucena, ale už tady se ukazuje, že někteří její příslušníci jsou tak záporní, že se klidně s komunisty spojí, což velmi nelibě nese generál.

Ocitáme se v Košicích, kde je právě přijímán nový vládní program a Klement Gottwald ho ve slovenštině předčítá před zaplněným sálem košického národního divadla. V publiku nechybí vojáci, sokolové a také obyčejní lidé.

Děj filmu se poté přesune na území protektorátu, a to do Ostravy, kterou se chystá Rudá armáda a tanková brigáda osvobodit. Zatím se však Němci, poněkud rozložení kritickou situací na frontě, snaží podminovat důležitý most a připravit se na obranu města. Mladý odbojář (Jiří Vala) chce odpálení mostu zabránit a my sledujeme jeho rozhovor s rodiči, ve kterém

obzvlášť uvědomělá matka chce po svém muži, aby syna do akce netahal. Je ochotná obětovat svůj život, ale syn by měl žít.

Jsme opět uprostřed bojů. Renč je poprvé nasazen přímo do akce a dramaticky selhává. Nakonec se musí posádka jeho tanku vzbouřit a převzít velení. Díky němu zahyne několik vojáků, a tak ho okamžitě stihne hněv majora Staška, projíždějícího na svém tanku okolo Renče. Ten je natolik psychicky zničen, že se vyškrabe z tanku, brodí se potokem mezi dopadajícími granáty a hlasitě štká, až se jeho postava definitivně ztratí ve válečné vřavě. Z Ostravy mezitím zbaběle prchají nacisté. Tanky se přiblíží k mostu a Klimko je jako dobrovolník vybrán, aby most přešel jako první. Mladý odbojář míří k drátům od odpalovacího zařízení. Tank k údivu Němců, snažících se vyhodit most do vzduchu, bez úhony projíždí. Odbojář byl sice smrtelně zraněn, ale v poslední chvíli dráty zvládl přestřihnout. Ostrava je volná. Ošetřovatelka Olinka se vrhá na Klimka a Stašek vykřikne: „Kupředu, soudruzi.“ Film končí.

3.5. TANKOVÁ BRIGÁDA jako produkt komunistické ideologie

Film TANKOVÁ BRIGÁDA vychází z heroického schématu fikčního válečného filmu. Doba jeho pozdního vzniku je dána skutečností, že bylo dlouho nejasné, kdo ještě hrdina je a kdo už ne. Film totiž i uvnitř svého příběhu tematizuje pro budoucnost důležitý úkol vypořádat se s opozicí uvnitř státu a obvinit ji ze snahy bojkotovat boj proti jednoznačnému německému nepříteli. Tematizuje také pozitivní úlohu Rudé armády při osvobození země a její blízký vztah k československým jednotkám. To je zvláštní posun, který nesouvisí už jen se samotnou válkou, ale s následujícím obdobím „vnitřní“ války ve státě organizované nikoliv jako otevřený boj, ale postupná likvidace názorových odpůrců a skrytých nepřátel „budoucnosti“. Fikční válečný film tak dostává úplně jiný rozměr, protože předstupuje před diváka nikoliv s tím, že by završil mytologizující tendence v umění válečné doby pomníkem hrdinům přímých bojů. Jeho účelem je utvrdit v divákovi pocit, že je svědkem dalšího důležitého souboje. Navíc mu systém odepře možnost konfrontovat viděné skutečnosti s jinými zdroji informací (i někteří

příslušníci tankové brigády museli před hrozbou zatčení emigrovat, případně skončili ve vězení). Na druhou stranu je nutno přiznat, že skoro deset let po válce už tento typ fikčního válečného filmu musel mít jen malou důvěryhodnost, protože charaktery jednotlivých postav byly příliš zjednodušené a doba už tak zjednodušená nebyla. I když v dobové kinematografii tento patos přetrvával i v jiných žánrech.

Totalitní systémy jsou založeny na novém výkladu historie a vytváření si vlastní mytologie zdůrazněním některých historických skutečností, které přirozeně vrcholí jejich vládou. Častá je také reinterpretace historických faktů a postav. Jako příklad může sloužit pálení knih, zakázaná literatura, později trezorové filmy, cenzura, centrální řízení kulturních institucí. I to je zdá se příznačné pro jakýkoliv vítězný politický systém. Jenže každá kultura má své pevné základy. Ještě se například nestalo, že by se někdo ve Spojených státech, Velké Británii nebo Francii rozhodl zcela tyto základy, ukotvené také v politických dokumentech typu Ústavy Spojených států, redefinovat nebo po nástupu k politické moci přímo popírat. Ve chvíli, kdy totalitní systém tyto základy radikálně mění, vymazává je z učebnic historie a zabíjí ty, kteří se k nim hlásí, a dokonce i ty, kteří se podíleli na zabíjení těch prvních a instalaci režimu, troufám si tvrdit, že dopady takovéto redefinice na společnost budou daleko tvrdší a dalekosáhlejší. Častým argumentem samotných komunistů proti hlasům, které kritizovaly represivní techniky moci, bylo i upozorňování na neduhy západního společenství. Tuto linii drží někteří představitelé KSČM dodnes (Miroslav Ransdorf) a ozvěny můžeme najít i v latinskoamerickém socialistickém hnutí reprezentovaném státníky Fidelem Castrem a Hugo Chávezem. Na samotném upozornění na neduhy západního systému není nic špatného, ale jejich smyslem je v tomto případě obrátit pozornost lidí, kteří zrovna momentálně nejsou v hledáčku represivních orgánů, k jiným tématům a vzkázat jim, že se mají vlastně dobře, a přitom v represích pokračovat.

Je samozřejmě nemožné objektivně posoudit pozitivní či negativní aspekty vedení československé armády na východní frontě londýnským

exilovým velitelstvím. Film však neříká, že politici té doby nebyli schopní patřičně a rychle reagovat na potřeby armády, ale přistupuje rovnou k obžalobě jednotlivých konkrétních politiků z vlastizrádného chování. Zatímco všechny pozitivní postavy mají smyšlená jména a jedná se tak o určité stereotypy obyčejného československého válečného hrdiny, v případě londýnské delegace se jedná o karikaturu tří vysoce postavených československých politiků – gen. Antonína Hasala-Nižborského a ministrů Františka Němce a Msgre. Františka Hály. Tyto tři postavy, o nichž samozřejmě komunistická propaganda jako o prozápadních politicích veřejnost náležitě informovala již od převratu v roce 1948, se tak náhle ocitají uprostřed narativu válečného filmu. Tedy ve fikci. Jsou sice charakterově pouze jednorozměrnými figurkami, ale jejich „rozkladný“ vliv je ve filmu představen nejen v rámci jejich protikomunistických postojů a hádek s velitelem brigády, ale také prostřednictvím majora Renče. Ten je jejich věrným stoupencem a přitom se v rámci příběhu pohybuje na stejné úrovni jako ostatní vojáci a velitelé. Tři historické postavy v tomto filmu nemají téměř žádné jiné charakterové vlastnosti než zášť k obyčejným lidem. Renč je daleko komplikovanější postavou, která může vypadat jako naivní oběť politických cílů londýnského exilu, kdyby se ovšem později při bojích neukázalo, že zradu a strach má na rozdíl od obyčejných vojáků v sobě, a proto Londýnu slouží. Podobně i velitel brigády, který se zmítá mezi loajalitou londýnskému velení armády a potřebami mužstva, nakonec pochopí, kdo mu může pomoci. Tato postava stvrdí svou příslušnost ke správné straně až na samém konci filmu svým frenetickým výkřikem „Kupředu, soudruzi“.

Nevyčítal bych filmu to, že se odehrává za jasného počasí, i když v době bojů bylo nasněženo. Ani to, že tanky do Ostravy přijely z druhé strany, než je ukázáno, nebo že ofenzíva Rudé armády asi nebyla tak dobře organizovaná a esteticky uspořádaná, jak je to ve filmu několikrát prezentováno. Tyto odklony od reality jsou autorskou licencí podobně jako charakterů většiny postav. Vstup reálných historických figur a manipulace

s historickými fakty jsou však podle mého názoru příznakem komplikovanějšího problému. Předpokládám, že autoři snímku o skutečných událostech na východní frontě, tak jak je můžeme v historické literatuře dohledat my, neměli ani tušení. Pro další vývoj fikčního válečného filmu však tento film představuje určitý precedens, protože jeho schematismus a ideologická indoktrinace se do československého filmu vrátí v polovině sedmdesátých let ve válečné trilogii Otakara Vávry. To už však bude opět úplně jiná situace.

3.6. TANKOVÁ BRIGÁDA v historických souvislostech

Scénář k filmu napsal divadelní dramatik a dramaturg, laureát státní ceny, Jaroslav Klíma. V článku *O práci na filmu „Tanková brigáda“* k tomu píše: *„Když jsem se jako scénárista spolu s režisérem procházel prvními materiály, zachycujícími osud naší I. samostatné tankové brigády, uvědomil jsem si znovu, jak velký a nesmírně náročný je to úkol. Dopisy z fronty, bojová hlášení, vzpomínky účastníků, články ve frontovém tisku stejně tak jako přezíravé články v londýnském ‚Čechoslováku‘ vyprávěly o nezměrném hrdinství, lásce, sebeobětování a zradě. A právě zrada buržoasní londýnské emigrace poznamenala snad nejvíce ze všech našich východních útvarů osud Tankové brigády. Nešlo jen o potíže nejrůznějšího druhu, jimiž londýnská vláda systematicky znepríjemňovala život všem našim jednotkám v Sovětském svazu, ale přímo o rozpuštění.*

‚Dělostřelecký pluk a Tankovou brigádu předpokládám zrušit...‘ - přikazuje zrádce Ingr v stručném telegramu v době, kdy bojová zástava naší jednotky je už poznamenána slavnými bitvami o Kyjev, Paskov, Bílou Cerkev a Duklu. A jsou tu ovšem i další události v přímé dialektické souvislosti. Zatímco se Ingr všemi prostředky snaží o rozpuštění ‚zbolševisované‘ Tankové brigády, druhá ruka londýnské vlády, generál Hasal, vytváří v Chustu tak zvané bezpečnostní okupační jednotky.“⁹⁰

⁹⁰Jaroslav Klíma, *O práci na scénáři. O práci na filmu „Tanková brigáda“*. *Nová svoboda Ostravy*, 9. 10. 1955, s. 8.

Už z tohoto citátu je patrné, že scenárista investoval svůj fabulační talent hlavně do politického pozadí příběhu vojáků. Tanková brigáda samozřejmě nebyla vybrána jen tak náhodou. Velel jí totiž František Janko, kterému se vyhnuly tehdejší politické procesy. Podobně na tom byl třeba i kapitán Richard Tesařík, který byl v průběhu bojů vyznamenán Zlatou hvězdou hrdiny Sovětského svazu, což ho v období procesů učinilo nedotknutelným.⁹¹ Tanková brigáda prostě patřila k těm málo součástem východní armády, které z velké části unikly čistkám, a byly proto vhodným objektem pro zfilmování. Ještě zajímavější je však osud oné londýnské delegace a její údajná zrada. Vládní delegace vedená generálem Hasalem sice skutečně sídlila v Chustu na Podkarpatské Rusi, a dokonce opravdu budovala bezpečnostní okupační jednotky a měla v úmyslu zrušit tankovou brigádu i dělostřelecký pluk. Měla k tomu ovšem úplně jiné důvody, než píše Klíma.⁹² *„Ministerstvo národní obrany, vzhledem k velkému oslabení jednotek sboru po dvouměsíčních krvavých bojích v Karpatech, zamýšlelo stáhnout celý sbor na území osvobozené Podkarpatské Rusi, kde se předpokládalo vytvoření nové armády na základě mobilizace. Stažení oslabených a vyčerpaných svazků z první linie do zápolí k doplnění nebo reorganizaci bylo u válčících armád, sovětskou nevyjímaje, zcela běžné. (...) Pokles početních stavů ve sboru byl vskutku katastrofální. Z původních šestnácti tisíc vojáků zbylo po skončení operace celkem 9764 lidí, z nichž*

⁹¹Byl to právě Richard Tesařík v hodnosti generála, který na začátku šedesátých let při jedné pitce velení vojsk Varšavské smlouvy napadl východoněmeckého generála v domněni, že se jedná o představitele Wehrmachtu. František Janko byl alespoň podle svědectví svých kolegů příkladným vojákem s mimořádně zajímavou kariérou. V padesátých letech zastával funkci velitele tankového vojska. V roce 1950 byl povýšen na brigádního generála, v roce 1953 pak do hodnosti generálporučíka. V šedesátých letech pak pracoval jako náměstek ministra národní obrany. Na jaře roku 1968 byl zapleten do tzv. Šejnovy aféry, což byla zásadní roztržka ve vedení armády, zmítané soubojem mezi konzervativními a liberálními komunisty. Generál Šejn byl obviněn z chystaného protivládního převratu a František Janko za dosud nevyjasněných okolností spáchal sebevraždu.

⁹²„V té době vrcholily sovětské intriky proti československé vládní delegaci vedené ministrem Němcem, která přijela na osvobozené území Podkarpatské Rusi, aby se podle československo-sovětské smlouvy o správě osvobozených území ujala svých pravomocí. Již první rozhovor vládního delegáta s členem vojenské rady 4. ukrajinského frontu generálem Mechlisem 27. října na velitelství frontu v Turku byl varovným signálem, že tento fanatický stalinista, proslulý svým zlovolným denunciantstvím, bude klást činnosti delegace všemožné překážky. Odevzdal jí do správy pouze několik nejvýchodnějších okresů. Stanovil přitom hranici, kterou podle jeho sdělení žádný její člen nesměl překročit bez povolení. (...) Výslovně zakázal delegaci přímý radiotelegrafický styk s československou vládou v Londýně.“ K. R i c h t e r, c. d., s. 16.

pouze několik set přicházelo v úvahu pro přímý boj. (...) Generál Ingr jeho návrh schválil. (...) Pěchotu předpokládal doplnit vojáky z útvarů těžkého dělostřelectva, které bude nutno pro nedostatek lidí prozatím zrušit. Tanková brigáda, která doposud nedosáhla plných početních stavů ani předepsaného vybavení tankovou technikou, měla být zatím zredukována na plnohodnotný tankový prapor.⁹³ Proti tomu samozřejmě ostře vystoupil generál Svoboda, za což ho chtěli někteří vládní představitelé v Londýně obvinít ze zneužití úřední moci.⁹⁴ Vliv vládní delegace se i nadále marginalizoval, až byla donucena z Podkarpatské Rusi odejít. Východní armáda pod velením gen. Svobody, který ve své slavné vzpomínkové knize *Z Buzuluku do Prahy*⁹⁵ haní jak delegaci, tak londýnskou vládu vskutku neuvěřitelným způsobem a otevřeně se přiznává k neuposlechnutí většiny rozkazů od svých nadřízených, tak definitivně musela i nadále zůstat pod velením Rudé armády.

Zajímavý je také konec všech tří portrétovaných diplomatů. Generál Hasal emigroval krátce po únoru 1948 do Spojených států, kde se stal vojenským poradcem pro východní Evropu. Ve Washingtonu spoluzaložil Radu svobodného Československa a byl zvolen předsedou Svazu československých důstojníků v exilu. Zemřel v roce 1960 a v roce 1995 mu byl Václavem Havlem udělen Řád bílého lva – in memoriam. Sociálně demokratický ministr František Němec emigroval také hned v roce 1948 do Velké Británie a působil zde až do své smrti mimo jiné ve strukturách exilové sociální demokracie. Byl jedním z ministrů, který se podepsal pod Košický vládní program a Benešovy dekrety a který podal demisi v krizových únorových dnech. Nejhůře dopadl Msgre. František Hála. Jako poválečný ministr pošt je také podepsán pod znárodňovacími zákony apod. Patřil mezi nejvýznamnější představitele lidové strany a byl jedním z nejbližších přátel několikanásobného ministerského předsedy Jana Šrámka. Spolu s ním byl také po únoru 1948 internován a po několikaletém vězení

⁹³K. Richter, c. d., s. 17–18.

⁹⁴Viz K. Richter, c. d., s. 18.

⁹⁵Ludvík Svoboda, *Z Buzuluku do Prahy*. Praha: Mladá fronta 1974.

mu bylo umožněno dožít v klášteře. Hála však na Podkarpatské Rusi v krizových dnech popisovaných filmem TANKOVÁ BRIGÁDA nebyl. Členem delegace byl později vězněný politik Prokop Drtina.

O přímém podílu armády na natáčení filmu hovoří ve své vzpomínce, která vyšla ve *Filmu a době*, režisér Ivo Toman: „Natočit velké bojové scény bez pomoci a přímé účasti armády by nebylo vůbec možné. Ale stejně tak není možné pustit se do takového úkolu bez dobrého štábu. (...) Pomocný režisér Balík dovedl spolu s asistentem Fialou využít svých zkušeností z natáčení masových scén na ‚Anně proletářce‘, ukázalo se totiž, že v mnohém lze aplikovat zkušenosti z natáčení masových scén civilního filmu. (...) Měli jsme v podstatě dva štáby. Filmový a vojenský. Vedoucím vojenského štábu byl odborný poradce filmu, podplukovník Ivan Hunda⁹⁶, přímý účastník Tankové brigády, nositel mnoha válečných řádů a vyznamenání.“⁹⁷ Jak z článku dále vyplývá, natáčení se opravdu podobalo válečné operaci. Vzhledem k masovosti scén a komplikovanosti tehdejší filmové a vojensko-historické techniky bylo nutné vymyslet celý systém komunikace, dopravy a zabezpečení komparsistů, který by zaručil úspěšnost natáčení bojových scén. „V celém rozsahu vynořil se problém spojení a nutnost zajistit toto spojení hned na dvakrát a na třikrát tlampačem, rádiem, telefonem, signálními raketami a praporky. Spojení bylo nutné zajistit nejen s jednotkami, ale i s tanky, letadly, pomocnými pyrotechniky, pořádkovou službou a pochopitelně toto spojení muselo mít jednotné velení.“⁹⁸ Problém byl také při výběru lokací pro bojové scény (exteriéry se natáčely v Jeseníkách, u Plzně a v centru Ostravy), které musely vyhovovat přísným požadavkům pyrotechniků. Asistent režie Vlastimil Fiala přitom vypočítává, že v jednom záběru trvajícím devadesát vteřin bylo na sedm kilometrů široké scéně dva tisíce vojáků, šedesát tanků, deset letadel a na sto

⁹⁶Ivan Hunda patřil k oporám brigády a jako velitel se prosadil při dobývání slovenského Vážce, za což byl gen. Svobodou povýšen z hodnosti podporučíka na poručíka.

⁹⁷Ivo T o m a n, K natáčení bojových scén filmu Tanková brigáda, *Film a doba*, 1955, č. 4, s. 416.

⁹⁸I. T o m a n, c. d., str. 416–417.

padesát výbuchů.⁹⁹ Tyto úryvky a vůbec popis problému realizace vypovídají nejen o komplikovanosti natáčení válečných scén v té době, ale také o řemeslné zručnosti natáčecího štábu. Režim tedy využíval úplně běžných prostředků, jako jsou právě výpovědi tvůrců o natáčení, k propagaci filmu a k jeho začlenění mezi ostatní natočené filmy. I v „reklamách“ na film, tedy v krátkých novinových notickách, se zdůrazňuje nikoliv pouze ideologický rozměr příběhu, ale velkolepost bojových scén a také jakési prvenství v daném žánru fikčního válečného filmu, který se konečně i u nás podařilo úspěšně zvládnout. Vztah mezi realitou a fikcí je tedy rozmlžován také prostřednictvím těchto dalších textů, které se k filmu vážou. Historické texty však neměl kdo napsat a ideje prvorepublikové armády byly „pohřbeny“ stejně jako jejich nositelé a knihy jejich autorů.

3.7. TANKOVÁ BRIGÁDA v kinech

Dobový tisk reagoval na film poměrně kriticky. Za zmínku stojí text Sergeje Machonina z Rudého práva, ve kterém se píše: „*Je s podivem, jak týž scénárista (Jaroslav Klíma) a týž režisér (Ivo Toman), kteří projevíli talent a umění i jemnocit při natáčení strhujících scén kladných hrdinů i masy českých a slovenských revolučních vojsk, stojí téměř bezradně před postavami a ději, zachycující druhý, nám nepřátelský tábor. (...) Představitelé londýnské vlády jsou většinou napsáni schématicky, deklamativně, od prvního dialogu jsou v divákových očích předem odsouzeni – tak jsou nejapní a zkarikovaní.*“¹⁰⁰ Ze záporných postav vyzdvihuje Machonin postavu Renče, který z nich jako jediný zradí přímo v boji, a tím pádem projde jakýmsi psychologickým vývojem. Tato kritika samozřejmě nesměruje na celé téma filmu, kterým je odvaha Čechoslováků podkopávaná londýnskou vládou. Film má navíc podle Machonina „bylostně český charakter“ a „znamenitý český humor“. Kritický postoj k filmu zaujal i A. J. Liehm v Literárních novinách: „*Velkým myšlenkám Tomanova a Klímova filmu totiž podle mého názoru neublíží, řekneme-li, že filmové*

⁹⁹Vlastimil F i l a, O práci asistenta režie. O práci na filmu „Tanková brigáda“. *Nová svoboda Ostravy*, 9. 10. 1955, s. 8.

¹⁰⁰Sergej M a c h o n i n, Tanková brigáda. *Rudé právo*, 1955, č. 288, s. 8.

zpracování jim na mnoze ubralo na síle, že jejich umělecké vyjádření často nepřesvědčí a že zejména literární předloha filmu, jeho scénář je pro ty, kdo věří v Klímův talent, značným zklamáním. (...) Řekněme to takto: Tam, kde jde ve filmu o monumentální záběr slavných vítězných bitev naší tankové brigády ať už na Dukle nebo u Ostravy, naplňuje nás dílo nadšením nad hrdinstvím našich lidí i hrdostí nad schopností naší kinematografie. (...) Základní konflikty objevují se ve filmu nikoliv jako konflikty vyrůstající přímo ze života hrdinů, nýbrž jako pouhé přepsání základních konfliktů myšlenkových a politických do formy dramatického dialogu. (...) Tak se stalo, že Tanková brigáda je jakousi monumentální dokumentární freskou, ilustrací pravdivého pohledu na jeden úsek nedávných dějin.“¹⁰¹ Liehm je tedy méně konkrétní, ale v podstatě vyčítá filmu totéž. Také ho mrzí, že postava Klementa Gottwalda nedostatečně zachycuje „lidskou velikost“ tohoto muže.

Oba autoři těchto textů patří k uznávaným osobnostem české kritiky, filmu a divadla. Liehm po roce 1968 emigroval, Machonin působil v disentu. Na jejich kritikách TANKOVÉ BRIGÁDY je dobře vidět, že doba jejího vzniku byla velmi podivná. Liehm sice nejdříve otevírá svůj text poznámkou, ve které odsuzuje tu část kritiky, která odmítá objektivně hodnotit dílo ve chvíli, kdy zpracovává takto zásadní téma. Na obou příkladech je jasně vidět, že film je především ve vykreslení charakterů hlavních postav opravdu naivní. Jde také vidět, že se na stránkách největšího oficiálního deníku a předního filmového časopisu snažili autoři o kritiku do vlastních řad. Kritika v té době byla přesně v opačné situaci, než je nyní naše uvažování o produktech československé totalitní kinematografie. Snažila se vnímat film jako umělecké dílo, které má své vnitřní zákonitosti, svoji filmovou řeč, jejichž analýza je při kritice důležitější než adorace tématu díla. Tento posun, který nepochybně způsobilo postupné odideologizování kinematografie směrem k psychologičtějším filmům, tak vlastně souvisí i s tím, že oba autoři byli na začátku své kariéry a pravděpodobně neměli ani tušení, co se kolem nich

¹⁰¹ Antonín J. Liehm, Nad Tankovou brigádou. *Literární noviny*, 1955, č. 42, s. 5.

dělo. Takových umělců a spisovatelů byla v té době celá řada (z nejznámějších Pavel Kohout, Milan Kundera). Navíc je to důkazem dalšího zajímavého aspektu té doby, a to částečného nahrazení přirozených elit odstraněného režimu mladými a naivními umělci, kteří mají náhle před sebou mimořádně slibnou kariéru a mohou „hýbat světem“ okolo sebe. Dnes leckdy dochází k druhému obratu, kdy se na historii nedíváme prizmatem hodnoty uměleckého díla, ale jeho ideologických souvislostí a jeho vztahu k historické realitě. Tento postoj, který je možné u kritiky zahraničních filmů chápat jako příliš zjednodušený a který je vytýkán ideologické nebo feministické filmové kritice, je však v realitě totalitních režimů podle mého názoru adekvátní. Tady nejde o přirozenou vlastnost filmu a vlastně i ostatních umění postulovat a ovlivňovat třeba roli ženy v západní společnosti, ale o hledání právě těch souvislostí, které tehdejší kritice chyběly k tomu, aby se od režimu odvrátila nebo proti němu přímo vystoupila. Machoninův a Liehmův příklad to vzhledem k jejich další práci a osudu po roce 1968 dokládá více než jednoznačně.

Další a mnohem oslavnější texty můžeme nalézt především v regionálním tisku. „*Film v plné nahotě ukazuje zruďné intriky londýnské vlády, kterou na frontě zastupuje Hasal, ministr Němec a ministr Hála. Tito povedení zástupci londýnské vlády přijeli k tankové brigádě s cílem ji zlikvidovat. Měli strach z nově vytvořené, vskutku lidové armády. (...) Je nedostatek tanků. Velitel tankové brigády major Jan Stašek (Otomar Krejča), který ví, že svými tanky chrání pěchotu a lidské životy, přišel požádat Hasala o nové tanky. Hasal odmítá. Nechce, aby tanková brigáda se rozšířila a nezáleží mu na životě vojáků. Je to kuplíř s lidskou krví. Velitel major Stašek se svými tanky a tankisty bojuje o každý metr půdy. Vítězí. Stalin nezapomíná na české tankisty. Posílá jim nové tanky a s nimi dobývají Ostravu. Vítězí nad fašisty, ale i nad nepřitelem ve vlastních řadách.*“¹⁰² Píše se v kulturní hlídce českobudějovické Jihočeské pravdy, což velmi dobře dokládá, že směrem od centra se kritikou vlastně nikdo nezabýval a že výše

¹⁰²Tanková brigáda. *Jihočeská pravda*, Č. Budějovice, 30. 9. 1956.

uvedená citace je pouze nadšeným a místy nepřesným popisem děje filmu. V podobném duchu je napsán i článek z brněnské *Rovnosti*¹⁰³, kde je samozřejmě ještě vyzdvižen výkon Martina Růžka, v té době člena Státního divadla v Brně. Tato „provinčnost“ tehdejší filmové kritiky odkazuje na fakt, že se z Československa pomalu stával centralizovaný stát, kde odtržení regionů od zájmových skupin dělících se o podíl na moci překonávalo snad jen centralizované vysoké školství. Pohyb od centra do regionů a nazpět, jehož pokřivenost je tak dobře patrná již na příkladu tehdejší filmové kritiky, je dodnes velmi bolestným problémem jak pro politiku (vztahy mezi krajskými samosprávami a centrem), tak pro strukturu regionálních kulturních institucí, úroveň středních a základních škol a podíl vysokoškolsky vzdělaných obyvatel těchto oblastí.

Film nakonec vidělo od uvedení do kin do roku 1960 1 987 300 diváků v Čechách a 428 600 diváků na Slovensku. Podobně na tom byl třeba *DĚDEČEK AUTOMOBIL* Alfréda Radoka (v letech 1957–1960 1 626 300 v Čechách a 206 000 na Slovensku) nebo *FRONA* (1 626 300 v Čechách, 406 100 na Slovensku). Největší hity té doby jako *BYL JEDNOU JEDEN KRÁL* nebo *ANDĚL NA HORÁCH* však měly až dvojnásobné výsledky, což svědčí o tom, že *TANKOVÁ BRIGÁDA* nepatřila mezi výjimečně hojně navštěvovaný titul.¹⁰⁴ Zato se výborně prodávala do zahraničí. Nesoutěžila sice jako její „vrstevníci“ na filmových festivalech, ale i přesto se stala dobrým vývozním artiklem. Diváci se na ni mohli přijít podívat v Adenu, Bulharsku, Číně, Eritreji, Etiopii, Iráku, Íránu, Jordánsku, Kypru, Libanonu, Libyi, Mongolsku, NDR, Rumunsku, Řecku, SSSR, Súdánu, Sýrii a Vietnamu. I přesto, že v té době československý státní film čile exportoval komedie i do západní Evropy, tento film se promítal pouze v zemích socialistického bloku anebo v zemích, jejichž zapojení do něj se předpokládalo anebo spíše chtělo. To je dalším „výdobytkem“ totalitní kultury, která je rozšiřována do míst, o které má tato totalitní moc zájem. Můžeme se jen dohadovat, jestli za

¹⁰³Viz Vl. M a l e n o v s k ý, Tanková brigáda. *Rovnost*, Brno, 11. 10. 1955.

¹⁰⁴Viz Jiří H a v e l k a, *Čs. Filmové hospodářství. 1956–1960*. Praha: Československý filmový ústav 1973.

malými čísly v návštěvnosti stojí fakt, že kinematografie té doby byla už daleko za zenitem takto ostře ideologicky vyprofilovaných filmů. A že diváci v té době dávali přednost zábavě, která sice také měla ideologický podtext, ale silné příběhy, dobré režiséry a propracovaný fikční svět. Možná že válečný film neuspěl, protože bojové scény nepatří zrovna k oblíbeným prostředkům komunikace s českým divákem nebo že jejich úroveň nebyla natolik výjimečná, aby to do kin nalákalo více diváků. Struktura míst, kam byl film exportován, je však velmi podobná Sověty linkovaným zahraničním vztahům tehdejšího Československa, jehož dalším vývozním artiklem byly třeba zbraně. Jde vidět, že způsob centrálně řízené distribuce filmů v totalitním státě vede k exportu ideologických produktů ve fikčním hávu do takových oblastí, kde o skutečné podstatě sovětského vlivu na Československo neměli diváci ani potuchy. Stejně tak jako o demokratických politických systémech.

4. Od ideologie k autorství a zpět

4.1. Změny ve společnosti na sklonku šedesátých let

Politické uvolnění v Československu na konci padesátých let nastartovaly především změny v politickém vedení Sovětského svazu. Po smrti Stalina a odsouzení kultu osobnosti jeho nástupcem Nikitou Chruščovem v roce 1956 přišla i v Československu doba uvolnění a konsolidace společenských poměrů. Začala rehabilitace odsouzených politických vězňů, radikálně se začala měnit i situace v armádě. Státem řízená kinematografie si vydobyla větší prostor pro pestřejší výběr žánrových filmů. Po válce založená FAMU vyprodukovala první generaci režisérů, kteří měli možnost být v kontaktu se světovým filmem. Alespoň tedy na to často v rozhovorech upozorňují ve vztahu k tehdejšímu děkanovi A. M. Brousilovi. Situace byla sice pořád „nebezpečná“ a strana se například na banskobystričské filmové konferenci ostře vyhranila proti žánrově i tematicky nesourodým filmům *TŘI PŘÁNÍ* (1958), *ZDE JSOU LVI* (1958), *ŠKOLA OTCŮ* (1957). Mění se i postavení autora filmů. Prosazuje se zcela nová generace mladých režisérů, jejichž filmy už mají charakter autorského díla. Obecně ubývá politických pamfletů a filmy více odráží osudy obyčejných lidí a obracejí se k současnosti. Vliv neorealismu, „cinema direct“ a také francouzské nové vlny dohromady s liberálnější strategií distribuce filmů tak vytvořil dodnes nejostřeji sledované období naší kinematografie, jejíž dopad překračoval a vzhledem k retrospektivám předních českých tvůrců té doby na filmových festivalech překračuje hranice Československa.

To souvisí s proměnami v kultuře jako takové. Jednou ze základních organizací, které liberalizaci v umění protlačovaly, byl třeba Svaz československých spisovatelů. Podle vzpomínek Václava Havla na svá tehdejší rebelantská vystoupení v knize *Dálkový výslech*¹⁰⁵ to však byl proces zdlouhavý a narážel na neochotu některých komunistických pohlavárů připustit dialog s odlišně názorově orientovanými autory.

¹⁰⁵Viz Václav H a v e l, *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvizdalou*. Praha: Academia 2000.

Politické změny také souvisely s „dozráním“ generace lidí, kteří začali studovat po opětovném otevření vysokých škol po druhé světové válce, a také těch, kteří se nepodíleli na teroru padesátých let. Tento proces opětovného vytvoření názorově rozličných skupin obyvatelstva spolu s revizí omylů padesátých let vznikl jaksí samovolně a ztotožňovala se s ním velká část společnosti. Situace dospěla dokonce tak daleko, že se velmi přemýšlelo o možnostech reformovat kolabující hospodářství země zničené dvaceti lety komunistického experimentu. Pro dnešní kritiky tehdejšího entuziasmu je i nadále klíčové, že si komunistická strana zachovala vliv na veřejný život a že tak liberalizace probíhala jen jaksí „zdánlivě“ v rámci komunistického systému. Avšak to, kam by společnost směřovala, kdyby se reformní snahy podařilo udržet, je nejasné. Reformní snahy totiž ukončila okupace země v srpnu roku 1968. Po roce od ní se konzervativnímu křídlu KSČ podařilo společnost opět ovládnout a přitvrdit.

Co to udělalo s obrazem války ve fikčním filmu? Především se zobrazení války nesoustředilo na bojové operace, protože těch se účastnilo vlastně jen několik desítek tisíc lidí, ale spíše na válečný zážitek obyvatel protektorátu a Slovenského štátu. Zatímco téma partyzánských filmů bylo stále živé, boje na východní frontě nikoliv. Obraz války se začal objevovat v daleko větší míře v žánrech jako okupační drama a také v autorských filmech. V roce 1959 vznikl film MÁJOVÉ HVĚZDY, který několika příběhy o vztahu prostých Čechoslováků různých profesí a ruských vojáků působil jako lyrický protiklad předchozímu způsobu portrétování ruských vojáků. Karel Kachyňa natočil v roce 1960 film PRÁČE, který lze žánrově zařadit mezi dětské filmy a který místo mohutné dukelské operace, na jejímž pozadí se odehrává, vypráví o příbězích malého chlapce, který se ocitne v jejím zázemí. Film sice je poněkud militaristický, ale v podstatě se dá říct, že se jedná o první signál úkroku k psychologičtějšimu profilování československých vojáků ve válce. Ti už nejsou naivní, nejsou uprostřed třídního boje atd. Režiséři Ján Kadár a Elmar Klos, kteří ještě před pár lety natočili absolutně komunistům poplatný snímek ÚNOS (1953), získali v roce

1966 Cenu americké filmové akademie za nejlepší neanglicky mluvený film za OBCHOD NA KORZE (1965). Film o vztahu nešikovného arizátora a staré židovské majitelky obchodu. O rok později si stejnou cenu odnesl za válečnou tragikomedii OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY i Jiří Menzel. Na mezinárodních festivalech se úspěšně promítaly filmy DÉMANTY NOCI (1964) Jana Němce nebo KOČÁR DO VÍDNĚ (1966) Karla Kachyni. Pro všechny tituly té doby je společné to, že nekopírují žádné šablony. Jsou postaveny na psychologicky věrohodných situacích a postavách nebo jsou osobním metaforickým vyjádřením se k válce. Natáčely se i žánrově vyhraněné filmy, jakým byl akčně pojatý ATENTÁT (1964) Jiřího Sequense, který zachycuje příběh českých parašutistů a atentátníků na Heydricha. Na plátně se dokonce v jediném skutečně válečném filmu té doby – NEBEŠTÍ JEZDCI (1968) – objeví angličtí piloti.

Velká politická témata se do filmů dostávala jen jaksi okrajově a často kriticky. NEBEŠTÍ JEZDCI politiku příliš neřeší a drží se zaběhnutého schématu leteckých filmů, ve kterých scény z osobního života pilotů střídá akce. Na druhou stranu osud letců byl v době vzniku filmu dobře znám a film tak politicky na diváky musel působit. Byla to součást rehabilitace perzekuovaných letců, což je kvitováno zejména v dnešní době, kdy i přes některé scenáristické i inscenační slabiny snímku pořád platí za náš nejdůležitější, nejpovedenější a morálně nejmíň sporný válečný film, což bude dobře patrné při analýze TMAVOMODRÉHO SVĚTA.

Armáda řešila možnost vytvořit vlastní vojenskou a obrannou doktrínu, spekulovalo se o neutralitě Československa. Konzervativní část vedení armády pomalu opouštěla své posty a schylovalo se k tzv. Šejnově aféře.¹⁰⁶ Armáda se také pomalu snažila odpoutat od komunistické strany a na jaře roku 1968 dokonce její kontrola spadala do pravomocí federálního parlamentu, kde sice byly pouze strany sdružené v Národní frontě, ale i tak

¹⁰⁶Viz C. R i c e, c. d., s. 110–115.

to byl velmi radikální posun ve vztazích mezi komunisty a armádním velením.¹⁰⁷

4.2. Situace po Pražském jaru a jeden názorový střet v době normalizace

Po srpnové okupaci se v Československu začal opět etablovat rigidní komunistický systém vedení státu. Armáda se velice rychle očistila od reformistů, které nahradili na jaře 1968 suspendovaní konzervativní představitelé. Podobný proces proběhl v komunistické straně, která opět získala maximální kontrolu nad všemi aspekty veřejného, politického i osobního života Čechoslováků. Konsolidace poměrů v zemi znamenala opět silnou vlnu emigrace elit, opětovné uzavření hranic se západním světem, rušení ekonomických reforem zavedených reformními komunisty atd. Normalizace trvala přes dvacet let.

Zpomalení ekonomického růstu a zabránění demokratizaci společnosti touto vlastně nenásilnou formou (aktivní protesty proti okupaci trvaly přibližně do roku 1970) je českým specifikem. Zatímco v Polsku musela k nelibosti sovětských vůdců moc v roce 1981 převzít armáda, v Maďarsku se v polovině osmdesátých let dokonce zavedl bezvízový styk s Rakouskem a otevřely se hranice. Socialistický tábor byl v krizi, ale československý státní aparát nikoliv. Dodnes zůstává záhadou, jak je možné, že se celospolečenské reformní hnutí nechalo tak snadno porazit a odstranit. Teď nejde jen o možnost bránit se invazi zahraničních vojsk přímo v srpnu, ale o oněch dvacet let společenského marasmu. Je samozřejmě jasné, že na politickém statusu Československa by se asi jen stěží něco změnilo, protože i přes specifickou opozičních hnutí v každé ze středoevropských zemí se pád totalitních režimů odehrál takřka ve stejný čas v průběhu roku 1989.

Pro konkrétní analýzu amorálnosti doby můžeme citovat z dokumentu Charta 77 z 1. 1. 1977: „*Dne 13. 10. 1976 byly ve Sbírcce zákonů ČSSR (č. 120) zveřejněny ‚Mezinárodní pakt o občanských a politických právech‘ a ‚Mezinárodní pakt o hospodářských, sociálních a kulturních právech‘,*

¹⁰⁷Viz C. R i c e, c. d., s. 119.

kteřé byly jménem naší republiky podepsány v roce 1968, stvrzeny v Helsinkách roku 1975 a vstoupily u nás v platnost dnem 23. 3. 1976. Od té doby mají naši občané právo a náš stát povinnost se jimi řídit. (...) Jejich zveřejnění nám ale s novou naléhavostí připomíná, kolik základních občanských práv platí v naší zemi zatím - bohužel - jen na papíře. Zcela iluzorní je např. právo na svobodu projevu, zaručované článkem 19 prvního paktu. Desítkám tisíc našich občanů je znemožněno pracovat v jejich oboru jen proto, že zastávají názory odlišné od názorů oficiálních. Jsou přitom často objektem nejrozmanitější diskriminace a šikanování ze strany úřadů i společenských organizací; zbaveni jakékoli možnosti bránit se, stávají se prakticky obětí apartheidu. Státičům dalších občanů je odpirána ‚svoboda od strachu‘ (preambule prvního aktu), protože jsou nuceni žít v trvalém nebezpečí, že projeví-li své názory, ztratí pracovní a jiné možnosti. V rozporu s článkem 13 druhého paktu, zajišťujícím všem právo na vzdělání, je nesčetným mladým lidem bráněno ve studiu jen pro jejich názory nebo dokonce pro názory jejich rodičů. Bezpočet občanů musí žít ve strachu, že kdyby se projevíli v souladu se svým přesvědčením, mohli by být buď sami nebo jejich děti zbaveni práva na vzdělání. Uplatnění práva ‚vyhledávat, přijímat, rozšiřovat informace a myšlenky všeho druhu, bez ohledu na hranice, ať ústně, písemně nebo tiskem‘ i ‚prostřednictvím umění‘ (bod 2 čl. 19 prvního paktu) je stíháno nejen mimosoudně, ale i soudně, často pod rouškou kriminálního obvinění (jak o tom svědčí mimo jiné práv probíhající procesy s mladými hudebníky). Svoboda veřejného projevu je potlačena centrálním řízením všech sdělovacích prostředků i publikačních a kulturních zařízení. Žádný politický, filozofický i vědecký názor nebo umělecký projev jen trochu se vymykající úzkému rámci oficiální ideologie či estetiky nemůže být zveřejněn; je znemožněna veřejná kritika krizových společenských jevů; je vyloučena možnost veřejné obrany proti nepravdivým a urážlivým nařčením oficiální propagandy (zákonná ochrana proti ‚útokům na čest a pověst‘, jednoznačně zaručovaná článkem 17 prvního paktu, v praxi neexistuje); lživá obvinění nelze vyvrátit a marný je každý pokus dosáhnout

*nápravy nebo opravy soudní cestou; v oblasti duchovní a kulturní tvorby je vyloučena otevřená diskuse. Mnoho vědeckých a kulturních pracovníků i jiných občanů je diskriminováno jen proto, že před lety legálně zveřejňovali či otevřeně vyslovovali názory, které současná politická moc odsuzuje.*¹⁰⁸

V podstatě by se tento dokument jako stručná charakterizace doby a represivních prostředků komunistické moci dal odcitovat celý. Chartu 77 signovalo v době jejího vzniku 242 občanů tehdejšího Československa a většina z nich byla po zveřejnění jejich jmen perzekuována, a to v podstatě až do roku 1989. Aniž by Charta 77 byla veřejně dostupná, spustila oficiální propaganda okamžitě kampaň, která na ni ostře zareagovala a která vstoupila do československé historie jako Anticharta. K dokumentu se samozřejmě téměř okamžitě vyjádřili i filmaři a herci: *„My, tvůrčí pracovníci Filmového studia Barrandov, máme jiné starosti a jiné problémy, než jsou kampaně (...) antikomunistických centrál. Nemyslíme na destrukci, ale na tvorbu. (...) Nemůžeme však mlčet k útokům, které (...) se v současných dnech projevíly tzv. ‚chartou 77‘ (...). A tak jako ‚charta‘ nemluví o kladech našeho zřízení, tak programově a vědomě mlčí k negativním jevům tzv. svobodného světa. Mlčí k apartheidu v jižní Africe, autorům ‚charty‘ nevadí milióny nezaměstnaných v západních zemích, mlčky schvalují poskytování politického azylu prokazatelně kriminálním živlům a nevadí jim ani masová diskriminace pokrokových občanů v NSR a řadě dalších zemí.*¹⁰⁹ Toto prohlášení vzniklo 19. 1. 1977 a otištěno bylo v časopise Kino. Pod prohlášením jsou podepsaní mimo jiné režiséři Jaroslav Balík, Václav Vorlíček, Jiří Svoboda, Vladimír Sís, Vladimír Bor, Jaroslav Soukup, Jaroslav Papoušek, Karel Steklý, Jindřich Polák, Karel Kachyňa, Vojtěch Trapl, Otakar Vávra, Hynek Bočan, Juraj Herz nebo Ivo Toman a další dramaturgové, scenáristé a filmoví profesionálové. 28. 1. 1977 bylo pak v prostorách Národního divadla manifestačně podepsáno svolání Svazu československých dramatických umělců nazvané „Za nové tvůrčí činy ve

¹⁰⁸ *Prohlášení CHARTY 77*, dostupné na http://www.totalita.cz/texty/ch77_dok_1977_01_01.php

¹⁰⁹ Viktor K a r l í k, Terezie P o k o r n á (eds.), *Anticharta*. Praha: Společnost pro Revolver Revue 2002, s. 26.

jménu socialismu a míru“. Píše se v něm o radosti z tvorby, o přátelství všech pokrokových obyvatel naší planety atd. I když se dodnes velmi diskutuje o pravosti některých podpisů, Antichartu podepsalo podle Rudého práva 76 národních umělců, 360 zasloužilých umělců a na sedm tisíc dalších kulturně činných osob.¹¹⁰

4.3. Válka jako téma normalizačních filmů

Ve filmu bylo nutné nastolit nový dramaturgický směr. Osobní a autorský film u nás skončil a nahradily ho opět agitky prorostlé ideologií. Jejich cílem bylo nejen znovu vrátit se k nedávné historii (ZBRANĚ PRO PRAHU – 1974, SOKOLOVO – 1974, TOBĚ ZVONIT HRANA NEBUDE - 1975, VÍTĚZNÝ LID – 1977), ale také povzbudit socialistického ducha. K tomu se propůjčili dokonce i přední představitelé české nové vlny Jiří Menzel (KDO HLEDÁ ZLATÉ DNO – 1974), Hynek Bočan (PARTA HIC – 1976) a Jaroslav Papoušek (TELEVIZE V BUBLICÍCH, BUBLICI V TELEVIZI – 1974). Film a kultura všeobecně odnesla normalizaci opravdu exemplárně. Asi nepřekvapí, že kromě agitek „ze života“ nadešel v sedmdesátých letech čas pro nové válečné filmy.

Jak jsem již několikrát zmiňoval, žánr válečného filmu se často vrací i přes určitou progresy zpět ke svým kořenům. To je i příklad fikčních válečných filmů sedmdesátých a osmdesátých let, jejichž výrobu tentokrát nezaručoval jen státní a armádní film, ale také Československá televize, která se ve svých seriálech k válce často vracela. Návrat to však byl především k obrazu druhé světové války jako ideologického konfliktu nejen s nacistickým Německem, ale také s nepřáteli uvnitř Československé republiky a v řadách jejího zahraničního vojska. Jako příklad může sloužit válečná trilogie režiséra Otakara Vávry mapující osudové okamžiky druhé světové války. DNY ZRADY (1973) jsou věnovány Mnichovské dohodě a jejímu zákulisí. Dvoudílné SOKOLOVO (1974) sleduje založení prvního československého armádního sboru v Sovětském svazu až po mimořádně nákladnou a velkolepou rekonstrukci bitvy u Sokolova, kde se poprvé zapojil

¹¹⁰Tamtéž.

do bojů. Třetím dílem je pak OSVOBOZENÍ PRAHY (1975) věnované květnovému protinacistickému povstání a osvobození hlavního města Rudou armádou. Ke stejnému tématu se váže i další film režiséra TANKOVÉ BRIGÁDY Iva Tomana ZBRANĚ PRO PRAHU (1974). Vávra, který s armádou, respektive se SVAZARMem pracoval už na své husitské trilogii z padesátých let, opět osočuje londýnský exil ze snahy zabránit nástupu komunistů k moci. Na tom by nebylo nic podivného, protože o to se západní odboj bezpochyby snažil. Bohužel však jeho filmy opět zdůrazňují vedoucí úlohu komunistické strany v odbojových organizacích i při samotném osvobozování země. Filmy potvrzují roli Rudé armády jako jediného osvoboditele Československa, a dokonce i formálně se vrací k „neživým“ masovým scénám z TANKOVÉ BRIGÁDY. Jako by všechny ty komornější filmy z šedesátých let, jejichž snahou bylo zachytit osud jednotlivce tváří v tvář válečnému chaosu, nikdy neexistovaly. Na Barrandově navíc vznikaly i koprodukční válečné filmy jako čtyřdílný BOJ O MOSKVU (1988) Jurije Ozerova, které se věnovaly komplexnímu pohledu na děje druhé světové války prizmatem následného třídního boje vrcholícího studenou válkou.

Tento obrat ještě navíc podporovala Československá televize. Seriál BYL JEDNOU JEDEN DŮM (1974) scenáristů Oldřicha Daňka a Jana Otčenáška v režii Františka Filipa sledoval osudy obyvatel jednoho z pražských pavlačových domů. Ve studiové dekoraci se odehrávají první lásky, manželské konflikty a samozřejmě odbojové akce. Mezi postavami nechybí prvorepublikový boxer, Němec v kalhotách s padacím mostem a bílých podkolenkách atd. Křečovitost tohoto seriálu, který se v přesně vymezených ideových mantinelech pokouší představit všední dramata obyčejných lidí, má daleko k plasticitě obrazu války z období před srpnem 1968. I z dnešního pohledu pak celá scéna a kostýmy působí umělým dojmem. Jako další příklad může sloužit v současnosti často reprízovaný seriál SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE (1986), který na osudech rozvětvené české sklářské rodiny ze Sudet ukazuje nejen začátky dělnického hnutí ve dvacátých letech, ale i dobu okupace a následnou instalaci komunistického režimu. Seriál si získal

velkou přízeň diváků hlavně díky melodramatickému příběhu. Ovšem jsou v něm třeba i takové scény, kdy starý Jakub v podání Lud'ka Munzara odjíždí do západního Německa na pohřeb své odsunuté dcery a setkává se zde s bývalým gestapákem a vrahem svého syna (Boris Rösner). Ten samozřejmě unikl jakémukoliv trestu a je z něj vážený občan v koženém saku. Ve filmu se sice objeví několik sympatických Němců a jeden z poválečných nejhorlivějších komunistů (Petr Haničinec) je nakonec usvědčen jako přísluhovač nacistů, ale odboj je pouze komunistický, dělníci ze sklárny jsou také už od dvacátých let komunisté atd.

Podobně se profiluje také jeden z posledních podobných seriálů nazvaný RODÁCI (1988). Tady je dokonce na půdorysu vyprávění o generaci dospívající na konci války ukázáno, jak byli někteří mládežníci reakční, a seriál se dokonce nevyhýbá ani inscenaci Vítězného února, který je vyústěním spravedlivého odmítnutí revanšistických snah západně orientovaného odboje (slavná scéna, kdy v Praze demonstrují reakčníci v čele s Karlem Rodenem a s americkou vlajkou nad hlavami).

Riceová upozorňuje také na další rys normalizačního režimu v Československu. *„Nejvyšší představitelé Československa jsou podle všeho přesvědčeni, že k překonání problémů vyvolaných událostmi osmašedesátého roku a tradičních pacifistických postojů, které jsou pro Čechoslováky typické, je zapotřebí začít se vštěpováním vojenských hodnot již v mladém věku. V této souvislosti byla například obnovena výuka základních vojenských postupů na prvním stupni základních škol. Na druhém stupni základních škol v současnosti probíhá kromě pravidelných cvičení, která se konají jednou týdně a jsou součástí tělesné výchovy, také intenzivní pětidenní pobyty v přírodě, kde se žáci seznamují s vojenskou problematikou, navštěvují posádková místa a učí se zacházet s vybavením. (...) Ve spolupráci s Pionýrem a Lidovými milicemi se pořádají také nejrůznější akce paravojenského charakteru, z nichž jedna nese název ‚Vždy připraven!‘ a je určena pro děti ve věku osmi až patnácti let, které soutěží v zacházení s pěchotními střelnými zbraněmi (pouze pro ty nejstarší) a vzdělávají se*

v politických tématech, jež zahrnují i dějiny československé armády a její vztah k Sovětskému svazu.“¹¹¹ Armáda a potažmo strana, která se opět z důvodu čistek podobně jako v padesátých letech potřebovala vyrovnat s nedostatkem důstojníků s příslušným vzděláním, vytvořila celý systém vzdělávání budoucích profesionálních vojáků, který zahrnoval nejen vysoké školy, ale také školy střední. Navíc studenty těchto škol finančně podporovala.¹¹² K tomu se samozřejmě váže jeden nový a zajímavý úkaz v československé kinematografii, a to je zobrazování vojenského prostředí. Ve Spojených státech od třicátých let běžný žánr vojenské komedie nebo vojenského dramatu se tak dostal i do našich kin a na televizní obrazovky. Jako příklad můžeme uvést třeba film BRÁCHA ZA VŠECHNY PENÍZE (1978) nebo seriál CHLAPCI A CHLAPI (1988). Postava vojáka se stala v osmdesátých letech velmi frekventovanou, což se samozřejmě projevilo i v letech devadesátých, kdy se proti obrazu uspořádané, přívětivé a odhodlané armády vymezovali autoři filmů, jako byl TANKOVÝ PRAPOR (1991).

Základní estetickou kvalitou všech těchto válečných filmů a filmů o vojácích byl realismus, respektive absolutní odklon od různorodé estetiky filmů šedesátých let. Schematičnost postav a prvoplánové propojení jejich osudů s „velkými dějinami“ v případě seriálů byla maskována napínavými příběhy a vůbec třeba seriálovou formou, která pracuje na základě příslibu dalšího pokračování atd. I ve Spojených státech znamenala sedmdesátá léta návrat k válečným velkoformám, ale paralelně s tím probíhala stále revize vietnamské války v autorských filmech popisovaných v první části práce. Československá kinematografie válku opět dramaturgicky podřídila ideovým tezím a pokračovala v ilustrování třídního boje na pozadí „velkých“ i „malých“ dějin. Právě ono odmítnutí specifické estetiky, podpořené emigrací některých předních tvůrců nebo jejich kajícím zapojením do režimem kontrolované kinematografie, znamenalo definitivní přerušení „přirozeného“ vývoje československé kinematografie ve všech žánrech,

¹¹¹C. R i c e, c. d., s. 197–198.

¹¹²Viz tamtéž.

které pak vedlo k současnému stavu, kdy formálně zajímavější filmy stále bojují s nezájmem publika. Pestřejší nabídka filmových obrazů reality a zákaz činnosti mnoha autorům a scenáristům, případně emigrace předních československých spisovatelů vedly také ke zploštění filmových námětů.

Paradoxem této situace je podpora od umělců, kterou se mohl režim ohánět před zraky ostatních obyvatel. Paralyzování společnosti napojené na televizní obrazovky, jejíž přístup k informacím a umění byl opět podřízen výběru cenzurních komisí nebo prověřkových komisí, tak určitě padá i na hlavy těchto lidí. Umělec by měl být zodpovědný za své dílo. Dá se samozřejmě pochopit, že situace za protektorátu byla velmi komplikovaná, podobně jako v padesátých letech, a že zde hrála celá řada faktorů, které samozřejmě vedly k tomu, že v komediích za války hráli čeští herci a točili je čeští režiséři. Během agresivní instalace komunistického režimu po roce 1948 se také řada umělců dala do natáčení agitek, protože té ideologii věřila. V sedmdesátých letech však byla úplně jiná situace. Pokud nepočítáme autory a herce hystericky oddané režimu (např. Jiřina Švorcová, Jiří Sequens), velká řada z nich se k prorežimním filmům vrátila z čistě pragmatických důvodů.

5. Nová realita po roce 1989

5.1. Znovuobjevená historie

S pádem totalitního režimu samozřejmě přišel tlak na revizi československé historie a především na změnu pohledu na uplynulých čtyřicet let komunistického režimu. Otevřely se archívy. Začala se vydávat odborná literatura rehabilitující politický systém první republiky, a tím pádem i západní část odboje za druhé světové války. Nová politická garnitura se přihlásila k odkazům zakladatelů státu a také k humanistickým myšlenkám prezidenta Masaryka. Uvolnění nastalo pod tlakem politických změn v Sovětském svazu již na konci osmdesátých let, kdy vznikl třeba scénář k filmu VRACENKY (1990) ukazující na politické procesy padesátých let. Velkou roli v tomto procesu sehrála i Československá, později Česká televize, která stála za produkcí seriálů TŘI KRÁLOVÉ (1998) o nekomunistickém odboji v protektorátu anebo filmu a zároveň seriálu ZDIVOČELÁ ZEMĚ (1997) o osudu československých pilotů po válce a v začátcích komunistické diktatury. Výraznou postavou tohoto období byl scenárista a spisovatel Jiří Stráský, bývalý politický vězeň a polistopadový předseda českého PEN klubu.

Společnost v poměrně krátké době přejala systém tržního hospodářství, začala se vyvíjet občanská společnost, centralizovaný stát se postupně začal decentralizovat a jeho vliv na mnohé aspekty života se redukoval. I přes mnohé výtky, které ke způsobu naší transformace můžeme mít, byla v podstatě úspěšná. Problematický je ovšem stále náš vztah k naší komunistické minulosti. Od obliby normalizačních seriálů až po prohlášení prezidenta Klause o síle mlčící většiny, která komunistický režim „rozložila“ zevnitř, a o touze po výlučnosti moralizujících intelektuálů z okruhu disentu.¹¹³ Doba nesvobody je pojímána jako doba omezených ekonomických možností, ale fungujícího a štědrého sociálního státu. Vyprázdnění ideového pole politiky je příznačné pro všechny

¹¹³Václav Klaus, *Notes for the Council of Europe Summit in Warsaw (16. 5. 2005)*, dostupný na http://www.psp.cz/cgi-bin/ascii/www/delegace/RE/projev_klaus.doc

postkomunistické země a jeho nebezpečí se projevuje právě v dnešní době, kdy ve vládách Polska a Slovenska sedí katoličtí nebo nacionalističtí radikálové a v Čechách je za komunistickou stranu poslancem bachař, který ještě před dvaceti lety mlátil politické vězně.

5.2. TMAVOMODRÝ SVĚT – příběh letců, kteří skončili v kriminále

Zatím posledním filmem, který se vrací k etickým hodnotám československé armády a společnosti v krizových letech druhé světové války, je velkofilm TMAVOMODRÝ SVĚT. Ten je zároveň prvním a posledním českým válečným filmem moderního amerického typu.

Film vznikl jako další projekt scenáristy Zdeňka Svěráka a jeho syna, režiséra Jana Svěráka. Oba tito autoři spolu předtím natočili filmy OBECNÁ ŠKOLA (1991), AKUMULÁTOR 1 (1994) a KOLJA (1996), který vyvolal mimořádný divácký i kritický ohlas ve světě a stal se jedním z komerčně nejúspěšnějších filmů polistopadové éry. Na základě tohoto úspěchu se producentům filmu podařilo získat přes dvě stě miliónů korun na rozsáhlý projekt epického válečného filmu s bojovými scénami, který se odehrával u československých stíhacích perutí v Anglii za druhé světové války. Natáčení filmu a jeho uvedení do kin bylo celospolečenskou událostí. Film měl rozsáhlou marketingovou kampaň, kterou řada kritiků odsoudila. Nakonec film vyvolal bouřlivé reakce a byl často označován za kýč.

Film začíná záběrem na šicí stroje, na vitráže mírovské kaple a také na odznak československých letců. Následuje scéna v dvousedadlovém československém bojovém letounu, kde kapitán František Sláma (Ondřej Vetchý) svádí svoji přítelkyni Haničku (Linda Rybová). Poetickou scénu střídá sekvence z mírovské věznice, kde Sláma omdlévá a jeho kamarád pilot Machatý (Oldřich Kaiser) je zmlácen, když se mu snaží pomoci. Sláma se ocitá na marodce, kterou vede vězněný německý doktor a kde s ním je ještě písmomalíř Vilda Houf, odsouzený za krádeže (Miroslav Táborský). Vracíme se do doby před válkou a seznamujeme se s dalším z pilotů, mladým Karlem Vojtiškem (Kryštof Hádek), který podle Slámy výborně lítá. Je 14. března a večer, když se Sláma s Haničkou milují, dozvídá se její otec

(Jiří Lábus) z rozhlasu, že Německo začíná s okupací českých zemí a zřizuje na jejich území protektorát. Jde pro Slámu. Vojtíšek se snaží odletět letadlem do Polska, ale naštěstí Sláma dorazí na základnu včas, aby mu v tom zabránil. Je totiž mlha a start by byl příliš nebezpečný. Velitel základny (Viktor Preiss) má zablokovaná záda, a tak základnu a letadla předává wehrmachtu Sláma. Ten se spolu s Vojtíškem rozhodne emigrovat a bojovat v očekávané válce proti Německu.

Následuje výcvik na anglické základně. Českoslovenští piloti trénují na kolech bojové akce a způsob komunikace s pozemním velením operace, učí se angličtinu, snaží se přesvědčit anglické vedení základny, aby mohli vzletět, a baví se o ženských. Seznamujeme se tak i s dalšími stíhači, jejichž osudy budeme sledovat. Opět se ocitáme na Mírově, kde Sláma diskutuje s doktorem o Německu a Hitlerovi. Následuje první bojová scéna, ve které mají Čechoslováci za úkol zaútočit na německé bitevní letouny. Ztrácejí prvního kamaráda a dva stroje, což asi nikdo nečekal, a je vidět, že válka nebude jen lítání, zabíjení nepřátel atd., ale i strach, utrpení a chaos.

Při další akci je sestřeleno Vojtíškovo letadlo. Na základně se zatím neví, jestli zemřel, ale každopádně to vyvolá velmi špatnou náladu. Vojtíškovi se podařilo seskočit padákem. Snaží se najít nějak cestu zpět na základnu a v noci narazí na dům, kde společně s dětmi z londýnských rodin bydlí mladá Susan (Tara Fitzgerald). Ta mu dovolí v domě přespat a nakonec se s ním pomiluje. Její manžel je voják a je více jak rok nezvěstný. Mezitím ovšem základnu bombardovala německá letadla a byl zraněn další Čech, pilot Sysel. Vojtíšek se vrací a vypráví svůj neuvěřitelný příběh Slámovi. Přesouváme se opět na Mírov, kde doktor slaví padesátiny a vzpomíná přitom na pohřeb svého otce a také na svoji práci na kobylišké střelnici. Zpátky v Anglii jedou Vojtíšek se Slámou za Susan. Ta je z Vojtíška rozpačitá a daleko více si rozumí se Slámou. Umírá zraněný Sysel a Vojtíšek přemítá o smyslu mužského přátelství ve válce.

Na marodku na Mírově přinesou zmláceného Machatého. Doktor mu zašívá rány na obličeji a ptá se ho, jestli by bojoval proti Němcům, i kdyby

věděl, že nakonec skončí ve vězení. Machatý by samozřejmě bojoval. Susan se rozhodne svůj vztah s Vojtíškem skončit a napíše mu dopis. Vojtíšek se rozhodne jet okamžitě za ní, ale to už je Susan na základně a vyznává lásku překvapenému Slámovi. Letci dostanou další úkol – bombardovat brestské doky. Pilot Mrtvý sice vzlétne, ale pro nevolnost se vrací zpět a sleduje celou akci v operačním středisku na základně. Slyší své kolegy jen z rádia. Ti jsou úspěšní a dostávají pochvalu, což oslaví velkolepou pitkou. Na jejím konci se Sláma snaží Vojtíškovi přiznat, že si začal se Susan, ale ten usíná a neslyší ho. Mrtvý stále nechce létat. Sláma jezdí za Susan a jeho vztah s Vojtíškem se stále komplikuje. Nakonec spolu letí do Francie, kde rozstřílejí vlak s municí a palivem. Vojtíškovu letadlo je však zasaženo a musí nouzově přistát. Na místo přijíždějí Němci, ale Vojtíška zachrání francouzští sedláci, kteří mu dají oblečení, a on se tváří jako jeden z nich. Poté co Němci s nepořízenou odjedou, přistává na poli Sláma, i když je to zakázané, a letí spolu s Vojtíškem na jednom stroji zpět do Anglie.

Vojtíšek poté ze svého letadla uvidí u Susanina domu, kolem kterého letí zpět z akce na základnu, Slámovo auto a vyjede se za Susan podívat. Tvrdým způsobem se tak na vlastní oči přesvědčí, že Sláma se Susan spí. Vojtíšek se spolu s Machatým hrozně opijí, a když za nimi přijde Sláma, tak se s ním Vojtíšek porve. Mrtvý je sestřelen a umírá. Při stejné akci Vojtíšek zachraňuje Slámovi život, ale vzhledem k nepřehlednosti situace si Sláma myslí, že po něm střílel. Opět se porvou.

Stav Machatého se na Mírově rapidně zhoršuje. Bachaři však nedovolí, aby byl odborněji vyšetřen. Sláma se ho snaží přesvědčit, ale je zmlácen. Na základně v Anglii je Slámovi předveden filmový záznam z boje, kde se jasně ukáže, že Vojtíšek po něm nestřílel, a jde se omluvit. Vojtíšek jeho omluvu nepřijímá a stále se s ním odmítá bavit. Na pohřbu pilota Mrtvého zazní česká lidovka a my jsme opět na Mírově, kde právě odvázejí tělo mrtvého Machatého. Voiceover nás posouvá o tři měsíce později od chvíle, kdy se Sláma Vojtíškovi omluvil. Sledujeme záběry bombardování německých měst. Při další akci je Sláma sestřelen a musí vyskočit z letadla.

Padá do moře a Vojtišek u něj zůstává. Slámovi se neotevřel člun a Vojtiškovi se nedaří přivolat pomoc, protože má rozstřílenou vysílačku. Nakonec se rozhodne Slámovi nafouknout a z letadla shodit svůj člun. Při tomto manévru však nezvládne řízení a padá i s letadlem do moře. Před Slámou se vynoří jen nafouknutý člun. Susanin manžel se vrací z války a ta Slámu odmítá.

Na Mírově vracejí Sláma a Vilda doktorovi kleště, které chtěli použít na útěk, k němuž Slámu nabádal jeho nový kamarád. Ten se taky přizná, že mu bachaři slíbili zkrácení trestu, když Slámu donutí utéct a oni pak budou mít další důvod ho trestat. Válka skončila a Sláma se vrací domů. Hanička má dítě s přednostou vlakové stanice. Sláma u nich dokonce nechá i svého psa, který ho skoro nepoznává.

Sláma je opět v mírovském kostele předělaném na velkou dílnu. Sedí za stolem a pozoruje západ slunce skrze vitrážové okno. V dalším záběru sledujeme dvě letadla letící vstříc západu slunce a slyšíme poslední, „imaginární“ rozhovor Slámy s Vojtiškem. Film končí titulkem: 2430 československých letců sloužilo v RAF.

5.3. Analýza filmu a souvislosti jeho vzniku

TMAVOMODRÝ SVĚT je průsečíkem hned několika vlivů. Jednak je to poetický, ale politicky zásadní scénář Zdeňka Svěráka, jednak je to vizuální stylizace režiséra Jana Svěráka a v neposlední řadě také vliv producentů filmu, jehož dvoustěčtyřicetimiliónový rozpočet je v české kinematografii zatím nepřekonán. Zdeněk Svěrák ke scénáři ve „filmu o filmu“ říká: *„Ten film je o lidech, kteří žijí podle svého svědomí, je to o hrdinství... (smích), no a je to taky o válce.“* Dále také říká, že chtěl udělat *„krásný film, aby ten zážitek byl krásný, i když je to válečný film“*. A také odmítá to, že by film byl jen poutavým pomníkem letcům, a ne živým příběhem. *„Táta byl v šedesátých letech redaktorem armádního rozhlasu a s pány Šiškou a Fajtlem dělal rozhovory. Tam někde je asi počátek nápadu na film. Před psaním scénáře navštívil v Plzni generála Lišku, z jehož memoárů chtěl čerpat některé epizody (přistání u Angličanky na zahradě a následující noc).*

*Když měl příběh postaven, udělali jsme dvě setkání v hospodě s dalšími pěti veterány. Tam se konzultovaly detaily a pravděpodobnost scénáře,*¹¹⁴ říká ke vzniku scénáře Jan Svěrák. Celý film vychází z určitého morálního a politického úhlu pohledu na válku a československou roli v ní. Patrné je to například ve scéně s učitelkou angličtiny, jejíž hodinu naštvaný Vojtišek zbrkle opouští. Tato postarší dáma ho zastaví, aby mu připomněla, že podstatou jejího soukromého boje proti Hitlerovi je právě možnost učit zahraniční letce angličtinu. Podobné je to i ve scéně, kdy Machatý, Vojtišek a Sláma sledují práci v operačním středisku a Machatý uznale pronese: „Ten jejich klid, na to Hitler dojede.“ Celá postava mladého Vojtiška je napsaná tak, aby se ukázalo, jakým způsobem probíhá identifikace hodného kluka s válkou a válečnými cíly. Po smrti pilota Sysla, který byl zraněn při bombardování základny, Vojtišek řeší, že mu vlastně nikdy neřekl, jak moc ho má rád, protože to vlastně dřív nevěděl. I jeho naštvanost na Slámu vyústí v dramatický moment, kdy Vojtišek při snaze Slámovi pomoci přichází o život. Tato scéna je však napsaná tak, aby vypadala mimořádně zbytečně a nenadále, a tím ztratila punc hrdinství. Z toho samozřejmě vyplývá i stylizace a propojení válečného příběhu s mírovským kriminálem, kde je po válce uvězněn Machatý a Sláma. Celý film je vlastně vzpomínkou Slámy z vězení, i když je to bohužel trochu nejasné, protože k tomu ve filmu odkazuje jen několik přechodů mezi Mírovem a Anglií a podpořeno je to dvěma voiceovery, které jsou na tak dlouhé ploše spíše rušivým momentem a snahou rychle překlenout časové odstupy ve vyprávění. Hrdinové filmu jsou na Mírově uvěznění, mláceni a v případě Machatého utýráni k smrti. Navíc se v kriminále objevuje postava německého doktora, který je spojen s jedním z nejděsivějších symbolů nacistické okupace Čech a Moravy – s kobyliškou střelnicí. Doktor tak byl svědkem nacistických surovostí a zvuče, když přihlížel a kontroloval tisíce poprav předních českých osobností i obyčejných lidí, aby se pak ještě v horších podmínkách pokoušel léčit ty, kteří nacismus aktivně pomáhali porazit a které vlastní lidé zavřeli

¹¹⁴Rozhovor autora textu s Janem Svěrákem pro potřeby diplomové práce.

do vězení. Tato postava glosuje stále se opakující vlnu násilných výslechů, své okouzlení nacismem, ale také rozladění nad svým vlastním životem, kterého si nikdo nemůže vážít. Když vzpomíná na pohřeb svého otce, vybaví se mu dav lidí, který se s otcem, venkovským lékařem, přišel rozloučit. Žil prostě na rozdíl od něj dobrý život v dobré době. Tato postava také do filmu vnáší rozpor mezi pozicí vojáka, který zabíjí pro vítězství, a lékaře, který válečné mašinérii přisluhuje. Oba jsou potrestáni.

Svěrákův scénář je oproti KOLJOVI velmi temný a dramatický. I přesto, že se v něm spíše než s psychologií postav pracuje s paradoxem jejich osudů, nabízí při bližším pohledu mnohvrstevné a ambivalentní obrazy z války. Scénář, který má od začátku do konce jasně vytyčené své etické mantinely, je také obrácen směrem k českému divákovi. Ptá se ho totiž, jak mohl něco takového, jako byl mírovský kriminál pro letce, dopustit. Neukazuje mu jen, že existoval, ale ptá se ho po míře jeho spoluúčasti.

Režisér Jan Svěrák patří v současnosti k našim nejprofesionálnějším režisérům. Jeho zručnost je patrná nejen při natáčení akčních bojových scén, ale i při komorněji laděných částech filmu. Film samozřejmě bojoval s malým rozpočtem (ve vztahu k jiným fikčním válečným filmům) a nedostatkem dostupné historické techniky. TMAVOMODRÝ SVĚT vznikl bez přímé spolupráce s armádou. „*Měli jsme poradu s mluvčím ministerstva obrany a pak dvě večere s ministrem Vetchým (na jednu jsem vzal i Ondřeje Vetchého, aby zapůsobil). Ministr si od nás vyžádal písemný návrh, kde a s čím by mohli pomoci – tak jsme tam napsali na tři dny vrtulník pro kameru, autobusy pro kompars, stráž na hlídání letiště, buldozer na terénní úpravy (valy), vojenské stany atd. Po měsíci nám odpověděli, že nám z toho celostránkového seznamu mohou půjčit stany, pokud si je oficiálně pronajmeme a zaplatíme.*“¹¹⁵ Děj a podoba filmu byla konzultována především s veterány bitvy o Anglii, majiteli historických stíhacích letadel a sběrateli různých historických předmětů, které k natáčení zapůjčovali.

¹¹⁵Tamtéž.

Nedostatek financí samozřejmě vedl k rozhodnutí použít k natočení leteckých scén nepoužitý materiál z filmu BITVA O ANGLII, který byl pak digitálně upraven. Na film byl najat trikový specialista Denis Lowe, který je podepsán mimo jiné pod filmem ANGLICKÝ PACIENT. Svěrákovi se navíc drží hlavně vzpomínek letců a veškeré epizody, které se ve filmu odehrají, mají reálný základ. To, že spíše nesáhli po analýze klasických amerických fikčních válečných filmů z období po roce 1945, které by jim jistě nabídly daleko větší možnost epizodami strhávat diváka k emocím, svědčí o tom, že TMAVOMODRÝ SVĚT není jen další recyklací zaběhnutých nebo zapomenutých schémat žánru, ale inscenací jaksi „reálných“ zážitků a morálních postojů.

Je jasné, že volba tohoto žánru a také konzervativnost režijního pojetí film neřadí mezi nejzásadnější filmy soudobého českého filmu, ale jeho masivní dopad a morální apel z něj přeci jen činí něco víc než pouhý fikční válečný film hollywoodského stříhu. Je to totiž spíše převrácený model novodobých fikčních válečných filmů, protože více než po emocionálním dopadu snímku a uvěřitelnosti inscenace některých scén pátrá po skutečných a historicky dokázaných událostech. Snímek tak díky tomu nepůsobí plakátově ani směšně, a to ani několik let po svém vzniku, což se o PEARL HARBORU určitě říct nedá. Fikční válečné filmy se směrem od každého konfliktu smířlivěji vyrovnávají s postavami nepřátel – podobně jako celá společnost. Pro žánr je příznačné, že nepřítel zůstává vlastně jaksi anonymní, bez vlastností a bez charakteru. U TMAVOMODRÉHO SVĚTA je nepřítel také skoro neviditelný, ale postava doktora z mírovské věznice ho ukazuje jaksi obnaženého, chyceného v pasti vlastního svědomí, což se o japonských pilotech, kteří v rámci politické korektnosti odhánějí v PEARL HARBORU děti z dosahu bomb, říci nedá.

5.4. Střet s kritikou

Reakce české filmové kritiky na film byla velmi negativní. Kritici přijali bez větších problémů téma filmu, ale zaměřili se hlavně na jeho zpracování a také na „zbytečnost“ melodramatického příběhu, který prožívá

milostný trojúhelník Sláma – Susan – Vojtišek. Mirka Spáčilová v Mladé frontě Dnes píše: *„Žijeme však v Česku, a proto Tmavomodrý svět potřebuje vytknout před závorku hned dvě kinofilmové samozřejmosti. Za první, příběh shrnuje hold českým letcům za válečné hrdinství, omluvu za komunistická vězení a dnešní zapominání. Ale případně výhrady k filmu, jenž se zaštitil věnováním veteránům, nejsou vlastizradou! Vůči skutečným hrdinům neexistují pochybnosti. Za druhé, svatokrádeží zavání i pouhá smůlka na klopě otce a syna Svěrákových, jimž veřejné mínění přisoudilo role jakýchsi národních kazatelů. Ale ani osobní aura nemá s dílem co dělat.“*¹¹⁶ Ve zbytku recenze popisuje autorka herecké výkony a nakonec dochází k závěru, že film je sice perfektní a nadprůměrný, ale až jaksi nepřírozeně, hollywoodsky a bez chyb.

To stejné jako Mirka Spáčilová si ve své recenzi v časopise Týden „vytkl před závorku“ i Jiří Peňás. Navíc přidal srovnání s filmem NEBEŠTÍ JEZDCI, jehož větší působivost podle něj spočívá *„v syrovém zpodobnění blízkosti smrti a v prožívání této extrémní situace. Čili napětí nevyostřuje ani zápletka či předvedení bojových akcí, ale to, co se u pilotů odehrává v nitru, v jejich prožívání a vnímání. Nemusí se do nich dosazovat žádná vnější pletka, mluví tu sám za sebe chlapecký strach na pozadí a v jednotě s jeho sebezpřekonáním“*¹¹⁷. Tou vnější pletkou je samozřejmě nevěrohodný milostný trojúhelník. Film také přirovnává k „dobře naleštěné kulečnickové kouli“, která je ovšem už jen svou dokonalostí fádni. Podobně se k filmu vyjádřil i Jan Jaroš v časopise Reflex, když filmu vyčítá vykalkulovanost a povrchnost a srovnává ho s niternějšími televizními snímky jako ZDIVOČELÁ ZEMĚ a HŘBITOV PRO CIZINCE. Stejně jako Peňásovi mu chybí syrovost. I Martina Muziková v Literárních novinách napsala: *„Výraznou slabinou filmu vidím tudíž v absenci syrového, autentického prožitku osobních dramát i dějinné chvíle. Namísto nesentimentálního vcítění ocitneme se tu ve značně nevěrohodném prostoru jednoho milostného*

¹¹⁶Mirka Spáčilová, Není nedotknutelný, jen úctyhodný. *MF Dnes*, 16. 5. 2001, s. 21.

¹¹⁷Jiří Peňás, Svět spíše bledě modrý. O filmu, po kterém se toho chtělo příliš. *Týden*, 2001, č. 21, s. 28.

trojúhelníku.“¹¹⁸ Film podle ní nedává divákovi prostor k vlastnímu přemýšlení.

Srovnání těchto recenzí ukazuje limity fikčního válečného filmu, který se vlastně pořád obrací k filmovému obrazu války, a nikoliv k válce samotné. S divákem pracuje na základě jeho zkušeností s obrazem války a s postavami vojáků, které kdy viděl a v nejlepším případě možná osobně znal. Syrovost a věrohodnost (Martinou Muzikovou nazvaná autenticitou) filmu pro diváka je obzvlášť v době počítačové animace a digitálních triků nutné vztahovat také k prostředkům, kterými štáb na výrobu filmu disponuje, a k celé řadě okolností. Každopádně onen „líbivý kabát“ TMAVOMODRÉHO SVĚTA, tedy žánrové schéma, není vybrán proto, že by režisér a scenárista nechtěli zkoumat psychologii postav a točit o strachu, ale už jen kvůli možnosti svobodně natočit takto koncipovaný žánrový film.

Kritiky TMAVOMODRÉHO SVĚTA jsou v něčem tak trochu podobné kritikám TANKOVÉ BRIGÁDY od A. J. Liehma a Sergeje Machonina. Ti také nemají problém s tématem, ale snaží se analyticky zhodnotit film jako umělecké dílo. „*Fikce funguje na zcela jiném principu: není jejím cílem, aby byla považována za skutečnost, naopak chce vytvořit svět, který může existovat sám o sobě a kterému uvěříme, přestože má vlastnosti, jež se od našeho světa liší,*“¹¹⁹ píše François Jost. TMAVOMODRÝ SVĚT je přesně ukázkovým příkladem filmu, který svojí fikci dodává punc věrohodnosti dokumentárními záběry (digitálně vytvořenými), rozpořbovanými archivními fotografiemi a mnoha dalšími prostředky. TMAVOMODRÝ SVĚT je však také filmem přinášejícím svědectví o naší vlastní minulosti a o nezpochybnitelném příkoří způsobeném tisícům konkrétních lidí, kteří byli předobrazem filmových postav. I tento aspekt velkých žánrových filmů bychom měli intenzivně vnímat a hodnotit.

¹¹⁸Martina M u z i k o v á, Tmavomodrý svět. *Literární noviny*, 2001, č. 27, s. 12.

¹¹⁹F. J o s t, c. d., s. 47.

6. Závěr

Při zkoumání žánru fikčního válečného filmu se leckdy dostaneme do pasti osobních vášní. Válku jsme nikdy nezažili, máme o ní často jen letmou představu, která vychází ze spousty různých druhů informací, které jsme o ní získali. To, jakým způsobem je zobrazována, možná vůbec neovlivní to, jak bychom se v ní zachovali my. Možná že fikční válečný film je jen takovou hrou, takovým uzavřeným světem hrdinů, kteří umírají, zabíjejí, znásilňují, vzpomínají na manželky, pijí v důstojnických klubech, tančí s děvčaty, poslouchají rozkazy, bloudí po lese a třeba se topí v moři. Válka jako mohutný, nezvratný a mimořádně dynamický proces, který naprosto rozruší struktury ve společnosti, se prostě ve všech svých aspektech zachytit nedá a je tedy jen na nás, jak budeme který film vnímat. Když jsem mluvil o tématu své práce s různými lidmi, většinu z nich vlastně tento žánr nebaví a nemají k němu žádný vztah. V době války se však rapidně zvyšuje počet lidí, kteří si k žánru vztah „najdou“. Podobně se tomu děje i v dobách blížící se války. Umění je sice vždy uzavřené do sebe, ale právě v krizových dobách má poměrně zásadní roli komunikátora mezi jakýmsi kolektivním celkem (státem, armádou, národem) a jednotlivcem. To platí především u filmu.

Umění tak v demokratických zemích s vyspělými tradicemi odkazuje své diváky k nutnosti si tyto tradice bránit a bojovat za ně. Nedokonalosti a šok, který každý další konflikt způsobuje, jsou pak předmětem tvorby v letech po válce. Čím dál jsme od skutečné doby konfliktu, tím je tento vztah komplikovanější a ideové vazby nahradí vazby žánrové. Pokud máme rádi válečné romány, budeme je číst, i když už budou vycházet jen v levných rodokapsech. Třeba kvůli napětí a kvůli tomu, že vstupujeme do předem jasně vymezeného fiktivního světa. To stejné platí i o filmech, které však mají tu výhodu, že diváka mohou intenzivněji vzrušit pouze svou formou, bez ohledu na strukturu svého fiktivního světa, který divák nahradil stovkami dokumentů, komorních filmů apod. Tím se žánr a jeho překonaná schémata oživují. Na rozdíl třeba od science-fiction nebo melodramatu, když použijeme tyto hraniční případy, však svět fikčních válečných filmů

dodržuje určitý „historicky daný“ rámec ovlivněný celospolečenským pohledem na válečné události. Pokud ho překročí, dělá to proto, aby se proti tomuto pohledu vymezil.

Situace člověka v totalitním systému je komplikovanější. Příklady z českého filmu jasně ukazují, že „historicky daný“ rámec se mění násilím a že se jeho kontinuita v první fázi taktéž kontroluje násilím anebo bráněním o tomto rámci přemýšlet a získávat informace. Pokud je válka jakýmsi kolektivním „šilenstvím“, pak totalita toto šilenství neúměrně protahuje. Druhá fáze, kterou u nás reprezentuje období normalizace, pak tento rámec udržuje za pomoci těch, kteří se vědomě rozhodli systému sloužit nebo mu nekomplikovat život. Společnost a její vztah ke kultuře jako takové to samozřejmě ochromí.

Film jako moderní médium to vždy totalitním systémům díky svým přirozeným vlastnostem a způsobu, jakým reprezentuje realitu, ulehčoval, na což sám doplácí tím, že přichází o přirozené tvůrčí zázemí a jeho vývoj je i v době „svobody“ jaksi paralyzován. Vztah k obecně uznávaným morálním principům může autor svým dílem zpochybnit, komentovat, ale neměl by ho svým životem vyvracet. Na vývoji žánru fikčního válečného filmu se ukazuje zásadní posun české kinematografie, jejíž protagonisté se v padesátých a sedmdesátých letech na takovém vyvracení část nevědomě, část vědomě podíleli.

Smyslem této práce je poukázat na fakt, že obraz války ve filmu je vždy podmíněn spíše vztahy mezi různými typy válečných filmů, které spolu vcházejí do interakce, navzájem se mění a reagují také na vývoj diváckých očekávání a zkušeností. Dějinné události tomuto procesu poskytují jen divácky atraktivní pozadí. Avšak pokud je tento systém radikálně ovládnán zvenčí, vytváří se jiný obraz války sloužící určité mocenské skupině k instalaci a udržení svého politického systému, který však do života lidí vstupuje s daleko větší razancí než samotná válka.

SEZNAM LITERATURY:

Literatura:

- A l t m a n, Rick**, Obaly na vícero použití. In: *Illuminace*, 2002, č. 4, s. 5–40.
- B a s i n g e r, Jeanine**, *The World War II Combat Film, Anatomy of the Genre*. Middletown: Wesleyan University Press 2003.
- D e L a n d a, Manuel**, *War in the Age of Intelligent Machines*. New York, N.Y.: Swerve editions 1991.
- E b e r w e i n, Robert**, As a Mother Cuddles a Child: Sexuality and Masculinity in World War II Combat Films. In: Petr Lehman (ed.), *Masculinity: bodies, movies, culture*. New York: Routledge, 2001, s. 149–166.
- H. F r a n k l i n, Bruce**, From Realism to Virtual Reality: Images of America's Wars. *Georgian Review*, 1994, č. 1, s. 45–64.
- G u n n i n g, Tom**, Estetika úžasu: raný film a (ne)důvěřivý divák. In: Petr Szcapanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Hermann & synové 2004, s. 149–166.
- H a v e l, Václav**, *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvížďalou*. Praha: Academia 2000.
- H u p p a u f, Bend**, Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation. *New German Critique*, 1993, č. 59, s. 41–76.
- C h a p m a n, James**, Cinema, Propaganda and National Identity: British Film and Second World War. In: Justin Ashby – Andrew Higson (eds.), *British cinema, past and present*. London – New York, NY: Routledge, 2000, s. 193–206.
- J o s t, François**, *Realita/Fikce – říše klamu*, Praha: Akademie múzických umění 2006.
- K a e s, Anton**, The Cold Gaze: Notes on Mobility and Modernity. *New German Critique*, 1993, č. 59, s. 105–117.
- K o p a l, Petr** (ed.), *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2004.

- K o p e c k ý, Milan**, *1. československá samostatná tanková brigáda v SSSR. Tankisté československé zahraniční armády na Východní frontě v letech 1943–1945*. Praha: MBI 2001.
- L a c h m a n, Tomáš**, Legionářská tematika v hraném filmu první republiky aneb Od Československého Ježíška ke Zborovu. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2004, s. 209–218.
- L a n t, Antonia**, *Blackout: Reinventing Woman for Wartime British Cinema*. Princeton, N.J.: Princeton University Press 1991.
- L e S h a n, Lawrence**, *Psychologie války. Jak pochopit její tajemnost a šílenost*. Praha: BB art 2004.
- K o p p e s, Clayton R.**, *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits, and Propaganda Shaped World War II Movies*. New York: Free Press 1987.
- K o r d a, Jakub**, Poznámka pod čarou v Apokalypse now. *Cinepur*, 2006, č. 45, s. 42–43.
- M o d l e s k i, Tania**, *Feminism without women*. New York: Routledge 1991.
- N i c h o l s, Bill**, Dokumentární film a modernistická avantgarda. *Iluminace*, 2003, č. 2, s. 49–73.
- O p a t, Jaroslav** (ed.), *První světová válka, moderní demokracie a T. G. Masaryk: Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference pořádané Ústavem T. G. Masaryka ve dnech 22.–24. září 1994 na zámku v Liblicích u Mělníka*. Praha: Ústav T. G. Masaryka 1995.
- R i c e, Condoleezza**, *Nejisté spojenectví. Sovětský svaz a československá armáda 1948–1983*. Praha: Nakladatelství XYZ 2005.
- R i c h t e r, Karel**, *Dobývání domova*. Praha: Nakladatelství Ostrov 2005.
- R i c h t e r, Karel**, *Apokalypsa v Karpatech*. Praha: Nakladatelství Ostrov 2003.
- R i k l i, Martin**, *Filmoval jsem pro milióny. Cesty, vzpomínky a dobrodružství filmové reportéra*. Praha: Orbis 1944.
- R o s e m a n, Mark**, *Setkání ve vile u jezera, Konference ve Wannsee a „konečné řešení židovské otázky“*. Praha: Dokořán 2003.

S o r l i n, Pierre, War and Cinema. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14, 1994, č. 4, s. 360–364.

T o f f l e r, Alvin, T o f f l e r o v á, Heidi, *Válka a antiválka. Jak porozumět dnešnímu globálnímu chosu*. Praha: Dokořán – Argo 2002.

V i r i l i o, Paul, *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London-New York: Verso 1989.

W a i s o v á, Šárka, *Řešení konfliktů v mezinárodních vztazích*. Praha: Portál 2005.

W a n n e r, Jan, *Pevnost Amerika, Spojené státy a evropská válka 1939–1945, I. díl*. Praha: Dokořán 2001.

W a n n e r, Jan, *Amerika v boji. Spojené státy a evropská válka 1939–1945, II. díl*. Praha: Dokořán 2002.

Z a b l o u d i l o v á, Irena, Film a fotografie v československém vojsku v Rusku 1914–1920, *Iluminace*, 1995, č. 2, s. 111–140.

Prameny:

B u m b a, Josef, *Zápisky z vojny*.

Dostupný na <http://www.volny.cz/berkut/Zapisky/kap9.html>

Č e r v i n k a, Vincenc, *Naši na Sibíři*, 1920.

Dostupný na <http://eldar.cz/legie>

Dekret presidenta republiky ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu. In: *Sbírka zákonu a nařízení republiky Československé, r. 1945, částka 24, č. 50*.

Dostupný na http://www.mvcr.cz/sbirka/1945/zakon_3q.html#castka_24

H a v e l k a, Jiří, *Čs. Filmové hospodářství. 1956–1960*. Praha:

Československý filmový ústav 1973.

H y l á k, Josef, *Česká cizinecká legie v Rusku, 1918–1920*. Dostupný na http://www.qoheleth.uklinux.net/legions/diary.php?lang=cs_CZ&year=1918

K a r l í k, Viktor, P o k o r n á, Terezie (eds.), *Anticharta*. Praha:

Společnost pro Revolver Revue 2002.

K l a u s, Václav, *Notes for the Council of Europe Summit in Warsaw* (16. 5. 2005). Dostupný na

http://www.psp.cz/cgi-bin/ascii/www/delegace/RE/projev_klaus.doc

K l í m a, Jaroslav, O práci na scénáři. O práci na filmu „Tanková brigáda“. *Nová svoboda Ostravy*, 9. 10. 1955, s. 8.

L i e h m, Antonín J., Nad Tankovou brigádou. *Literární noviny*, 1955, č. 42, s. 5.

M a c h o n i n, Sergej, Tanková brigáda. *Rudé právo*, 1955, č. 288, s. 8.

M e t z l o v á, Dana, *Josef Švec - Deník legionáře*.

Dostupný na <http://www.salon.webz.cz>

M u z i k o v á, Martina, Tmavomodrý svět. *Literární noviny*, 2001, č. 27, s. 12.

P e ň á s, Jiří, Svět spíše bledě modrý. O filmu, po kterém se toho chtělo příliš. *Týden*, 2001, č. 21, s. 28.

Program československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků přijatý 5. dubna 1945 v Košicích.

Dostupný na http://www.svedomi.cz/dokdoby/1945_kosvlpr.htm

Prohlášení CHARTY 77.

Dostupné na http://www.totalita.cz/texty/ch77_dok_1977_01_01.php

P r u d i l, František, *Legionářská odyssea*. Praha: Lucie 1990.

S p á č i l o v á, Mirka, Není nedotknutelný, jen úctyhodný. *MF Dnes*, 16. 5. 2001, s. 21.

Stenoprotokol z 45. schůze Poslanecké sněmovny ze dne 2. května 1930.

Dostupný na <http://www.psp.cz/cgi-bin/win/www/eknih/1929ns/ps/stenprot/045schuz/s045004.htm>

S v o b o d a, Ludvík, *Z Buzuluku do Prahy*. Praha: Mladá fronta 1974.

T o m a n, Ivo, K natáčení bojových scén filmu Tanková brigáda, *Film a doba*, 1955, č. 9, s. 415–417.

Webové servery

Internet Movie Databáze (<http://www.imdb.com>)

České filmové nebe (<http://www.cfn.cz>)

Československá filmová databáze (<http://www.csfd.cz>),

Periodika

Filmový přehled

Filmové informace

CITOVANÉ FILMY:

AKUMULÁTOR I (r. Jan Svěrák, 1994), **ALEXANDR VELIKÝ** (Alexander, r. Oliver Stone, 2004), **ANDĚL NA HORÁCH** (r. Bořivoj Zeman, 1955), **APOKALYPSA** (Apocalypse Now, r. F. F. Coppola, 1979), **ATENTÁT** (r. Jiří Sequens, 1965), **BAATAN** (r. Tay Garrett, 1943), **BABEL** (r. A. G. Inárritu, 2006), **BÍLÁ TMA** (r. František Čáp, 1948), **BOJ O MOSKVVU – AGRESE, TAJFUN** (r. Jurij Ozerov, 1985), **BRÁCHA ZA VŠECHNY PENÍZE** (r. Stanislav Strnad, 1978), **BRATRSTVO TAE GUK GI** (Taegukgi hwinallimyeo, r. Je-gyu Kang, 2004), **THE BUGLE SOUNDS** (r. S. Sylvan Simon, 1941), **BYL JEDNOU JEDEN DŮM** (TV seriál, r. František Filip, 1974), **BYL JEDNOU JEDEN KRÁL** (r. Bořivoj Zeman, 1955), **ČELISTI** (Jaws, r. Steven Spielberg, 1975), **ČERNÝ JESTŘÁB SESTŘELEN** (Black Hawk Down, r. Ridley Scott, 2001), **ČETA** (Platoon, r. Oliver Stone, 1986), **DAYS OF GLORY** (r. Rachid Bouchareb, 2006), **DECEMBER 7TH** (r. John Ford, 1943), **DESPERATE JOURNEY** (r. Raul Walsh, 1942), **DÉMANTY NOCI** (r. Jan Němec, 1964), **DĚDEČEK AUTOMOBIL** (r. Alfréd Radok, 1957), **DNY ZRADY** (r. Otakar Vávra, 1973), **FORREST GUMP** (r. Robert Zemeckis, 1994), **FRONA** (r. Jiří Krejčík, 1954), **HOTEL RWANDA** (r. Terry George, 2004), **CHLAPCI A CHLAPI** (TV seriál, r. Evžen Sokolovský, 1988), **I WANTED WINGS** (r. Mitchell Leisen, 1941), **JINDŘICH V.** (Henry V, r. Lawrence Olivier, 1944), **JÍZDNÍ HLÍDKA** (r. Václav Binovec, 1936), **KDO HLEDÁ ZLATÉ DNO** (r. Jiří Menzel, 1974), **KOČÁR DO VÍDNĚ** (r. Karel Kachyňa, 1966), **KÓD NAVAJO** (Windtalkers, r. John Woo, 2002), **KOLBERG** (r. Wolfgang Liebeneiner, 1945), **KOLJA** (r. Jan Svěrák, 1996), **LOST PATROLL** (r. John Ford, 1934), **M** (r. Fritz Lang, 1931), **MÁJOVÉ HVĚZDY** (r. Stanislav Rostockij, 1959), **MÁLO SVĚTLA** (Underexposure, r. Oday Rasheed, 2005), **MARIŇÁK** (Jarhead, r. Sam Mendes, 2005), **NA ZÁPADNÍ FRONTĚ KLID** (All Quiet on the Western Front, r. Lewis Milestone, 1930), **NAROZEN 4. ČERVENCE** (Born on the Fourth of July, r. Oliver Stone, 1989), **NÁVRAT DOMŮ** (r. Martin Frič, 1949), **NEBE A ZEMĚ** (Heaven and Earth, r. Oliver Stone, 1993), **NEBEŠTÍ JEZDCI** (r. Jindřich Polák, 1968), **NEJDELŠÍ DEN** (The Longest Day, r. Ken Annakin, Darryl F. Zanuck, Bernhard Wicki, Andrew Marton, 1962), **NĚMÁ BARIKÁDA** (r. Otakar Vávra, 1949), **OBECNÁ ŠKOLA** (r. Jan Svěrák, 1991), **OBCHOD NA KORZE** (r. Ján Kadár, Elmar Klos, 1965), **OBCHODNÍK SE SMRTÍ** (Lord of War, r. Andrew Niccol, 2005), **OLOVĚNÁ VESTA** (Full Metal Jacket, r. Stanley Kubrick, 1987), **OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY** (r. Jiří Menzel, 1966), **OSVOBOZENÍ PRAHY** (r. Otakar Vávra, 1977), **PARTA HIC** (r. Hynek Bočan, 1976), **PEARL HARBOR** (r. Michael Bay, 2001), **PLUKOVNÍK ŠVEC** (r. Svatopluk Innemann, 1929), **PRÁČE** (r. Karel Kachyňa, 1960), **PRSTÝNEK** (r. Martin Frič, 1945), **PŘÍLIŠ VZDÁLENÝ MOST** (A Bridge Too Far, r. Richard Attenborough, 1977), **RAMBO I** (First Blood, r. Ted Kotchev, 1982), **RAMBO II** (Rambo – First Blood Part II., r. George P. Cosmatos, 1985), **RAMBO III** (r. Peter MacDonald, 1988), **ROZINA SEBRANEC** (r. Otakar Vávra, 1945), **RODÁCI** (TV seriál, r. Jiří Adamec, 1988), **ŘEKA ČARUJE** (r. Václav Krška, 1946), **SCHINDLERŮV SEZNAM** (Schindler's List, r. Steven Spielberg, 1993), **SOKOLOVO** (r. Otakar Vávra, 1974), **SYNOVÉ A DCERY JAKUBA SKLÁŘE** (TV seriál, r. Jaroslav Dudek, 1986), **ŠKOLA OTCŮ**

(r. Ladislav Helge, 1957), **SYRIANA** (r. Stephen Gaghan, 2005), **TANKOVÁ BRIGÁDA** (r. Ivo Toman, 1955), **TANKOVÝ PRAPOR** (r. Vít Olmer, 1991), **TENKÁ ČERVENÁ LINIE** (Thin Red Line, r. Terrence Malick, 1998), **TELEVIZE V BUBLICÍCH**, **BUBLICI V TELEVIZI** (r. Jaroslav Papoušek, 1974), **TLUMOČNICE** (The Interpreter, r. Sydney Pollack, 2005), **TOBĚ HRANA ZVONIT NEBUDE** (r. Vojtěch Trapl, 1975), **TORA! TORA! TORA!** (r. Kinji Fukasaku, Toshio Masuda, Richard Fleischer, 1970), **TŘI KRÁLOVÉ** (TV seriál, r. Karel Kachyňa, 1998), **TŘI PŘÁNÍ** (r. Ján Kadar, Elmar Klos, 1958, uvedeno 1963), **ÚDOLÍ SMRTI** (We Were Soldiers, r. Randall Wallace, 2002), **ULOUPENÁ HRANICE** (r. Jiří Weiss, 1947), **ÚNOS** (r. Ján Kadar, Elmar Klos, 1953), **VÍTĚZNÝ LID** (r. Vojtěch Trapl, 1978), **VLČIE DIERY** (r. Pal'o Bielik, 1948), **VRACENKY** (r. Jan Schmidt, 1991), **WHY WE FIGHT** (r. Eugene Jarecki, 2005), **WINGS OF THE NAVY** (r. Lloyd Bacon, 1939), **ZA ČESKOSLOVENSKÝ STÁT** (r. Vladimír Studecký, 1928), **ZA SVOBODU NÁRODA** (r. Václav Binovec, 1920), **ZACHRAŇTE VOJÁKA RYANA** (Saving Private Ryan, r. Steven Spielberg, 1998), **ZBOROV** (r. Jan Alfréd Holman, Jiří Slavíček, 1939), **ZBRANĚ PRO PRAHU** (r. Ivo Toman, 1974), **ZDE JSOU LVI** (r. Václav Krška, 1958), **ZDIVOČELÁ ZEMĚ** (film/TV seriál, r. Hynek Bočan, 1997), **ZDROJ** (r. Martin Mareček, 2005), **ZELIG** (r. Woody Allen, 1983), **ZROZENÍ NÁRODA** (The Birth of a Nation, r. D. W. Griffith, 1911)