

Západočeská univerzita v Plzni
Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Vyrovnávání se s minulostí v české a polské
poválečné kinematografii**

Marcel Bezděk

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

**Vyrovnávání se s minulostí v české a polské
poválečné kinematografii**

Marcel Bezděk

Vedoucí práce:

Mgr. Jan Kastner

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

Obsah

1	ÚVOD	1
1.1	Vyrovňávání se s minulostí	3
1.2	Film	3
1.3	Historie	3
1.4	Metodika práce	4
2	FILM JAKO SPOLEČENSKÝ FENOMÉN A JEHO ROLE V KOLEKTIVNÍ PAMĚTI	5
2.1	Společenská role filmu	5
2.2	Paměť a historie	8
2.3	Zobrazení minulosti ve filmu	11
3	HISTORICKÝ VÝVOJ SLEDOVANÝCH ZEMÍ – ANALOGIE, ODLIŠNOSTI	15
3.1	Československo	15
3.1.1	Lidová demokracie (1945 - 1948).....	15
3.1.2	Komunistická diktatura (1948 - 1956)	18
3.1.3	Postupné uvolňování (1956 - 1968)	21
3.1.4	Pokus o reformu (1968 - 1969)	22
3.1.5	Normalizace (1969 - 1989).....	25
3.2	Polsko	29
3.2.1	Hra na demokracii (1945 - 1947).....	29
3.2.2	Období stalinismu (1947 - 1956).....	30
3.2.3	Reálný socialismus (1956 - 1970)	31
3.2.4	Zdání stability (1970 - 1980).....	33
3.2.5	Od Solidarity ke kulatému stolu (1980 - 1989)	34
3.3	Československo, Polsko - analogie a odlišnosti vývoje	36

4	VÝVOJ KINEMATOGRAFIE VE SLEDOVANÝCH ZEMÍCH	39
4.1	Československá/česká kinematografie.....	39
4.1.1	Období 1945 - 1956	39
4.1.2	Období 1956 - 1970	42
4.1.3	Období normalizace (1971 - 1989).....	47
4.1.4	Období po roce 1989 (1989 - 2012)	49
4.2	Polská kinematografie	52
4.2.1	Období 1945 - 1955	52
4.2.2	Období 1956 – 1960.....	53
4.2.3	Období 1960 – 1970.....	55
4.2.4	Období 1970 – 1989.....	57
4.2.5	Období 1989 – 2012.....	58
5	TVŮRČÍ ASPEKTY FILMOVÉHO DÍLA	61
6	DESKRIPCE PROSTŘEDKŮ ANALÝZY VYBRANÝCH FILMOVÝCH DĚL.....	64
7	ČESKOSLOVENSKÁ / ČESKÁ KINEMATOGRAFIE – ANALÝZY KONKRÉTNÍCH FILMOVÝCH DĚL.....	67
7.1	50. léta	67
7.1.1	Botostroj – režie: Karel Michael Walló (1954)	67
7.1.2	Král Šumavy – režie: Karel Kachyňa (1959)	67
7.2	60. léta	68
7.2.1	Každý den odvahu – režie: Evald Schorm (1965).....	68
7.2.2	Kočár do Vídně – režie: Karel Kachyňa (1966).....	69
7.2.3	Všichni dobří rodáci – režie: Vojtěch Jasný (1968)	70
7.2.4	Adelheid – režie: František Vlácil (1969).....	71
7.2.5	Ucho – režie: Karel Kachyňa (1970)	72

7.3	70. a 80. léta – 1989 (období normalizace)	73
7.3.1	Hroch – režie: Karel Steklý (1973)	73
7.3.2	Osvobození Prahy – režie: Otakar Vávra (1975)	73
7.3.3	Bouřlivé víno – režie: Václav Vorlíček (1976)	74
7.3.4	Zánik samoty Berhof – režie: Jiří Svoboda (1983)	75
7.3.5	Člověk proti zkáze – režie: Štěpán Skalský, Jaromír Pleskot (1989) 76	
7.4	1989 – současnost	76
7.4.1	Tichá bolest – režie: Martin Holý ml. (1990)	76
7.4.2	Bumerang – režie: Hynek Bočan (1996)	77
7.4.3	Pupendo – režie: Jan Hřebejk (1999)	778
7.4.4	Pouta – režie: Radim Špaček (2009)	79
8	POLSKÁ KINEMATOGRAFIE – ANALÝZY KONKRÉTNÍCH FILMOVÝCH DĚL	80
8.1	50. a 60. léta	80
8.1.1	Eroica – režie: Andrzej Munk (1958)	80
8.1.2	Popel a démant – režie: Andrzej Wajda (1959)	80
8.1.3	Krajina po bitvě – režie: Andrzej Wajda (1970)	81
8.2	70. a 80. léta	82
8.2.1	Člověk z mramoru – režie: Andrzej Wajda (1976)	82
8.2.2	Náhoda – režie: Krzysztof Kieślowski (1981)	83
8.2.3	Výslech – režie: Ryszard Bugajski (1982)	83
8.2.4	Bez konce – režie: Krzysztof Kieślowski (1985)	84
8.3	1989 – současnost	85
8.3.1	Katyň – režie: Andrzej Wajda (2007)	85
8.3.2	Malá Moskva – režie: Waldemar Krzystek (2008)	86

8.3.3	Generál Nil – režie: Ryszard Bugajski (2009)	86
8.3.4	Černý čtvrtek – režie: Antoni Krauze (2010)	87
9	INTERPRETACE A KOMPARACE ZOBRAZENÍ MINULOSTI V OBOU KINEMATOGRAFIÍCH	88
9.1	Československá/česká kinematografie.....	89
9.2	Polská kinematografie	92
9.3	Analogie, odlišnosti	95
10	ZÁVĚR	102
11	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	105
12	RESUMÉ	114

1 ÚVOD

Zvolená problematika je bezpochyby velice rozsáhlá a nepochybně by se dala studovat z mnoha různorodých perspektiv a rozličnými metodami. Autor si je vědom limitů metodologické i teoretické povahy, jež je omezena multidisciplinární základnou stávajícího výzkumu, která je orientována na daný soubor jednotlivých faktů, primárně zkoumaných příslušnými metodami odlišně konstituovaných disciplín. „Historiografie z větší části lpí na literární definici pramenů, a pokud se zabývá například filmovými obrazy, chápe je jako více či méně přesná znázornění dějinné skutečnosti, nikoli jako mediálně specifická sdělení. Mediální studia naproti tomu často redukuje svůj předmět zájmu na současné technické prostředky komunikace a reprezentace a inklinují k univerzálním teoretickým systémům, nebo dokonce k prognózám budoucnosti. V projektu historiografie inspirované mediálními studii nejde jen o to, aby se do tradiční disciplíny začlenila nová témata, čili dějiny technických médií. Cílem je spíše upozornit na různé způsoby, jak média podmiňují samotné poznání dějin v aktu historického zkoumání (neboť jsou součástí historikova instrumentáře), jak formují způsoby znázorňování dějin a jak se masová média stále častěji pokoušejí suplovat historikovu společenskou roli.“¹

Komparace českého a polského habitu byla zvolena pochopitelně nejen z důvodu geografického, ale byla vedena taktéž analogiemi kulturní a dějinné povahy obou společností. Jako podstatný faktor, a do jisté míry též formotvorný mechanismus, je nicméně potřeba zmínit akcentaci primárně strukturujících mechanismů skrze perspektivu českého náhledu, sebereflektujícího a vycházejícího z historické zkušenosti české minulosti. Poněvadž identita posuzovatele se plně utvářela v českém prostředí, je nutné limity tohoto, do jisté míry, antropologického determinantu připomenout.

¹ Szczepanik, P. Jak rozumět minulosti médií. Filmové retrospektivy a mediální historie. *Dějiny a současnost* 27. 12/2005, s. 37.

Fenomén vyrovnávání se s minulostí je proces, který v sobě nese rozličné předivo perspektiv a formotvorných linií, utvářených mnoha faktory. Aktivní proces reflexe vůči vlastní minulosti (míněno totalitní) může být veden na úrovni institucionální, a to formami legislativní ochrany demokratické společnosti ve smyslu politického regresu, nápravy křivd, které totalitní režim učinil (rehabilitace obětí, majetkové restituce jejich majetku, poskytování odškodnění), dále pak potrestáním zločinů soudní mocí a v neposlední řadě též podporou aktivního poznání a popsání minulosti – stát by měl zpřístupnit badatelům (též však soukromým osobám) archivy z dané doby a měl by též podporovat jejich publikační činnost. Druhou, přinejmenším stejně podstatnou, je úroveň individuálního vyrovnávání se s minulostí, tím je myšlena sebereflektivní povaha tohoto procesu ve vnitřní interakci daného jedince či vymezeného společenství aktivních individualit, jež jsou základním pilířem kolektivní paměti a zde je neméně potřeba obecného odsouzení nedemokratických hodnot a projevů a přihlášení se k obětem a odpůrcům totality. Jen pokud se obě výše zmiňované složky navzájem prolínají a ovlivňují, může mít tento proces na danou společnost očišťující vliv.

Neopominutelnou složkou v reflexi vlastní minulosti jakékoliv society², hraje umění a jeho produkty, pracující buď s pasivní či aktivní účastí daného aktéra (diváka, posluchače atd.). Filmové umění jako fenomén, který aktivně spoluutvářel kulturní prostředí dané společnosti, hrál v průběhu 20. století roli média, které častokrát spoludefinovalo povahu konkrétní dějinné etapy. V zorném poli této práce proto stojí tyto entity: hraný film, historická paměť, minulost (definovaná jako dějinné pole po skončení 2. světové války) a její reflexe v české a polské kinematografii. Tyto jednotlivé kvality se ve

² V tomto kontextu míněna společnost, jako societa, v níž se „lidé s určitou, dosti vysokou pravděpodobností domluví a dokáží si připravit své obecně známé a komunitou akceptované negociační rámce. Zároveň je ale taková vlast „lidí schopných snadné domluvy“ (v zásadě, ne vždy a ne všude) otevřená globální komunikaci a přejímá její negociační rámce.“ Třeštík, D. Dějiny ve věku nejistot. in: *Dějiny ve věku nejistot: sborník k příležitosti 70. narozenin Dušana Třeštíka*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2003, s. 37.

výsledném náhledu podílejí svými interakcemi na ústředním tématu této práce, to jest na vyrovnávání se s minulostí.

1.1 Vyrovnávání se s minulostí

Abychom se, obrazně řečeno, mohli vyrovnávat s minulostí, je potřeba tuto minulost časově ohraničit, což je jak z české, tak i z polské perspektivy totožný časový úsek, jenž je vymezen nástupem komunistických režimů v obou státech a ve svém konci ohraničený konstitucionální změnou roku 1989, jako nástupem liberálních demokracií v těchto státech. Z této pozice nutně přijímáme perspektivu hodnocení, tj. optiku období totality jako protipólu demokracie.

1.2 Film

Cílem této práce není hodnotit primárně umělecké kvality analyzovaných děl, které stojí v zorném úhlu filmové kritiky, jejím záměrem je postavit do středu poznání daný film jako kulturní produkt, který se svými výrazovými prostředky obrací do minulosti a tím ji prezentuje a do určité míry i formuje vůči obecenstvu, jemuž je předkládán. Jakožto primární kritérium hodnocení, s prvky nesoucími i jistou relativní kvalitu posuzování, je zvolena míra autenticity zobrazení minulosti a její vztah k tzv. objektivní historické pravdě.

1.3 Historie

Opomíjením souvislostí lze z každého vytěženého poznatku snadno zhotovit exkluzivní počín, jenž je pro syntetickou potřebu řešeného v podstatě pouze doplňkem. Uvažováním bez komplexněji nahlížených souvislostí a vztahů, ať již kulturní či politické povahy, se může stát jednou ze základních příčin, díky níž se záměry nadoborového výzkumu mohou míjet se skutečným stavem posuzovaných faktů. Poněvadž sledovaná tematika leží na rozhraní filmové vědy, historiografie a také částečně antropologie médií, je v této práci věnována velká míra důležitosti, též deskripci dějinných pohybů v obou

zemích. Ta je vedena na úrovni standardního popisu podstatných rysů vývoje s důrazem na klíčové události, jež utvářely společenskou identitu.

1.4 Metodika práce

Jako konkrétní nástroje pro uchopení tématu a jeho následné studium jsou zvoleny následující prostředky. Aktivní posouzení vybraných hraných filmů³ bude činěno primárně pomocí subjektivního studia (tj. sledováním) daných děl. Analýza těchto výstupů bude provedena za využití dostupné primární literatury (filmová periodika – recenze, ohlasy) a sekundárních zdrojů monografického charakteru. Zde je potřeba zmínit limitu faktoru dosavadní nepatrné české produkce⁴, takto tematicky vymezené, což za dané situace podtrhuje jistou autorskou licenci této práce. Tyto výstupy budou následně postoupeny komparaci zobrazení minulosti v obou sledovaných kinematografiích, přičemž bude kladen důraz na jejich strukturální podobu ve formě analogií či odlišností. Následná interpretace zjištěných faktů bude učiněna pomocí podstoupení konfrontaci nastíněné historické perspektivy a vysledované skutečnosti budou následně konstatovány v konkrétních souvislostech.

³ Podstata systému jejich výběru je popsána v kapitole 6.

⁴ Vzhledem ke specifiku předkládaného tématu, jež musí být pochopitelně ohraničena českou perspektivou.

2 FILM JAKO SPOLEČENSKÝ FENOMÉN A JEHO ROLE V KOLEKTIVNÍ PAMĚTI

2.1 Společenská role filmu

Základním pilířem každé kultury je komunikace jednotlivých aktérů.⁵ Což znamená, že vždy jde o jistý přenos sdělení od komunikátora k příjemci. Mezi základní definiční rysy každé formy komunikace patří spjatost komunikace s daným kontextem, její záměrnost, obousměrnost.⁶ Komunikace referuje vždy pomocí znaků a je výsostně sociálně interaktivní.⁷ Účastí na komunikaci se její aktér stává prvkem sdílené kultury, čímž se aktivizuje i na úrovni odkazu ke sdílenému kulturnímu prostředí.⁸

Film v nejbanálnější úrovni proto taktéž můžeme označit za způsob komunikace, což v tomto kontextu značí přenos informací, prostřednictvím dvou smyslových kvalit – obrazů a zvuků. Základním atributem hodnocení pozice filmu jako svébytné umělecké kategorie, je jeho činná sociální interaktivita, kterou vyvolává jeho podstata jako produktu umění pohyblivého obrazu.⁹ Film disponuje svým způsobem svou osobitou řečí, kterou tuto interakci vyvolává. Ta se může příjemci (jednotlivému diváku či publiku) projevovat prostřednictvím několika aspektů. Jde například o sdělování myšlenek či vyvolávání spoluúčasti na ději. Další úrovně filmové řeči, kterými

⁵ Důležitou funkcí kultury je v tomto kontextu předávání kulturních hodnot a jemu komplementární proces identifikace s kulturními hodnotami, přičemž tato identifikace má u různých jedinců různou míru a je určována a modifikována jeho psychologickou individualitou. Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*. Praha, Academia 1997, s. 79.

⁶ Reifová, I. *Slovník mediální komunikace*. Praha, Portál 2004, s. 99.

⁷ Komunikace probíhá pomocí znaků, jež obsahují významy, lišící se podle kontextu a odkazující nejen k aktivně prožívané realitě, ale též asociují zkušenosti, postoje a emoce a to nejen na individuální, ale též na úrovni sdílené. Jiráček, J.; Spitzová - Köpplová, B. *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Praha, Portál 2007, s. 136.

⁸ *Tamtéž*, s. 47.

⁹ Kluszczyński, R. Umění pohyblivého obrazu, in Mareš, P.; Szczepanik, P. (eds.) *Sborník filmové teorie - Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha, Národní filmový archiv 2005, s. 436.

jsou srozumitelnost či jistá míra subtilnosti či abstrakce, jež svou povahou vyžadují určitou míru kulturní a sociální inteligence daného pozorovatele.¹⁰

V podstatě každý kulturní produkt je standardní optikou nahlížen jako jistá výslednice koexistence formy a obsahu. Představa, že v uměleckém díle je obsažena forma, která se odlišuje od obsahu, je již překonána. Ve skutečnosti je blíže objektivní pravdě, že obsahem je forma samotná, poněvadž veškerý obsah získáváme skrze formu, proto nemůžeme mluvit o obsahu filmu, aniž bychom nebrali v potaz jeho výslednou formu.¹¹

Podstatným pro hodnocení rozsahu dopadu filmu na vnitřní svět konkrétního diváka, je míra vyvolaných emocí, které významně spoluutváří výsledné ukotvení těchto sdělených informací. Svými postupy a prostředky, jimiž operuje, může film dosáhnout zprostředkování „poznání“, to se však netýká pouze konkrétních dějů a předmětnosti zobrazení obecně. „Kromě figurativního a perceptivního aspektu může odhalovat též podstatu skutečnosti, která se skrývá za jevy. Má tedy též operativní a kognitivní charakter.“¹²

Divákova mysl vždy hledá ve filmu určitý smysl či řád, divák předpokládá, že film je organizovaný celek, do kterého je vtělen nějaký autorský záměr. Proto divák neustále anticipuje a přiděluje významy. Z toho důvodu je též potřeba v hodnocení dopadu jednotlivého díla brát v potaz jistou pluralitu potenciálních individuálních přístupů. Formou obrazotvornosti či určitým vtišťováním, může film pomoci divákům v uchopování struktur mnohoznačných úrovní reality. Zde je pochopitelně podstatné akcentovat jak potenciálně pozitivní efekt, ve formě poznání či aktivního promýšlení světa, tak jeho možné negativum, které se projeví faktorem záměrné či nezamýšlené manipulace. Obecně řečeno „film změnil svět a do určité míry také to, jak se

¹⁰ Płażewski, J. *Filmová řeč*. Praha, Orbis 1962. s. 16 - 18.

¹¹ Bordwell, D.; Thompson, K. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha, Akademie múzických umění v Praze 2011, s. 86.

¹² Pondělíček, I. K psychologii filmového zážitku. *Film a doba* 18. 6/1969, s. 285.

v něm chováme. Zatímco však existence filmu může být revoluční, jeho praxe nejčastěji není.“¹³

Pro důsledné hodnocení společenských dopadů kinematografických děl je potřeba též nahlížet jejich ekonomické a technologické základy, dále studovat aspekty politické, sociální a psychologické povahy, což jsou vše hlediska konstitucionálního rázu. Po učinění analýzy výše uvedených stránek, je možné přejít k důkladné analýze estetické hodnoty daného díla, což je ze společenského úhlu pohledu jistá nadstavba.¹⁴

Nepochybnou společenskou úlohou disponuje film v úrovni osvětové, a poněvadž je též i nositelem hodnot dané society, tak i v oblasti mobilizačně – aktivizační.¹⁵ Proto je taktéž míra podpory poskytované vlastní kinematografii i jistým měřítkem kulturnosti dané společnosti.¹⁶

Současnost je nepochybně modelována velkou rolí médií, mezi něž je třeba počítat též film. V tomto kontextu je potřeba zohlednit jeho potenciální roli nositele historismu. Filmaři disponují, skrze prostředky své tvorby, velkým potenciálem konfigurace společenského povědomí o vlastní minulosti a do jisté míry mohou být pro určitou část svých diváků též dominantním strůjcem jejich povědomí o minulosti jejich society či o dějích historické povahy obecně.¹⁷ Média tedy zásadním způsobem ovlivňují formy, v nichž uvažujeme o skutečnosti. Vytváří určité prefabrikované stereotypy, v nichž uchopujeme realitu. U diváků dochází často k napětí mezi žitou skutečností a obrazy, které daný divák sleduje. Tyto tenze zasahují samu podstatu lidské osobnosti.¹⁸ „ Film odráží proměnu lidského typu, forem existování člověka v moderní

¹³ Monaco, J. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha, Albatros 2004, s. 261.

¹⁴ *Tamtéž*, s. 229.

¹⁵ Sviták, I. Společenský význam filmového umění. *Film a doba* 16. 6/1967, s. 294.

¹⁶ Zde lze hovořit o komplexní formě společenské podpory kultury.

¹⁷ Hudec, Z. Estetický historismus. Historické poznání holocaustu ve filmu. *Iluminace* 16. 1/2004, s. 22.

¹⁸ *Tamtéž*, s. 300.

společnosti. Jeho mimořádné společenskovochovné poslání způsobuje, že film svým způsobem transcenduje pouhý umělecký projev, je tedy činnou silou vytváření společnosti, je faktorem moderních dějin.“¹⁹

2.2 Paměť a historie

Za společné dějinné komponenty dané society se považují sdílené ideje, hodnoty, mravy, zvyky, rituály, vzory a hrdinové, tj. určitý étos a v určitém smyslu kultura obecně. Moderní společnost je od svého vzniku založena na racionálně jednajících jednotlivcích, ti by však, pokud by se důsledně orientovali výhradně jen na svůj užitek, by nikdy nemohli vytvořit společnosti.²⁰ Zde vyvstává potřeba určitého nositele sebeuchopení pozice individua k osobní minulosti, a tou je vlastní paměť. Ta ze své podstaty nemá povahu ryze chronologickou. Její báze stojí spíše na úrovni zhuštěné struktury symbolických paměťových středisek, která na sebe fixují další kontexty. Určité okolnosti jsou její pomocí vyvolávány intenzivněji než jiné.²¹ Její funkce jsou mnohohvrstevnatě rozkročené, což značí, že ji nelze redukovat pouze na zprostředkování individuálních prožitků a regulaci vztahů ke svému nejbližšímu okolí, ale disponuje taktéž i kvalitami nadosobní povahy. Zde se objevuje též vlastnost, o níž lze hovořit jako o kolektivní paměti. Ta je základním imperativem identity stojící na kolektivním základě. Societa, v níž jedinec žije svou realitu, mu vytyčuje to, co je hodné k zapamatování a následně mu určuje výklad zapamatovaného.²² Oba tyto definiční znaky podléhají procesu selekce a interpretace, jež produkují skupinové rekonstrukce minulostí.²³ Neopominutelnými složkami kolektivní paměti jsou

¹⁹ *Tamtéž*, s. 300.

²⁰ Třeštík, D. Dějiny ve věku nejistot. in: *Dějiny ve věku nejistot: sborník k příležitosti 70. narozenin Dušana Třeštíka*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2003, s. 28.

²¹ Činátl, K. Film a dějepis. Učitelé a historici na okraji útesu. *Cinepur* 18. 3,4/2011, s. 81.

²² Burke, P. *Variety kulturních dějin*. Brno, CDK 2006, s. 50.

²³ Tyto rekonstrukce jsou vždy modelovány z perspektivy dané sociální skupiny, utvářené na základě různých pozic (generace, politická či náboženská příslušnost atd.). *Tamtéž*, s. 51.

na jedné straně tzv. kolektivní amnézie²⁴, což znamená buď cílené či nevědomé vytěsňování určitých témat a na straně druhé jde o tzv. kolektivní traumata, jimiž jsou traumatické události, které jsou latentně přítomny napříč generacemi.²⁵

V centru poznání této práce stojí dva termíny: historie²⁶ a paměť (vždy však z jiné perspektivy). Byť obě entity pracují s časem²⁷, který je reálný do té míry, do jaké i jeho obsah, předkládají myslí materiál ve formě dějů či konkrétních událostí. Čas je limitovaný a relativní, avšak je skutečný a dostatečně rozsáhlý, aby mohl daným vědomím poskytnout strukturu, do níž by mohly vkládat své vzpomínky a znovu je vyvolávat.²⁸

Rozdíl mezi termíny paměť a historie je zcela evidentní. „Paměť je život, který vždy nesou skupiny živých, a právě proto je v neustálém vývoji, otevřena dialektice vzpomínky a zapomenění, nevědomá ohledně svých postupných deformací, vydána každému užití a zneužití, schopna dlouhých období skrytosti a náhlých znovuoživení. Historie je vždy problematickou a neúplnou rekonstrukcí toho, co už není.“²⁹ Lidská paměť se neopírá o naučenou historii, ale o historii reálně prožitou.³⁰ Tu tudíž nemůžeme pojímat jako

²⁴ „Základní předpoklad paměti, totiž zapominání, je ve společnosti dosahován jednoduše – to co nebylo akceptováno, není předáváno, a tedy přestává existovat. Naopak je fixováno především to co je bezprostředně funkční a co se stále opakuje.“ Vašíček, Z.; Mayer, F. *Minulost a současnost, paměť a dějiny*. Brno, CDK 2008, s. 158.

²⁵ Burke, P. *Variety kulturních dějin*. Brno, CDK 2006, s. 63 - 66.

²⁶ Produkty historiografie, musí být pochopitelně vnímány a posuzovány, tak jako každé jiné výstupy duchovní aktivity, skrze jisté klima doby, v níž vznikly. Le Goff, J. *Paměť a dějiny*. Praha, Argo 2007, s. 137.

²⁷ Hodnocení prolínání, respektive ovlivňování paměti na úrovni současnost a minulost, musí být provázeno též doplněním těchto úrovní o pozici budoucnosti, jako jakéhosi podvědomého orientačního bodu, k němuž se vztahuje individuální projekce duševních aktivit. *Tamtéž*, s. 22.

²⁸ Halbwachs, M. *Kolektivní paměť*. Praha, SLON 2010, s. 184.

²⁹ Nora, P. Mezi pamětí a historií. Problematika míst, in *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha, CEFRES 1998, s. 9.

³⁰ „Historie není celá minulost, ale není ani tím, co z minulosti zbude. Jinými slovy, vedle historie psané existuje i historie živá, která prochází a obnovuje se napříč časem a v níž můžeme nalézt celou řadu dřívějších proudů, které zmizely pouze zdánlivě.“ Halbwachs, M. *Kolektivní paměť*. Praha, SLON 2010, s. 108.

chronologickou sérii událostí a dat, ale ostatně jako vše, co odlišuje určité údobí od jiných a o čemž nám knihy a vyprávění zpravidla předkládají pouze schematický a neúplný obraz.³¹ „Přechod od paměti k historii uložil každé skupině povinnost znovu vymezit svou totožnost novým oživením své vlastní historie.“³²

Postmoderní etapa dějin ve své podstatě zapříčinila jisté zrychlení historie. Jde nejen o metaforický obrat, ale lze hovořit i o stále rychlejším přepadání do minulosti, která definitivně zaniká, neboť neustálý vznik a zánik elementů fyzického světa způsobuje vnímání každé věci jako zmizelé.³³ To umocňuje kolektivní pocit nespojitosti s předchozími ději v kontinuu, ale vymezuje pevně přítomnost a minulost. O kolektivní paměti se tudíž hovoří mnoho, poněvadž již z velké míry absentuje nebo je uměle konstruována. Zde se naskýtá problém ryze utilitárního rázu, poněvadž koncept kolektivní paměti se vždy, když je dle okolností aktualizován a postaven do středu politické pozornosti (což značí především manipulaci) jakožto instrument pro překonání bolestných událostí minulosti, musí se znovu revitalizovat.³⁴

Z dnešní pozice se může zdát, že role historie v budoucnosti se jistě bude orientovat na výzvy nesouměřitelné s dosavadním civilizačním vývojem, přesto je nepochybné, že „komplexní, na kontingenci orientovaná nová racionalita nové společnosti, se v tomto ohledu bude opírat v neposlední řadě o historii, v racionální rekonstrukci společnosti případně otevřené, a tedy nejisté historii pro nejistou společnost významná úloha. Bude totiž paradoxně jedinou rozumnou jistotou, jíž se mohou lidé dobrat. Kupředu nevidí, proto se ohlížejí dozadu, aby alespoň nějak odhadli směr pohybu svých životů. Historie

³¹ *Tamtéž*, s. 101.

³² Nora, P. Mezi pamětí a historií. Problematika míst, in *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha, CEFRES 1998, s. 18.

³³ *Tamtéž*, s. 7.

³⁴ Hlavačka, M. Místa paměti a jejich „místo“ v historickém a společenském „provozu“, in Hlavačka, M.; Mareš, A.; Pokorná, M. *Paměť míst, událostí a osobností: historie jako identita a manipulace*. Praha, Historický ústav AV ČR 2011, s. 13.

jim ho nebude diktovat, nebude slibovat žádné nové spasení pokrokem a nebude tak ospravedlňovat a legitimovat současnost. Bude ji ale racionalizovat a objasňovat, dávat jí rozměr a směřování, dodá lidem materiál pro stavění obrazů světa jakožto vyjednávacích rámců, jejichž pomocí zvládají současnost.“³⁵

2.3 Zobrazení minulosti ve filmu

Uvědomění si důležitosti filmu jako historického pramene pro budoucí generace, provázelo filmaře již od počátků zrodu kinematografie.³⁶ Filozofický koncept obrazového zachycení reality byl natolik fascinující, že nutil tvůrce k úvahám o mnohosti forem použití tohoto nového média. O dějinách kinematografie můžeme hovořit jako o cca 130 let dlouhém procesu. Historiografie, jako do jisté míry konzervativní disciplína, si relevanci filmu, jako konvenčního zdroje pro své bádání, začala všímat až mnohem později po jejím plném rozvinutí do mnoha forem. Studium historiků stojí především na dvou základních přístupech. První lze označit za tzv. kontextuální, což znamená, že v centru pozornosti stojí uchopení filmu jako součásti politického, sociálního, kulturního a ekonomického vývoje společnosti. Druhý přístup stojí na pozici studia znakové soustavy filmů a užívá tudíž metody sémiotiky, které se projevují primárně v ohledu výzkumu interferencí autora filmu, diváka a dopadu daného díla do společenské roviny.³⁷

Z hlediska překonání, do určité úrovně vždy jistého laického přístupu konkrétního autora v deskripci zobrazení minulosti, by bylo pochopitelně ideální autorské úmysly či licence konfrontovat i z hlediska historiografické perspektivy. Avšak tento přístup je do velké míry iluzorní, poněvadž soulad myšlenkových konceptů filmařské licence s převážně pevně strukturovaným

³⁵ Třeštík, D. Dějiny ve věku nejistot, in *Dějiny ve věku nejistot: sborník k příležitosti 70. narozenin Dušana Třeštíka*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2003, s. 41.

³⁶ Zde lze například hovořit o jisté analogii mezi filmem s historickým kontextem a historickým románem, který může taktéž pracovat s prameny, stojícími na historiografickém podloží.

³⁷ Mareš, P. Film jako historický pramen. *Illuminace* 2. 1/1990, s. 45.

chápaním historikovým, lze již z podstaty těžce koordinovat. Nicméně pokud budeme hovořit o tzv. reáliích jako podstatě zachycení dobové atmosféry ve formě materiální povahy, tak koncept koordinace historiků, jako odborných poradců filmařů, již zdárně funguje. Jestliže však přesuneme svou pozornost na úroveň zobrazení dobových mentalit a do úhlu pozornosti se dostane věrnost zpodobnění reálných historických událostí, tak souhra sladění perspektiv historika a filmaře, naráží častokrát na mantinely ostře vymezených pozic, z jedné strany tzv. historické objektivit³⁸ a ze strany druhé na prostředky autorské licence. Z velké většiny je bohužel využití historika jako filmového konzultanta míněno účelově, protože svou účastí na daném snímku má částečně legitimizovat jeho důvěryhodnost.³⁹ V tomto případě tak daný filmař vlastně vypráví o minulosti sebereflektivním způsobem, ve vztahu k tomu, jaký pro něj tato minulost nabývá smysl. Zde je potřeba zmínit i faktor autorovy recepce přítomnosti, jako místa reprezentace a poznávání filmované minulosti.⁴⁰

V obecném pojetí je označení historického filmu pevně vymezeno umístěním jeho děje do konkrétně vymezené časové fáze ležící v minulosti. Nicméně pro potřebu celostního náhledu na roli zobrazení minulosti ve filmu je třeba zmínit, že aspekty minulostní povahy se mohou objevovat v o mnoho širším typologickém spektru filmů.⁴¹ Především již konvenční užití prostředků retrospekce či aplikace dějové kompozice filmu, stojící na řešení prvků ukotvených v minulosti, zmnožují potenciál náhledu na definici historického

³⁸ Historie jako předmět vědeckého poznání pochopitelně nenáleží do zorného pole estetiky, ale primárně do oboru filosofie dějin. Hudec, Z. Estetický historismus. Historické poznání holocaustu ve filmu. *Illuminace* 16. 1/2004, s. 25.

³⁹ Klusáková, V. Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením. Rozhovor s Robertem A. Rosenstonem. *Illuminace* 20. 3/2008, s. 151.

⁴⁰ Rosenstone, R. A. Budoucnost minulosti. Film a počátky postmoderní historie. *Illuminace* 16. 1/2004, roč. 16, č. 1, s. 47-48.

⁴¹ Kopal, P. Film jako historie: filmař jako historik, in Kopal, P. (ed.) *Film a dějiny II*. Praha, Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 15-20.

filmů.⁴² Dalším znakem filmů s prvky historického námětu, je jejich vysoká míra diverzity narativních postupů a diskursivních seskupení, primárně ve vztahu k jejich historické časovosti.⁴³

Film je vždy jistým modelem reality, kterou utváří synteticky, tj. ve většině svých aspektů (obraz, zvuk). Prostřednictvím jisté psychologické mnohohrstevnatosti filmu, se objevuje velké spektrum možných nebezpečí překlopení reálného světa do světa imaginárního (vymodelovaného). Lze proto do velké míry akceptovat úsudek, že „struktura komunikace a jejích médií a struktura obrazu světa si v zásadě odpovídají. Tvořily a tvoří dohromady jeden komplexní celek, ze kterého se postupně jednotlivé části a jejich vlastnosti vydělují a rozdílně akcentují. Podání si proto nejen vybírá, ale i předurčuje události.“⁴⁴

Filmem zobrazená minulost nemůže být, pochopitelně i díky výše uvedeným argumentům, přesnou reprodukcí minulosti, nicméně z filozofické perspektivy je velice paradoxní, že takto ztvárněná minulost prostřednictvím ukotvení jejích tvůrců v jejich realitě, svým způsobem vlastně předkládanou historii ruší.⁴⁵ Vlastně nám tyto filmy prozrazují méně o době, kterou inscenují než o společnosti, v níž vznikly. Z hlediska studia motivace jejích tvůrců, je pak také pochopitelně zajímavá motivace ve výběru daného historického období,

⁴² Dle Roberta A. Rosenstona stojí v centru definiční relevance historického filmu především jeho pojetí, na němž se střetává s probíhajícím historiografickým vědeckým diskursem daného tématu a v nemenší míře taktéž to do jaké úrovně tento diskurs komentuje či obohacuje. Klusáková, V. Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením. Rozhovor s Robertem A. Rosenstonem. *Illuminace* 20. 3/2008, s. 151.

⁴³ Lagnyová, M. Historie bez minulosti: film a konstrukce historického času. *Illuminace* 16. 1/2004, s. 45-59.

⁴⁴ Vašíček, Z. *Obrazy minulosti*. Praha: Prostor 2006, s. 104.

⁴⁵ Petříček, M. Filmové dějiny, in Blažek, P. *Film a dějiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 16.

poněvadž i skrze tento motiv lze uchopovat sémantiku sdělení v kontrapozici k současnosti.⁴⁶

V jakémkoliv uměleckém produktu, ať již má povahu filmu, literatury, rozhlasové hry či jinou formu, který má současníkům zprostředkovat obraz historického dění, zpravidla silně převažuje fikce nad historicky věrnými údaji. Odlišit tyto dvě kvality je metodologicky vždy velice obtížné, a proto by pomyslným cílem z hlediska nestranného zobrazení minulosti pochopitelně mělo být nalezení ideální míry nepředpojatého historismu, který by byl schopen do sebe abstrahovat jak moderní prostředky zobrazení, tak by byl schopen kvalifikovaně abstrahovat též moderní historiografický diskurs.⁴⁷

Společenské vědy již do určité míry pracují s konceptem filmů s historickou tematikou a začleňují je do areálů jejich zájmů, neboť tyto jsou již svébytnými subjekty, které též, mimo standardní historiografii, podávají svědectví o reálných jevech či událostech a tím humanizují minulost ve smyslu akcentace individuálního pojetí dějin.

⁴⁶ Ferenčuhová, M. Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikcia“, in Blažek, P. *Film a dějiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 54.

⁴⁷ Rak, J. Film v proměnách moderního českého historismu, in Blažek, P. *Film a dějiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 29.

3 HISTORICKÝ VÝVOJ SLEDOVANÝCH ZEMÍ – ANALOGIE, ODLIŠNOSTI

Abychom mohli postihnout problematiku, která je dána tématem této práce, je potřeba osvětlit a kontextualizovat dějnotvorné procesy sledovaného období.

Období druhé poloviny 20. století v diskutovaných zemích není doposud dostatečně reflektováno. „Spolu s „návratem dějin“ a jejich novou interpretací si všechny národy regionu kladou otázku: kdy vlastně „tragédie střední Evropy“ (řeceno s Milanem Kunderou) začala? Kdo za to nese odpovědnost? Národy podobně jako jednotlivci musí být schopny podívat se na sebe do zrcadla.“⁴⁸

Vývoj kinematografie v obou sledovaných zemích byl pochopitelně strukturálně determinován vnitřními i vnějšími politickými či socioekonomickými procesy, jimiž tyto země procházely.⁴⁹ Tehdejší realita (myšleno tím posuzovanou sekvencí dějin) byla zajisté plnohodnotným prostorem, v němž individuality žily své životy a ty byly umístěné v souřadnicích, vytvořených strukturami, jež mohly někdy více, někdy méně spoluutvářet.

3.1 Československo

3.1.1 Lidová demokracie (1945 - 1948)

Oficiálním skončením 2. světové války v květnu 1945, začalo obnovování suverénního československého státu. Nicméně geopolitické souvislosti dané osvobozením většiny republiky sovětskou Rudou armádou⁵⁰

⁴⁸ Rupnik, J. Politika vyrovnávání se s minulostí. Česká zkušenost. *Soudobé dějiny* 9. 1/2002, s. 25.

⁴⁹ Pro potřebu této práce jsou zmiňovány primárně děje, které se bezprostředně týkaly prostoru českých zemí v rámci tehdejšího Československa. Akcent na záležitosti slovenských souvislostí byl upozaděn primárně z důvodu výběru níže analyzovaných filmových děl, které bez výjimky vznikly na území současné České republiky a jejichž autory byli čeští režiséři.

⁵⁰ Část západních a jižních Čech byla osvobozena americkou armádou.

se staly určujícím faktorem, který ovlivnil následný vnitropolitický vývoj i mezinárodní orientaci Československé republiky.

Po návratu čs. vrcholných představitelů v čele s prezidentem Edvardem Benešem z exilu, došlo k překotné konsolidaci poměrů a taktéž změnám ve vnitřní organizaci státu. Jejich realizace byla určena přijetím Košického vládního programu, který schválila již nová vláda. Ten byl základem počátku činnosti Národní fronty jako základu politického systému tzv. lidové demokracie, což znamenalo okleštění politického systému oproti předválečnému stavu. Zahrnoval dále základní pojetí strukturálních proměn společnosti ve formě zavedení majetkových konfiskací vůči subjektům nepřátelským vůči čs. státu, zavedení sociálních mechanismů ve vztahu k pracujícím, dále též uplatnění transformačních kroků, jako bylo např. postupné znárodnění významných sektorů ekonomiky atd.

Toto období bylo taktéž intenzivně ovlivněno velkým zásahem do národnostní a sociální struktury československé společnosti. Do jisté míry formativními pro jistou homogenizaci české společnosti, se stalo vysídlení českých Němců, které proběhlo ve třech vlnách v letech 1945 - 1947 . Jednalo se o cca 2 300 000 obyvatel.⁵¹ Následně bylo vysídlené území do roku 1947 nově osídleno zhruba jedním milionem obyvatel.⁵² Tento faktor neodmyslitelně negativně zasáhl nejen do české kulturní identity, jako vždy spoluutvářené na multinacionálním principu koexistence tří prvků – českého, německého a v menší míře i židovského.

V souvislosti s uvedenými fakty je nutné poznamenat, že proběhlé sociální a kulturní vykořenění značné části české společnosti, které bylo způsobeno německou okupací a následným poválečným vývojem, se stalo „důsledkem proměny stávajících a vznikem nových vzorců jednání, respektive

⁵¹ Havelka, M. Srovnávání nesrovnatelného aneb Existovala v nejnovějších českých dějinách epocha totalitarismu? *Soudobé dějiny* 16, 4/2009, s. 618, 619.

⁵² Šlo převážně o obyvatelstvo pocházející z nižších sociálních vrstev venkovského původu a české repatrianty z východní Evropy. *Tamtéž*, s. 618.

proměny mentalit, které se pak snadno stávaly katalyzátorem změny politického systému.“⁵³

Navzdory politickým problémům a hospodářským obtížím, byla první poválečná léta provázena intenzivním kulturním rozvojem. Řada kulturních představitelů se v souladu s předválečnou tradicí opět přihlásila k levici a dokonce se nechala inkorporovat do státních složek. Z hlediska kinematografie došlo k jejímu brzkému zestátnění a nastolení státního monopolu.⁵⁴

Parlamentní volby v roce 1946 byly potvrzením výše uvedených změn. V českých zemích drtivě zvítězila Komunistická strana Československa⁵⁵, jež se posléze stala, díky obsazení klíčových postů ve vládě (předseda vlády, silové rezorty), zásadním činitelem budoucího vývoje. Nově ustavená vláda pokračovala v nastoupené prosovětské orientaci zahraniční politiky a stěžejním aspektem její činnosti bylo socializační úsilí se silnými etatizačními účinky.

Postupné vyostření politických sporů na půdě vlády Národní fronty v průběhu roku 1947 a počátkem roku 1948 vyústilo v únorovou krizi, jejímž vyvrcholením bylo převzetí moci KSČ. Tento převrat byl také podmíněn jistou neschopností demokratických politických sil, v čele s prezidentem republiky. Je třeba však říci, že přes jisté, víceméně izolované, projevy nesouhlasu, neprojevila čs. společnost zásadní odpor vůči nastolení nových poměrů.⁵⁶

⁵³ *Tamtéž*, s. 619.

⁵⁴ Brzy po osvobození byl schválen dokument ovlivňující českou kinematografii na 50 let: Dekret prezidenta republiky E. Beneše č. 50 ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu. Fiala, M. Československý film po Únoru. *Film a doba* 17. 2,3/1968, s. 88

⁵⁵ Výsledky parlamentních voleb v českých zemích z roku 1946: komunisté - 40%, národní socialisté - 24%, lidovci - 20%, sociální demokraté - 16%. Vykoukal, J.; Litera, B.; Tejchman, M. *Východ. Vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 - 1989*. Praha, Nakladatelství Libri 2000, s. 146.

⁵⁶ Pernes, J. Nastolení komunistického režimu v Československu a jeho první krize, in: *Dějiny českých zemí*. Praha, Karolinum 2008, s. 389.

Svým způsobem symbolickým koncem krátké éry okleštěné demokracie se stala abdikace prezidenta Edvarda Beneše v červnu 1948 a jeho následné úmrtí v září téhož roku.

3.1.2 Komunistická diktatura (1948 - 1956)

Po převzetí politické moci komunistickou stranou v únoru 1948 začalo období zásadních změn politického a hospodářského charakteru čs. státu, které bylo provázeno likvidací dosavadních demokratických mechanismů a bylo spojeno s eliminací či, ve větší míře, s aplikací perzekučních opatření vůči oponentům nově ustanoveného režimu. Čistky ve státní správě, armádě, policii, školství, odborových organizacích atd. postihly cca. 250 000 čs. občanů.⁵⁷ Nezanedbatelný počet čs. občanů se nemohl smířit s nastalými změnami a rozhodl se vést, byť i ozbrojený, boj proti komunistickému režimu. Nicméně mocenské prostředky byly vůči těmto oponentům často uplatňovány nevybíravými způsoby. Rétorikou třídního boje proti nepřátelům čs. lidu, byly legitimizovány často násilně vedené kampaně proti tzv. buržoazii, církvím, představitelům západního odboje, nelevicovým intelektuálům atd. Zásadním mocenským faktorem se stala víceméně neomezovaná role bezpečnostní instituce Státní bezpečnosti (StB), jež se stala zásadní převodní pákou vůči odpůrcům systému. Jistými synonymy se, z dnešního úhlu pohledu, staly prostředky typu politické propagandy, hlásání třídní nenávisti, mobilizace mas a hmatatelnými projevy tohoto období byly často brutální metody vyšetřování, polické procesy s častými rozsudky trestů smrti, mnohaletých žalářů, táborů nucených prací atd. Perzekuce se v různé podobě dotkla velké části společnosti.⁵⁸

Typickým rysem tohoto období byl tzv. kult osobnosti, jenž svými až religiózními aspekty provázel demonstrativní vnější projevy režimu. Osobnosti

⁵⁷ *Tamtéž*, s. 393.

⁵⁸ Odhaduje se, že cca. 60 000 čs. obyvatel odešlo po únorovém převratu do exilu. *Tamtéž*, s. 399.

J. V. Stalina a K. Gottwalda byly zosobněním nového systému, který se plně inspiroval sovětským společenským modelem.

Poslední vlnu znárodnění, která se dotkla menších a středně velkých podniků, následovalo dále úsilí o likvidaci drobného a středního podnikání. Během krátkého období se prioritní orientace čs. ekonomiky na lehký průmysl obrátila ve prospěch těžkého a zbrojního průmyslu.

Jednu z principiálních rolí, jež měla zásadní vliv na změnu struktury společnosti, sehrála násilná kolektivizace zemědělství, která postihla celý venkov a zpřetrhala silné pletivo jeho tradičního uspořádání.

Výše uvedené změny v hospodářském uspořádání čs. státu lze charakterizovat pro další vývoj jako fatální.⁵⁹ Čs. ekonomika, která byla vždy orientována na západní trhy, a vzhledem k relativně malému poválečnému poškození disponovala slušným potenciál, se začala ve své konkurenceschopnosti propadat.

Zahraničně politická orientace Československa byla pevně fixována na Sovětský svaz. Výrazně protizápadní rétorika sovětského bloku, spolu s teoretickými (skrytě též praktickými) přípravami na ozbrojený konflikt se Západem, umocňovala roli armády v životě společnosti a do jisté míry tak byla čs. společnost militarizována.

Procesuální změny se zásadním způsobem taktéž podepsaly ve vývoji a v kvalitativních aspektech čs. kultury. Dogmatem se pro všechny složky kultury (od výtvarného umění po film) stalo uplatňování sovětského kánonu socialistického realismu. Preference akcentů na jistou „lidovost“ kultury, znamenal její mezinárodní izolaci.⁶⁰

⁵⁹ V objemu zestátnění výrobních prostředků se s 97%, zaujalo Československo první místo na světě. Johnson, P. *Dějiny 20. století*. Praha, Academia 1991, s. 843.

⁶⁰ Havelka, M. Srovnávání nesrovnatelného aneb Existovala v nejnovějších českých dějinách epocha totalitarismu? *Soudobé dějiny* 16, 4/2009, s. 620.

Zosobněním paradoxů této éry se stal politický proces s tzv. spikleneckým centrem okolo, do tehdy v mocenské hierarchii druhého postaveného, generálního tajemníka Rudolfa Slánského. V něm bylo se Slánským v čele v listopadu 1952 popraveno 11 osob.

Březen 1953 se stal ze symbolického hlediska jistým předělem, neboť v průběhu dvou týdnů, zemřeli jak J. V. Stalin, tak K. Gottwald. Prezidentem republiky byl zvolen dosavadní předseda vlády, Antonín Zápotocký. Nastalé sociální a hospodářské problémy, které byly způsobeny velikými zásahy do vnitřní struktury státu, vyvrcholily v uskutečnění měnové reformy v červnu téhož roku. Znehodnocení životních úspor a negativní dopad na víceméně všechny sociální vrstvy společnosti, se projevily odporem vůči tomuto aktu.⁶¹

Československé vedení se následnými kroky úspěšně pokusilo konsolidovat výše uvedenou zhoršující se sociální i hospodářskou situaci ve státě, což mělo vliv na zlepšování životní úrovně obyvatelstva. Stabilita moci vyrůstala nejen z represivní úrovně režimu, ale převážně z cílené politiky sociálního vzestupu určitých kategorií obyvatelstva.⁶²

Po Stalinově smrti došlo v sovětském vedení k jisté paradigmatické změně. To opustilo agresivně konfrontační styl vůči Západu a začalo se orientovat na mírovou koexistenci kapitalistického a socialistického bloku.⁶³

Novou zkoušku pevnosti komunistického režimu sebou přinesl rok 1956. Chruščovův projev o Stalinově kultu osobnosti a jeho dopadech, přednesený v únoru stejného roku na XX. sjezdu KSSS, způsobil šok ve vedení Komunistické strany Československa. Mírné uvolnění, především v kulturní

⁶¹ Masové demonstrace v desítkách průmyslových podniků vygradovaly povstání plzeňských občanů, které však bylo tvrdě potlačeno represivními složkami státu. Pernes, J. Nastolení komunistického režimu v Československu a jeho první krize, in: *Dějiny českých zemí*. Praha, Karolinum 2008, s. 403.

⁶² Segert, D. Státní socialismus nebyl jen politický mocenský vztah. *Soudobé dějiny* 16, 4/2009, s. 713.

⁶³ Vykoukal, J.; Litera, B.; Tejchman, M. *Východ. Vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 - 1989*. Praha, Nakladatelství Libri 2000, s. 327.

oblasti, však bylo rázně přidušeno souhlasnou reakcí čs. vedení na sovětské řešení maďarských a polských událostí podzimu stejného roku.⁶⁴

Pro formování dalšího vývoje bylo období mezi lety 1948 – 1956 absolutně zásadní. Komunistický režim, se svými vnitřními mocenskými mechanismy, byl během těchto osmi let upevněn a jeho změna se nedala v blízké časové perspektivě očekávat.

3.1.3 Postupné uvolňování (1956 - 1968)

Ve vedení KSČ stál již od roku 1953 jako její první tajemník Antonín Novotný (po smrti dosavadního prezidenta Antonína Zápotockého byl na podzim roku 1957 zvolen též prezidentem republiky), proto se tomuto období říká též „novotnovské“. Koncem 50. let vedení KSČ prosadilo hlavní cíle své politiky. Byla stabilizována ekonomická a sociální situace v zemi, kolektivizace zemědělství byla úspěšně dokončena. Komunistické vedení se navíc dokázalo vyvarovat většiny výstřelků, které byly typické pro období let 1948 až 1953, tj. veřejné politické procesy skončily a otevřený teror proti lidem s odlišnými názory ustoupil do pozadí. Nejrozhodnější oponenti režimu byli již zlikvidováni, ve vězení, v emigraci a ostatní již byli zastrašeni či unaveni. Většina společnosti již rezignovala a pokládala režim za něco statického.⁶⁵

V roce 1960 byl schválen III. pětiletý plán na léta 1961 – 1965, který stanovoval zcela nereálné ekonomické cíle. Právě v tomto období se začala čs. ekonomika v celosvětovém kontextu výrazně propadat. Vedení KSČ začalo následně v letech 1963 – 1965 pod vlivem těchto okolností uvažovat o reformě a decentralizaci ekonomiky. Hledání nových cest ke zlepšení stavu národního hospodářství ve svých důsledcích vedlo ke změnám v ideologické a politické práci KSČ. Do stranického života postupně v tomto období začali pronikat mladší a liberálněji uvažující jedinci. Uvolňování poměrů ve společnosti se

⁶⁴ Pernes, J. Nastolení komunistického režimu v Československu a jeho první krize, in: *Dějiny českých zemí*. Praha, Karolinum 2008, s. 405.

⁶⁵ *Tamtéž*, s. 404.

projevilo zmírněním cenzury a ústupky v tzv. kádrové politice (při obsazování vedoucích funkcí se kladl větší důraz na odbornost atd.).

Výše uvedené změny měly zásadní vliv také na rozvoj čs. kultury. V oblasti literatury například začaly vycházet knihy doposud zakázaných západních autorů, taktéž i v oblasti vědecké produkce bylo umožněno publikování děl z oborů, které byly doposud potlačovány. Z hlediska vývoje světové kinematografie je zásadní vystoupení tzv. nové vlny československého filmu. Rovněž československé divadlo prožívalo ve zmiňovaném období svůj vrcholný vzestup. Svá zlatá léta prožívala též populární hudba s celou plejádou interpretů, kteří utvářeli hudební milieu dalších desetiletí. Význačnou roli začala hrát také rocková hudba (tehdy nazývaná beat).⁶⁶ Taktéž média jako rozhlas či televize začala srovnávat krok se západními standardy produkce. V tisku se začínala projevovat kritická reflexe soudobých problémů a bylo umožněno publikovat i informace o dění (tehdejší hantýrkou nazývaných) kapitalistických zemích. Izolace československé společnosti, počátkem 50. let prosazená komunistickým režimem, již byla minulostí.

3.1.4 Pokus o reformu (1968 - 1969)

Na podzim roku 1967 vyvrcholila dlouhodobá nespokojenost části členů vedení KSČ s osobou prvního tajemníka a prezidenta Antonína Novotného. Na počátku ledna došlo k úspěšnému pokusu o odvolání A. Novotného z funkce prvního tajemníka ÚV KSČ a tím byla po patnácti letech formálně oddělena tato funkce a pozice prezidenta republiky. Následně byl do funkce

⁶⁶ Z hlediska role kultury v tehdejší společnosti se zdají, jako symptomatické události na IV. sjezdu československých spisovatelů v červnu 1967. Sjezd spisovatelů symbolizoval otevřenou kritikou poměrů úsilí o nalezení nových cest, jimiž by se měla čs. společnost dát. Stávající vedení KSČ se cítilo přímo ohroženo a proti spisovatelům zakročilo (vyloučení z KSČ, zákaz několika periodik atd.). Tato opatření však již nemohla zastavit proces, který byl nastartován. Pernes, J. Komunistické Československo na cestě od upevňování totality k liberalizaci, in: *Dějiny českých zemí*. Praha, Karolinum 2008, s. 417.

prvního tajemníka zvolen, byť nepříliš obecně známý, nejvyšší představitel Komunistické strany Slovenska umírněný reformista Alexander Dubček.⁶⁷

Nejdůležitějším faktem pro následný vývoj a obecně pro společenskou politizaci situace se stalo březnové rozhodnutí o zrušení cenzury, prosazené proreformními členy vedení strany. Tento faktor urychlil celý proces demokratizační hnutí a je potřeba zmínit, že tato skutečnost pro vedení státu měla v jistém ohledu sebedestruktivní podstatu. Lze konstatovat, že nastartovaný proces svou živelností dalece „předběhl“ politické kroky vedení státu. Názorová pluralita a zainteresovanost velké části společnosti na veřejném dění byla natolik intenzivní, že v průběhu čtyřiceti let vlády komunistické strany neměla paralelu.

V březnu odstupuje z funkce prezidenta, pod vlivem společenské kritiky, Antonín Novotný a následně je zvolen novým prezidentem ČSSR armádní generál Ludvík Svoboda. Důležitou okolností pro další vývoj bylo přijetí Akčního programu strany na dubnovém plénu ÚV KSČ. Ten vytyčoval hlavní úkoly v oblasti demokratizace společnosti. Definoval následné kroky v liberalizaci ekonomiky, v oblasti osobních svobod, právních jistot, uvolnění v kultuře a médiích, státoprávní narovnání mezi národy Čechů a Slováků. Veřejnost vnímala tento dokument jako potvrzení dosavadního vývoje a následně vyžadovala jeho důsledné plnění.

Zásadním faktorem dalšího vývoje, byla taktéž probíhající kritická reflexe komunistického teroru na počátku padesátých let, včetně veřejných procesů, excesů proti jednotlivým sociálním skupinám. Po několika pokusech o rehabilitaci občanů zasažených tzv. nezákonnými zásahy, probíhal intenzivně pokus o nápravu předešlých křivd. Uvolnění společenských poměrů

⁶⁷ Mezi další členy ve vedení strany se dostali (nebo byla jejich pozice posílena) takové ikonické osobnosti Pražského jara jako byli například Josef Smrkovský, Oldřich Černík, Ota Šik, Zdeněk Mlynář, Čestmír Císař, František Kriegel, Gustáv Husák a jiní. Problémem pro další vývoj se však ukázala přítomnost konzervativních členů vedení strany, jako například Vasil Bilák či Alois Indra. Tůma, O. *Poločas rozpadu: Velká krize komunistického režimu*, in: *Dějiny českých zemí*. Praha, Karolinum 2008, s. 429.

se projevovalo nejen ve sféře kultury a společenské diskuse, ale také v jistém opětovném formování občanské společnosti. Neopominutelným znakem liberalizačních snah také byla svobodnější možnost vycestování do zahraničí.⁶⁸

Vzhledem k tomu, že ČSSR patřila stále do sovětské sféry vlivu a její geopolitické umístění jako nejzápadněji umístěného člena Varšavské smlouvy jí nedávalo reálnější naději pro prosazování autonomnějších pohledů na svébytnou zahraniční politiku, byl demokratizační proces zákonitě bedlivě sledován nejen sovětským vedením (v čele s Leonidem Brežněvem), ale čs. reformní aktivity taktéž vzbuzovaly obavy u dalších států tzv. socialistického tábora.⁶⁹ Vyhrocená situace byla bilaterální formou dále řešena na schůzce čs. a sovětských představitelů na konci července v Čierné nad Tisou, kde se čs. vedení zavázalo jistými úkony zbrzdit stávající demokratizační proces. O invazi do Československa však již bylo rozhodnuto.

Okupace ČSSR začala v noci z 20. na 21. srpna 1968. Tento bezprecedentní akt mezinárodního rozsahu se stal jistým způsobem neuralgickým bodem dalšího vývoje čs. společnosti.⁷⁰

Pokus konzervativních sil o politický scénář intervence ve formě ustavení tzv. rolnicko - dělnické vlády, zkrachoval. Nenásilné protesty čs. společnosti, která reagovala převážně inteligentní, kultivovanou a kreativní formou, si získaly sympatie většiny západního světa.⁷¹

⁶⁸ Průvodním jevem uvolnění vízové politiky státu byla také kritičtější reflexe navrátilivších občanů vůči čs. režimu. *Tamtéž*, s. 425.

⁶⁹ Vývoj byl dále vyostřen publikováním manifestu 2000 slov (autor spisovatel Ludvík Vaculík), který apeloval na silnější vnitřní aktivitu čs. společnosti a vyžadoval urychlení procesu revitalizace společnosti na demokratické bázi. *Tamtéž*, s. 429.

⁷⁰ Ještě v průběhu 21. srpna byli v budově ÚV KSČ zajati a následně letecky dopraveni do Moskvy vrcholní čs. představitelé, v čele s A. Dubčekem. Zde probíhala jednání k řešení nastalé situace. *Tamtéž*, s. 434.

⁷¹ Je potřeba zdůraznit, že mimo silného duchovního otřesu čs. společnosti, více než stovky mrtvých a mnoha dalších zraněných čs. občanů, došlo též k velikým ekonomickým ztrátám např. ve formě poškození infrastruktury atd. *Tamtéž*, s. 433.

Československými představiteli podepsané, tzv. moskevské protokoly legitimizovaly invazi a čs. vedení v podstatě přistoupilo na veškeré sovětské požadavky. Étos reformních snah se ještě jistou dobu podařilo ve společnosti udržet, nicméně následné kroky čs. vedení, které byly ovlivněny ratifikací tzv. moskevských protokolů (zpřísnění dohledu nad médii, personální výměny významných představitelů reformního hnutí atd.) zapříčinily postupnou deziluzi v čs. společnosti. Lze konstatovat, že jediným dlouhodobým pozůstatkem, který zůstal uchován v organizmu čs. společnosti, je federalizace státu, která byla provedena k 1. 1. 1969. Naprostá většina reforem realizovaných v šedesátých letech byla zrušena.

O šedesátých letech nelze mluvit paušálně – „svoboda“ roku 1968 a části roku 1969 se zásadně liší od svobody roku 1964, a také šlo o postupné uvolňování režimu, který měl právě za sebou nejrigidnější a nejbrutálnější fázi.

3.1.5 Normalizace (1969 - 1989)

Na jaře 1969 plně opanoval situaci v KSČ Gustáv Husák, který se z prvotní pozice zastávce reforem, dostal na úroveň konzervativní polohy a situoval se do pozice jistého zachránce strany.⁷²

Poněvadž bylo stále možné poměrně snadno vycestovat z ČSSR, využily tuto možnost desítky tisíc obyvatel, a to nejen z kvalifikovaných oborů lidské činnosti. Lze tedy konstatovat, že čs. společnost již podruhé za dvacet let ztratila velkou část svého kvalitního lidského potenciálu, což její vývoj neodmyslitelně determinovalo.

Občanský nesouhlas s utužováním poměrů, se naposledy projevil demonstracemi k prvnímu výročí okupace země v srpnu 1969. Zde již mocenský aparát dokázal plně uplatnit svou převahu a brutální potlačení

⁷² Gustáv Husák byl 17. dubna 1969 zvolen do čela KSČ. Tůma, O. Poločas rozpadu: Velká krize komunistického režimu, in: *Dějiny českých zemí*. Praha, Karolinum 2008, s. 436.

těchto demonstrací již nenechalo nikoho na pochybách, jakým směrem se bude následný vývoj ubírat.

Během roku 1970 proběhly prověrky a masová čistka uvnitř KSČ, při nichž bylo zbaveno členství ve straně více než půl milionu členů (28%).⁷³ Desetitisíce z nich, taktéž i nestraníků, bylo zbaveno dosavadních funkcí, pracovních pozic, a tím pádem byli častokrát silně existenčně postiženi (pochopitelně i jejich blízcí). Souběžně s tímto procesem KSČ závazně interpretovala předchozí vývoj jako kontrarevoluci a tím i oficiálně popřela veškeré duchovní vzepjetí, které se mobilizovalo v období kolem roku 1968. Jisté obnovení pořádku, jehož zásadními imperativy byla rekonstrukce komunistické strany, znovunastolení kontrola médií, likvidace opozičních aktivit a ukáznění společenských organizací, byly provedeny vcelku rychle a lze tedy konstatovat, že „konsolidace poměrů“ byla nejpozději v průběhu roku 1971 dokončena.⁷⁴

Základní definiční znaky politického vývoje v tomto období, je možné spatřovat v udržení personální kontinuity ve vedení KSČ a v jisté sterilitě stranických poměrů. Na konci osmdesátých let byl aparát strany prakticky identický s obdobím po roce 1970. Režim ve vztahu k obyvatelům vyžadoval, výměnou za jistou stabilitu životní úrovně a udržování sociálních jistot, loajalitu a absolutní většina obyvatel na tento „obchod“ přistoupila. Základním pobídkovým mechanismem vedení státu vůči svým občanům se stal konzum, jeho omezení či odepření.⁷⁵ Výsledkem výše uvedeného byl nezájem o dění v oblasti veřejných záležitostí, jistá ritualizace souhlasu s vedením státu. Pokud bychom chtěli z pozice aktivity vůči režimu stratifikovat tehdejší společnost, tak mimo aktivních podporovatelů, kteří byli většinou kariéřním způsobem zainteresováni na jeho chodu, a minima činných oponentů z řad disentu,

⁷³ *Tamtéž*, s. 438.

⁷⁴ Šimečka, M. *Obnovení pořádku*. Brno, Atlantis 1990, s. 56.

⁷⁵ Pithart, P. 1969 – 1989: chybějící pojem, či spíše nechuť k porozumění? *Soudobé dějiny* 16, 4/2009, s. 697.

absolutní většina společnosti byla pasivní masou, která se dnes označuje za šedou zónu.⁷⁶ „Represivní a ekonomicky nevykonný režim období takzvané normalizace nejenže již československou společnost nemobilizoval (což je všeobecně uznávaná charakteristika totalitárních režimů), ale postupně ztrácel i schopnost kontrolovat veškerý život společnosti a s tím i totalitární ambice.“⁷⁷

Neopominutelnou roli z hlediska morální existence čs. společnosti hrály opoziční aktivity disentu. Byť se jednalo víceméně o izolované skupiny osob (např. vznik prohlášení Charty 77 vyvolal nebývalou reakci režimu), obávalo se vedení státu potenciální masové podpory těchto aktivit. Nicméně Charta 77 byla svým způsobem opozicí nového typu, poněvadž v sobě zahrnovala různorodé proudy (reformní komunisty, intelektuály, umělce, zástupce církve atd.). Podporu vnitřním opozičním aktivitám poskytoval do značné míry též čs. exil. Všechny opoziční aktivity byly režimem opakovaně pronásledovány a jejich představitelé byli, častokrát nezákonně, odsuzováni do vězení.

Z mezinárodně politického hlediska se postavení ČSSR v celém tomto období v podstatě neměnilo a zůstalo orientováno na Sovětský svaz.

Opakem vzmachu druhé poloviny 60. let byla situace na poli kulturního a uměleckého života v období normalizace. Veliké množství umělců napříč uměleckými obory bylo postiženo proběhnuvšími čistkami a taktéž nemožností se aktivně realizovat. Alternativní formy kultury, především v oblasti hudby, byly dokonce nevybíravými způsoby perzekuovány. Letargická situace čs. kultury se začala postupně měnit, až v průběhu druhé poloviny 80. let.

Teprve po polovině 80. let se i situace v ČSSR začala postupně měnit, ne však vnitřním vývojem, nýbrž pod vlivem mezinárodního dění. Nutnost reagovat na dění v Sovětském svazu, kde roku 1985 nastoupil do čela státu

⁷⁶ Tůma, O. Poločas rozpadu: Druhá stabilizace komunistického režimu a cesta k pádu, in: *Dějiny českých zemí*. Praha, Karolinum 2008, s. 446.

⁷⁷ Pithart, P. 1969 – 1989: chybějící pojem, či spíše nechuť k porozumění? *Soudobé dějiny* 16, 4/2009, s. 690.

Michail Gorbačov a začal postupně prosazovat nový reformní kurz, byla do jisté úrovně způsobena též zhoršující se situací čs. hospodářství. To vyčerpalo možnosti svého růstu a svou neproduktivitou a technologickou zaostalostí, vyžadovalo změny.⁷⁸ Do veřejné debaty se postupně začaly dostávat teze o ekonomické přestavbě a demokratizaci společnosti. Nicméně změny byly víceméně proklamativního rázu (byť ve vedení KSČ došlo ke změně ve funkci prvního tajemníka, a po osmnácti letech ve vedení, vystřídal Gustáva Husáka nevýrazný Miloš Jakeš, konzervativec spojený s intervencí v roce 1968). Občanská společnost se začala postupně emancipovat a opoziční aktivity, které se začaly silně diverzifikovat, nacházely větší odezvu napříč společnostmi. Například demonstrace v letech 1988 a 1989, již přerostly do masovějších protestů.

Sovětské komunistické impérium procházelo v tomto období zásadní proměnou. Politika sovětského vedení umožňovala větší samostatnost jednotlivých členů socialistického bloku při uplatňování strukturálních změn, takže v průběhu roku 1989 se sousední komunistické režimy, jako bylo Polsko či Maďarsko, začaly rychle transformovat do liberálnější podoby a bylo víceméně pouze otázkou času, kdy i čs. veřejnost začne po vedení státu vehementněji požadovat ráznější kroky. Události 17. listopadu tento vývoj akcelerovaly. Brutální potlačení poklidné demonstrace, se stalo spouštěčem mocenských změn, které dostaly obratem přívvisko sametová revoluce.⁷⁹ Ustavení Občanského fóra, jako dominantní opoziční platformy, vneslo do následujícího vývoje zásadní dynamiku. Liberalizace stávajícího režimu následovala překotným způsobem.⁸⁰ Změna systému byla symbolicky dokonána zvolením disidenta Václava Havla prezidentem republiky. Do

⁷⁸ Vykoukal, J.; Litera, B.; Tejchman, M. *Východ. Vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 - 1989*. Praha, Nakladatelství Libri 2000, s. 585.

⁷⁹ Do jisté míry klidný přechod k demokracii, jenž nebyl provázen zásadními kroky ve vztahu k vyrovnání se s nezákonnostmi předchozího období, determinoval strukturální problémy, jež jsou hlavním tématem této práce.

⁸⁰ Suk, J. Návrat Československa k demokracii, in: *Dějiny českých zemí*. Praha, Karolinum 2008, s. 457.

prvních svobodných parlamentních voleb v létě roku 1990, jež legitimizovaly svými výsledky dosavadní vývoj, který proběhl intenzivním způsobem a odehrával se v mantinelech přechodu k parlamentní demokracii liberálního typu.

Následný politický vývoj ústící roku 1992 v rozdělení Československa politickými, sociálními a hospodářskými reformami a změnou zahraničněpolitické orientace nově vzniklé České republiky (vstupem do NATO a následně též do EU) jen dokresluje období, jež je z hlediska časové perspektivy již blízké.

3.2 Polsko

3.2.1 Hra na demokracii (1945 - 1947)

Polsko vyšlo z 2. světové války jako jeden z nejvíce postižených států.⁸¹ Nacistická okupace a na konci války též nevybíravé akce sovětské Rudé armády na osvobozených územích, způsobily velké části Poláků silná traumata. Územní⁸² a demografické změny přispěly k zásadní sociálně – ekonomické revoluci, která komplexně změnila ústrojí polského státu. Poválečný vývoj v Polsku byl již aktivně diskutován mezi Spojenci v průběhu války. Spory mezi londýnským exilem, jenž byl orientován prozápadně a tzv. lublinskou vládou, která byla výrazně prosovětská, nakonec vyústily, v důsledku tlaku stalinského Sovětského svazu, v rozhodnutí o začlenění poválečného Polska do vlivu sovětské sféry. Nicméně velká část protisovětsky orientovaných členů polského odboje, se nehodlala s tímto faktem smířit a ještě několik let vedla ozbrojený boj (ve svém důsledku neúspěšný), který měl

⁸¹ Lidské ztráty byly relativně nejvyšší v Evropě. Z předválečných 35 milionů obyvatel poklesl v důsledku válečných obětí, deportací a emigrace početní stav na 24 milionů. Wandycz, P.S. *Střední Evropa v dějinách. Od středověku do současnosti*. Praha, Academia 2004, s. 224.

⁸² Polsko přišlo v důsledku dohod mezi válečnými spojenci o východní část svého předválečného území (západní Ukrajina, část Běloruska) a jako kompenzace byla posunuta jeho hranice na západ (hranice byla vymezena řekami Nisou a Odrou). Vykoukal, J.; Litera, B.; Tejchman, M. *Východ. Vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 - 1989*. Praha, Nakladatelství Libri 2000, s. 165.

parametry občanské války. Nově realizovaná opatření prozatímní vlády, jako byla např. pozemková reforma, masivní znárodnění celých sektorů hospodářství, soubor úkonů k ekonomickému začlenění nově získaných území, školská reforma atd. vytvářely prostor pro širokou participaci obyvatelstva.

Nikoho však nemohlo nechat na pochybách, že vliv SSSR v Polsku se upevňuje. Změny na politické scéně vyvrcholily v parlamentních volbách na počátku roku 1947. Ačkoli se o svobodných a demokratických volbách dá hovořit stěží, každopádně jejich výsledek legitimizoval předchozí vývoj.⁸³ Prezidentem republiky byl zvolen Bolesław Bierut. V čele vlády stanul socialista Józef Cyrankiewicz, který byl polským premiérem s určitými přestávkami čtvrt století. Následný vývoj byl plně v režii prosovětsky orientované vlády.

3.2.2 Období stalinismu (1947 - 1956)

V průběhu roku 1948 došlo k likvidaci pluralitního stranického života, levicový blok byl transformován do nově ustavené Polské sjednocené dělnické strany (PZPR)⁸⁴, která představovala až do pádu režimu vůdčí stranu komunistického Polska. Během několika let se straně povedlo dovršit přechod k sovětskému modelu totalitního státu s centrálně řízeným a plánovaným hospodářstvím a direktivně kontrolovaným veřejným životem. Přes nesporné úspěchy v budování nové struktury státu, převážně na úrovni infrastruktury, školství a industrializace země, byl tento vývoj v jistém ohledu pro polskou společnost horečný. K výše uvedenému přispěla i zaváděná kolektivizace zemědělství, jež byla pro polský venkov něčím absolutně cizorodým.

⁸³ Blok levicových stran (Polská socialistická strana, Polská dělnická strana) získal absolutně dominantní převahu nad blokem demokratických stran (Lidová strana, Demokratická strana). Kosman, M. *Dějiny Polska*. Praha, Karolinum 2011, s. 343.

⁸⁴ Polská sjednocená dělnická strana (PSDS), polsky Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (PZPR).

Represivní složky státního aparátu, v čele s ministerstvem veřejné bezpečnosti, uplatňovaly vůči jakýmkoliv opozičním projevům tvrdé praktiky. Ty se aplikovaly především proti představitelům předchozího režimu, neloajlním příslušníkům armády, církve atd.

Tak jako v ostatních státech sovětského bloku byl uplatňován kult osobnosti, v polském případě ve vztahu k B. Bierutowi. Kultura byla plně v zajetí diktátu socialistického realismu. Nicméně po smrti J. V. Stalina došlo k pomalému odklonu od stalinského dogmatismu.

Plán industrializace země, který byl překotně uváděn do praxe, spolu s provedením měnové reformy v roce 1950, měl za následek postupné zhoršování sociální situace dělnictva. Problémy v zásobování, nelehká bytová situace, neuspokojivé pracovní podmínky, špatná organizace práce a nízké mzdy, vedly k postupnému napětí a k radikalizaci.⁸⁵

3.2.3 Reálný socialismus (1956 - 1970)

Počátkem roku došlo ve vedení státu k zásadním změnám. Úmrtí B. Bieruta jakoby symbolizovalo nadcházející změny. Sejm (polský parlament) schválil amnestii, jež se týkala i převážné většiny politických vězňů, což následoval pohyb ve veřejné diskuzi směrem k požadavkům na obecnou liberalizaci života. Atmosféra ve společnosti byla napjatá a spouštěcím mechanismem se stala demonstrace v poznaňských Stalinových závodech v červnu 1956, vyvolaná těžkými životními podmínkami a očekáváním zásadních změn. Tato demonstrace přerostla v občanské povstání, jež muselo být potlačeno ozbrojeným zásahem. Do nastalé situace bezradného polského vedení začal intervenovat Sovětský svaz v čele s Nikitou Chruščovem. Přes pohrůžky sovětskou intervencí byl liberálním křídlem strany do vedení země instalován, nedávno propuštěný, Władysław Gomułka.⁸⁶ Ten se těšil

⁸⁵ Kosman, M. *Dějiny Polska*. Praha, Karolinum 2011, s. 345.

⁸⁶ Wandycz, P.S. *Střední Evropa v dějinách. Od středověku do současnosti*. Praha, Academia 2004, s. 236.

mimořádné společenské popularitě. Pro veřejnost ztělesňoval zosobnění destalinizačního procesu a liberálních nadějí. Gomułkowi se podařilo sovětské vedení přesvědčit o neměnnosti orientace Polska na Sovětský svaz. V rámci uvolnění docházelo k utváření rovnoprávnějších vztahů se SSSR, došlo k rehabilitacím nezákonně odsouzených, byl zastaven proces kolektivizace zemědělství, došlo k velkému uvolnění v kultuře a také k jisté ekonomické liberalizaci.

Tento pozitivní proces se však v průběhu 60. let zastavil a stále více se začaly projevovat konzervativní tendence, ustupovalo se od hospodářských reforem, kultura začala být opět svazována rozličnými omezeními a na katolickou církev začalo být opět útočeno.

Počátkem roku 1968 došlo k protestním akcím vysokoškoláků v Gdaňsku, Varšavě a v dalších městech. Velice ostudnou se stala zástupná kampaň proti tzv. revizionismu a sionismu, která v jejím důsledku vyústila v profesní postihy mnoha osob a taktéž v emigraci části obyvatel židovského původu z Polska.⁸⁷

Gomułkův konzervativní postoj se projevil taktéž v nekompromisním postoji vůči československým událostem tohoto roku. Polsko se stalo jednou z intervenujících zemí. Je však potřeba zmínit i aktivní nesouhlas, který projevili někteří polští občané. Z mezinárodně politického pohledu bylo Polsko v tomto období zásadním podporovatelem politiky sovětského vedení. Pozitivní záležitostí byla v tomto ohledu jistá normalizace vztahů se Spolkovou republikou Německo, spojená s návštěvou spolkového kancléře Willyho Brandta v Polsku v roce 1970.

Před Vánoci 1970 přikročilo vedení PZPR ke zcela neočekávanému kroku, a to k dramatickému zvýšení cen základních produktů každodenní

⁸⁷ Kosman, M. *Dějiny Polska*. Praha, Karolinum 2011, s. 362.

spotřeby.⁸⁸ Tato záležitost měla za následek okamžitou reakci ve formě masivních protestů v gdaňských loděnicích, jejichž pacifikace ozbrojenou mocí, měla za následek několik stovek obětí na obou stranách. Protesty se přelily i do dalších velkých polských měst. Stranické vedení s Gomuškou v čele, jenž podal demisi, zvolilo jeho nástupcem Edwarda Gierka. Ten vzápětí svým projevem po zvolení do čela strany vyvolal mezi obyvateli příznivý dojem a podařilo se mu situaci uklidnit. Následovaly další personální změny na vysokých postech, např. v úřadě premiéra.

3.2.4 Zdání stability (1970 - 1980)

Konsolidace vnitropolitických poměrů proběhla v součinnosti s jistou celospolečenskou podporou novému vedení, které odvolalo ohlášené zvýšení cen, a ještě je na dva roky zmrazilo, a jako další krok provedlo zvýšení mezd a sociálních dávek. Následně začalo provádět změny v ekonomické sféře – modernizace průmyslu a zemědělství, podpora domácí spotřeby, růst exportu a nákup moderních technologií.⁸⁹ Všechna tato opatření nemohla být kryta z vnitřních zdrojů, a proto bylo vedení nuceno přikročit k obstarávání úvěrů v západních zemích. Takže i přes značný růst národního hospodářství, a taktéž životní úrovně polského obyvatelstva, se začaly v druhé polovině 70. let objevovat negativní důsledky špatně řízeného hospodářství.

Koncem desíletí byly už jen úroky z jeho zahraničního dluhu vyšší než zisky z exportu na západní trhy. Bilanci špatně řízeného polského hospodářství se pokusilo řešit vedení úspornými kroky a opětovným zvýšením cen v roce 1976. Avšak obavy z reakce obyvatelstva zabránily Gierkovu vedení tyto změny uskutečnit, takže problémy narůstaly a o čtyři roky později se situace plně obnažila.⁹⁰

⁸⁸ Paczkowski, A. *Půl století dějin Polska 1939 - 1989*. Praha, Academia 2000, s. 239.

⁸⁹ *Tamtéž*, s. 247.

⁹⁰ *Tamtéž*, s. 248.

Protirežimní hnutí získalo novou dimenzi, v tradičně silně katolickou vírou ovlivněné polské společnosti, skrze zvolení krakovského kardinála Karola Wojtyly⁹¹ papežem v roce 1978. V následujícím roce nový papež navštívil svou rodnou vlast a celonárodní charakter oslav jeho návštěvy znamenal jistou výstrahu pro komunistické vedení země.⁹²

3.2.5 Od Solidarity ke kulatému stolu (1980 - 1989)

V závěru 70. let se plně odkryla zkorumpovanost a slabost polského komunistického režimu, který byl v situaci, kdy již pouze reagoval na nastalé situace a nebyl schopen hrát roli aktivního hybatele společenských změn.⁹³ Špatné postavení dělníků spolu s enormním zadlužením země, provázeným stávkami a demonstracemi v celé zemi, vedlo k povolení zakládání vlastních odborových svazů.⁹⁴ Hospodářské problémy, které vygradovaly růstem inflace v létě roku 1980, způsobily v Polsku jak politickou, tak hospodářskou krizi. Reakcí na ní byl vznik nezávislého odborového hnutí Solidarity. Následná nevelká stávka v gdaňských loděnicích se rozšířila po celé zemi a polská vláda byla donucena oficiálně podepsat se Solidarity, v jejímž čele stál mladý elektrikář Lech Wałęsa, dohodu, která obsahovala položky jak politického, tak ekonomického rázu. V souvislosti s touto krizí došlo i k personálním změnám ve vedení státu.⁹⁵

V únoru 1981 se polským premiérem stal generál Wojciech Jaruzelski a stal se tak zásadním politickým aktérem. Ten, jako reakci na opět se radikalizující situaci, vyhlásil 13. prosince 1981 výjimečný stav a s ním spojené

⁹¹ Kardinál Karol Wojtyla přijal jméno Jan Pavel II.

⁹² Wandycz, P.S. *Střední Evropa v dějinách. Od středověku do současnosti*. Praha, Academia 2004, s. 246.

⁹³ Davies, N. *Polsko: dějiny národa ve středu Evropy*. Praha, Prostor 2003, s. 320.

⁹⁴ Již v červnu 1976 vznikl Výbor na obranu dělníků (KOR), opoziční organizace hájící zájmy hlavně v pracovní oblasti. Paczkowski, A. *Půl století dějin Polska 1939 - 1989*. Praha, Academia 2000, s. 265.

⁹⁵ Zkompromitovaného Edwarda Gierka vystřídal ve vedení PZPR Stanisław Kania. Kosman, M. *Dějiny Polska*. Praha, Karolinum 2011, s. 365.

stanné právo.⁹⁶ Byla ustavena „Vojenská rada národní spásy“, jež převzala veškerou výkonnou moc, vůdci opozice byli pozatýkáni a internováni v internačních táborech. Byla přerušena či zakázána činnost většiny společenských organizací a pochopitelné též i Solidarity.

Nastalé události znamenaly pro polskou veřejnost veliký otřes. Pod vedením generála Jaruzelského se podařilo konsolidovat vnitropolitickou situaci. Nicméně vedení státu si začalo, i v souvislosti se změnami v Sovětském svazu, kde začalo docházet k jisté liberalizaci, uvědomovat nutnost systémových změn. V druhé polovině 80. let se začalo znovu ilegálně aktivizovat hnutí Solidarita.

Spontánní stávky v loděnicích a továrnách v roce 1988 vedly na počátku roku 1989 k jednáním u tzv. kulatého stolu mezi zástupci opozice (hnutí Solidarita, katolická církev) a komunistickým vedením země. To umožnilo toto jednání výměnou za slib ukončení protestů. V dubnu 1989 byla Solidarita znovu povolena. Vedení země si již uvědomovalo, že není schopno nastalou situaci řešit samo, a že jediný možný způsob, jak ji překonat, je jednání s opozicí. Tyto oficiální konzultace se zabývaly primárně stavem ekonomiky a sociálních záležitostí, odborového pluralismu a zejména politických reforem. Bylo dohodnuto konání svobodných parlamentních voleb za účasti kandidátů hnutí Solidarita. Ty se uskutečnily v červnu 1989 a skončily drtivým vítězstvím opozice. V rámci dohody byl zvolen prezidentem republiky generál Jaruzelski (doposud ve funkci předsedy Státní rady) a premiérem se stal politik občanské opozice Tadeusz Mazowiecki. Symbolickým zakončením jedné etapy vývoje Polska bylo zvolení symbolu hnutí Solidarita Lecha Wałęsy prezidentem země v prosinci 1990.⁹⁷

⁹⁶ Argumentem pro jeho vyhlášení byla též intenzivní hrozba intervence ze strany členů Varšavské smlouvy. Výjimečný stav byl odvolán až 31. prosince 1982. *Tamtéž*, s. 387.

⁹⁷ *Tamtéž*, s. 395 - 398.

V souvislostech výše uvedeného je třeba ještě dodat, že nemalou úlohu, v kontextu společenského uvolnění, v období posledních dvaceti let komunistické vlády v Polsku, hrála kultura. Lze obecně hovořit o jejím podstatném rozvoji a do velké míry též o silné roli ve formulaci postojů veřejnosti k nastalým společenským pohybům.⁹⁸

Přestože se tendence k ukončení vedoucího postavení komunistické nomenklatury objevovaly v polské společnosti po celou dobu její, více než čtyřicetileté, vlády a přestože to její komunistické vedení pochopitelně neplánovalo, tak se Polsko stalo ve středoevropském prostoru tou zemí, která začala s přechodem k demokracii jako první.

Následný vývoj již přinesl další pluralizaci politického spektra, postupné hospodářské reformy a obecně též mnoho problémů spojených s transformací polské společnosti k demokracii liberálního typu. Polsko se stejně jako Československo a poté Česká republika, plně začlenilo do evropských demokratických struktur, což bylo potvrzeno vstupem země jak do NATO, tak následně též do Evropské unie.

3.3 Československo, Polsko - analogie a odlišnosti vývoje

Moderní česká společnost byla od druhé poloviny 19. století budována na základě demokratického uspořádání, široké samosprávy, rozvinuté občanské společnosti, názorového pluralismu, úcty k jednotlivci atd. Tyto komparativní výhody oproti tehdejší polské realitě, se však postupně dostávaly do pozadí. Od třicátých let 20. století po následující období zhruba dvaceti let, však, pod vlivem vnitřních i vnějších okolností, dochází k zásadním strukturálním změnám a do jisté míry i ke zhroucení výše uvedených charakteristik české společnosti. Změny nepostihly pouze institucionální bázi společnosti, ale mocným způsobem se zapsaly i do sféry společenské

⁹⁸ Například ve srovnání se situací v tehdejší Československu, vůči polské kultuře nebyly uplatňovány zásadnější restrikce.

mentality a úrovně identit.⁹⁹ Zásadním způsobem do povahy české společnosti v průběhu 20. století zasáhla likvidace či, v několika vlnách uskutečněný, odchod do exilu velké části jejich přirozených elit, a to ať kulturního, ekonomického nebo jiného charakteru. Český případ je narozdíl od Polska odlišný v tom, že v Polsku, kde v roce 1945 většina společnosti cítila, že nastává přechod od jedné okupace k druhé, Československo bylo jedinou zemí v regionu, kde se komunisté dostali k moci, bez primárního použití síly. Proto nám vyvstává legitimní otázka, jak se vlastně mohlo stát, že se v hospodářsky nejvyspělejší, demokratické zemi střední Evropy zrodila nejtuzší, nejzatrzelejší a nejvytrvalejší forma komunismu v tomto regionu? Tímto zásadním prizmatem je potřeba nahlížet na odlišnosti ve vnímání vlastní minulosti jako jistého úhelného kamene své „národní existence“.¹⁰⁰ Polský národ prošel oproti českému nepoměrně tvrdšími historickými zkušenostmi. Odnesl si pochopitelně taktéž i některé neřesti, jež sebereflektuje nerad. Jimi jsou např. jistý sklon k velmocenskému sebevědomí, iracionální antisemitismus, tendenčnost k bigotnímu prožívání katolické víry a jiné okolnosti, které činí jeho mentální identitu nepružnou. Vypracoval si však náležitou zdatnost, která se v dějinných souvislostech osvědčuje i v současnosti. „Své bytí odvozuje z vlastních zdrojů, je schopen celostnějšího pohledu i rozhodnějších činů.“¹⁰¹ V jistém ohledu je jeho výhodou větší početnost a tím pádem silnější mocenská úloha v současném světě.

Český národ má, mimo Slováků, jazykově nejbliže ke svým severním sousedům - Polákům a je jisté, že i v odlišných aspektech, převážně kulturního charakteru, lze vysledovat určité analogie. Geografický prostor, v němž oba dva národy utváří své existence, je možné vymezit jako oblast středovýchodní Evropy. Z civilizačního hlediska je možné tuto oblast charakterizovat jako

⁹⁹ Dobeš, J. Nečekané paralely aneb proudy skryté pod povrchem mocenských změn. *Soudobé dějiny* 16, 4/2009, s. 654.

¹⁰⁰ Rupnik, J. Politika vyrovnávání se s minulostí. Česká zkušenost. *Soudobé dějiny* 9. 1/2002, s. 24.

¹⁰¹ Podiven, *Češi v dějinách nové doby (1848 – 1939)*. Praha, Academia 2003, s. 179.

poloperiferii, přičemž území Čech je ze své podstaty blíže centru vývoje, jímž byla víceméně vždy západní Evropa. Z toho vyplývajícím definičním znakem je jistá úroveň provincialismu, a to ve formě politické kultury, chybějících modelů společenského konsenzu či neustávající dějinné úsilí dohnat vyvinutější centrum a kulturně či ekonomicky se mu podobat.¹⁰² Další analogií je stálé potýkání se s většími a mocnějšími sousedy, v českém případě je to prvek německý, v polském německý a taktéž ruský. Tyto geografické danosti měly u obou za následek ztrátu vlastní existence a následné konflikty za její znovunabytí, což v historickém podvědomí dané společnosti s sebou nese určitý kontaktní resentment. Na spoluutváření kolektivního vědomí obou národů měla velký vliv, po druhé světové válce také nově nastalá, etnická homogenita.

Jako zásadní formotvorné hledisko pro současnou podobu obou posuzovaných národních společenství je však, více než čtyřicetiletá, zkušenost s komunistickou minulostí, stojící na totalitním základě. Byť lze vést z odborného hlediska diskusi, zda v tom či onom období komunistické vlády, měl daný režim spíše autoritativní či totalitní rysy, podstata této zkušenosti zůstává totožná. Je proto více než zřetelné, že optikou překotného vývoje obou zemí ve 20. století lze dojít k zajímavým variacím na téma míry obsahu minulosti ve stávající realitě.

¹⁰² Wandycz, P.S. *Střední Evropa v dějinách. Od středověku do současnosti*. Praha, Academia 2004, s. 16.

4 VÝVOJ KINEMATOGRAFIE VE SLEDOVANÝCH ZEMÍCH

Stejně tak jako byl dynamický politický vývoj sledovaných zemí a byl záležitostí mnohvrstevnatou, podléhající mnoha faktorům, tak i proces růstu a dalšího vývoje poválečné kinematografie v těchto zemích byl komplexním dějem. Je potřeba mít na paměti, že stejně jako i ostatní segmenty kultury, tak i kinematografie obou zemí pochopitelně vždy reagovaly, kolidovaly či naplňovaly nastolené potřeby dané vnějšími podmínkami tvůrčího procesu, jako základního pilíře umělecké tvorby. Proto je potřeba vždy daný konkrétní úsek vývoje té či oné kinematografie posuzovat prizmatem předchozího nástinu vývoje těchto společností.

Níže je tedy předložen strukturovaný popis historické geneze československé a polské kinematografie s důrazem na výčet významným proudů jejich filmové scény, dále jsou zmíněni jejich významní představitelé, podstatná filmová díla a je zde připomenut i vývoj filmové infrastruktury.

4.1 Československá/česká kinematografie

4.1.1 Období 1945 - 1956

Historie československého poválečného filmu byla podmíněna některými kroky promyšlenými již v exilu převážně levicovými intelektuály. V zápětí po osvobození republiky byl vydán Dekret prezidenta republiky E. Beneše č. 50 ze dne 11. srpna 1945 o opatřeních v oblasti filmu.¹⁰³ Tímto aktem začíná období čs. znárodněné kinematografie. Znárodněný film navazoval v ohledech strukturálních i personálních na filmovou kulturu, konstituovanou v období tzv. první čs. republiky, převážně však na protektorátní období.¹⁰⁴ V období protektorátu hrál film důležitou roli pro určité uchování české kultury. Materiální zajištění čs. filmu bylo na slušné úrovni (barrandovské ateliéry, laboratoře, technické zázemí atd.), i proto kontinuita

¹⁰³ Boček, J. Kinematografie ve dvacetiletí republiky. *Film a doba* 14. 5/1965, s. 227.

¹⁰⁴ *Tamtéž*, 229.

filmové tvorby v období znovuoobnovování republiky byla zachována. Znárodnění filmu mělo z jednoho úhlu nezpochybnitelný pozitivní efekt, a tím bylo zvýšení uměleckých kvalit nových filmů. Primárně již nemusel být brán zřetel na komerční aspekt produkce a tím byla posílena umělecká stránka realizovaných děl. Přestože filmový obor procházel nelehkým obdobím konsolidace organizačních poměrů a celková výroba filmů se snížila, došlo k několika dalším pozitivním počínům v oblasti kinematografie. Jednak šlo o založení AMU (Akademie múzických umění), kde byla konstituována filmová fakulta (FAMU). Z hlediska mezinárodního šlo o ustavení mezinárodního filmového festivalu v Mariánských Lázních (v roce 1946), který byl později přesunut do Karlových Varů.¹⁰⁵ Velký rozvoj nastal též v oblasti animovaného filmu, jehož světový význam je nezpochybnitelný.¹⁰⁶

Mezi významné filmové tvůrce, kteří natáčeli své filmy v tomto období, můžeme počítat především režiséry, kteří byli aktivní již v předválečném období, těmi byli např. Martin Frič, Vladimír Slavínský, Miroslav Cikán, František Čáp, Václav Krška či Otakar Vávra. V období do nástupu komunistického režimu již začali dostávat příležitosti také mladí tvůrci, kteří svůj umělecký vrchol dosáhli později. Jde především o Jiřího Weisse, Jiřího Krejčíka a Karla Steklého - ten svým sociálně apelativním filmem *Siréna* (1947), dosáhl i prvního velkého úspěchu pro čs. film na mezinárodním poli, poněvadž získal hlavní cenu Zlatého lva na MFF v italských Benátkách.¹⁰⁷

Po převzetí moci KSČ v únoru 1948, dochází též na poli kinematografie k zásadním změnám. Vládním nařízením z dubna 1948 byl ustanoven podnik Československý státní film, který centralizoval do jisté míry stále autonomní prvky filmové produkce pod jednu instituci. V období mezi lety 1948 - 1956 prochází Československý státní film etapou nekoncepčních reorganizací, mění

¹⁰⁵ Ptáček, L. *Panorama českého filmu* Olomouc, Rubico 2000, s. 90.

¹⁰⁶ Jde především o tvůrce, jako byli Jiří Trnka, Karel Zeman a Hermína Týrlová. Ti stáli u zrodu čs. školy animovaných filmů, která dosáhla významných mezinárodních úspěchů.

¹⁰⁷ Ptáček, L. *Panorama českého filmu* Olomouc, Rubico 2000, s. 91.

se jeho nadřízené orgány i vnitřní struktura. Těmito politickými rozhodnutími, motivovanými jasně proklamovanou snahou o ideologickou manipulaci filmové tvorby, jako stěžejní kulturní disciplíny, bylo dosaženo mocenského dohledu na kinematografii. Základním hodnotícím kritériem pro realizaci filmů v následujícím období se stal aspekt politické angažovanosti.¹⁰⁸

Jako jisté dogma začala být po krátkém přechodném období¹⁰⁹ uplatňována koncepce socialistického realismu, kterého se dramaturgicky drželi vesměs všichni tvůrci v daném období. Filmová obec vesměs rezignovala na tvůrčí svobodu a na základě politického zadání byly převážně realizovány filmy s budovatelskou tematikou, obsahující naivní příběhy s propagandistickými rysy. Typickou pro stavbu filmu se stala kontrapozice pozitivních budovatelských figur stojících proti tzv. nepřátelům lidu.¹¹⁰ Filmy typu *Karhanova parta* (1951), *Zítřka se bude tančit všude* (1952), *Anna Proletářka* (1952), *Rudá záře nad Kladnem* (1955) a mnoho dalších, se zcela oprávněně staly synonymem či mementem ideologizovaného „umění“. Ve velké míře byla též podporována i produkce filmů falzifikujících historii a stojících na pozicích jednostranného výkladu dějin, která byla definována tehdejším ministrem školství a národní osvěty prof. Zdeňkem Nejedlým. Natočeny byly například tyto snímky: *Mikoláš Aleš* (1951), *Temno* (1950), komediální dvoufilm *Císařův pekař a Pekařův císař* (1952) a především tzv. husitská trilogie režiséra Otakara Vávry, která se stala odstrašujícím symbolem ideologické konstrukce dějin.¹¹¹

¹⁰⁸ Fiala, M. Československý film po Únoru. *Film a doba* 17. 2/1968, s. 88.

¹⁰⁹ Ojedinělým počinem v tomto mezidobí, byla prvotina především divadelního režiséra Alfréda Radoka *Daleká cesta* (1949). Tento film se svým novátorským expresivním přístupem a kombinací hraného a dokumentárního filmu zásadně vymyká tehdejší produkci. Jeho ústředním motivem je téma holocaustu. Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc, Rubico 2000, s. 109.

¹¹⁰ Jaroš, J. Film ve službách hnědé i rudé totality, in Kopal, P. (ed.) *Film a dějiny II*, Praha, Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 45.

¹¹¹ Fiala, M. Československý film po Únoru. *Film a doba* 17. 2,3/1968, s. 88-91, 137-139.

V podstatě celá čs. filmová produkce tohoto období, až na světlé výjimky, byla pod jistou ideologickou kuratelou a plnila cíle vytyčené jí tehdejší totalitní mocí.

4.1.2 Období 1956 - 1970

Nový impuls pro další vývoj čs. filmu přineslo až destalinizační období po roce 1956, které znamená odklon od dogmatického uplatňování ideologických měřítek v kultuře. V oblasti filmu se tento trend projevil především tvorbou nastupující generace mladých režisérů, jakými byli například Ladislav Helge s filmem *Škola otců* (1957), Vojtěch Jasný - *Touha* (1956) či již zavedený režisér Václav Krška – *Zde jsou lvi* (1958).¹¹² V jejich tvorbě se začal projevovat odklon směrem od kolektivistických témat k prohloubení zobrazení psychologie postav a k tematickému vypodobnění intimních a všednodenních problémů.¹¹³

Tento nastupující trend byl brzy zbrzděn nespokojeností kulturních ideologů, kteří zdůrazňovali domnělou velkou kritičnost snímků. Na počátku roku 1959 proběhl v Banské Bystrici 1. festival čs. filmu, kde došlo k zásadní kritice nových filmových forem.¹¹⁴ Ta byla vedena opět z pozice ideologického dogmatismu a docílila opět nastoupení tradičního výrazového schématismu, čímž došlo k opětovnému rozmělnění filmové tvorby.

Následující období přelomu 50. a 60. let bylo poznamenáno stagnací čs. hraného filmu. Světlymi výjimkami byly oceňované snímky filmařů střední generace. Krejčíkův *Vyšší princip* (1960) a *Romeo, Julie a tma* (1959) režiséra

¹¹² Došlo též k určité liberalizaci přístupů vůči autorům na institucionální úrovni, a to jak personálními změnami ve vedení ČSF, tak i změnou jeho organizační struktury. Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc, Rubico 2000, s. 109.

¹¹³ Dvořák, J. Modely a narušitelé. *Film a doba* 17. 9/1968, s. 476.

¹¹⁴ Některé kritizované filmy byly staženy z distribuce a uvedená kritika se projevila nejen prostřednictvím autocenzury filmových tvůrců, ale i jejich zastrašováním. Ptáček, L. *Panorama českého filmu* Olomouc, Rubico 2000, s. 10.

Jiřího Weisse došly ocenění i na mezinárodním poli.¹¹⁵ Zde je potřeba konstatovat symptomatickou absenci témat, které by zobrazovaly tehdejší realitu kritickým způsobem, což bylo pochopitelně ovlivněno zkušeností z roku 1959.

Pozvolný obrat začal nastávat kolem roku 1963, kdy se již začali projevovat určité změny politického a společenského klimatu, pozvolnou liberalizací kulturního prostředí. V atmosféře rodící se názorové plurality, došlo i k revizi kritiky čs. filmu z roku 1959, což se adekvátně odrazilo i na následující filmové produkci. V tomto kontextu došlo i k decentralizaci produkčního systému čs. filmu a v roce 1965 byla založena profesní organizace Svazu československých filmových a televizních umělců (FITES), která zastupovala zájmy filmařů ve vztahu k vládnoucímu režimu. Také je třeba zmínit, že s umocněním role televizního vysílání, která se stala centrem tvorby zábavy, došlo k tematické proměně struktury filmové tvorby ve prospěch snímků s uměleckým akcentem.¹¹⁶ Každopádně je potřeba říci, že nástup televize jako nového média byl provázen v tuto dobu též odlivem publika z kin a pochopitelně ne všichni jejich návštěvníci si vybírali filmy nové vlny.¹¹⁷

Rok 1963 se do jisté míry stává počátkem tzv. nové vlny československého filmu.¹¹⁸ V tomto roce natočil slovenský režisér Štefan Uher film *Slnko v sieti*, které nekonvenčním způsobem ztvárnění stojí v počátku změny filmového stylu většiny děl čs. autorů. Taktéž poetický film Vojtěcha Jasného z tohoto roku *Až přijde kocour* a filmy absolventů FAMU Miloše Formana *Černý Petr* a snímek *O něčem jiném* Věry Chytilové bývají považovány za jedny z prvních představitelů nové vlny.

¹¹⁵ Kunc, F. B. Profil čs. kinematografie. *Film a doba* 10. 2/1961, s. 73, 74.

¹¹⁶ Bauer, Š. Vztahy Československé televize a Československého státního filmu v oblasti produkce v letech 1953–1972. *Illuminace* 24. 1/2012, s. 152-156.

¹¹⁷ Pondělíček, I.; Morava, K. Proměny filmového hlediště v ČSR. *Film a doba*. 1969, roč. 18, č. 6, s. 289.

¹¹⁸ Dále jen nová vlna.

Je potřeba zmínit, že tento novátorský fenomén, stojící na autorské invenci svých tvůrců nebyl vůbec produktem pouze nově nastupující generace filmařů, ale šlo do velké míry spíše o vícegenerační substrát, na němž se podíleli tvůrci tří generací. V prvním okruhu stála skupina určitých klasiků čs. filmu, jakými byli Otakar Vávra, dvojice Ján Kadár a Elmar Klos či Jiří Krejčík.¹¹⁹ Střední skupinu zastupovali, svými díly již zavedení režiséři, zejména Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, František Vlácil, Ladislav Helge či Zbyněk Brynych.¹²⁰ A nejmladší generaci reprezentovala taková jména jako Miloš Forman, Ivan Passer, Evald Schorm, Jiří Menzel, Věra Chytilová, Jiří Němec, Pavel Juráček, Jaromil Jireš, Juraj Jakubisko a další.¹²¹ Tyto tři základní okruhy tvůrců se vzájemně obohacovaly zkušenostmi a podněty, a jelikož solidárně sdílely odpor proti ideologické normativnosti, vytvářela tato jistá jednota v rozmanitosti natolik silné tvůrčí prostředí, že se neustále generovaly nové přístupy.¹²² Nelze konstatovat, že by čs. nová vlna vznikla autonomně, bez dalších inspiračních vlivů. Jako formotvorné lze označit jistě dva filmové okruhy. Zaprvé jde o vliv režisérů tzv. francouzské nové vlny (Jean - Luc Godard, François Truffaut) a zadruhé o vliv tzv. filmu direct cinema čili cinema verité.

¹¹⁹ Režisér – zásadní filmy počítající se do proudu nové vlny (rok výroby):

Otakar Vávra – *Zlatá reneta* (1965), *Romance pro křídlovku* (1966); Ján Kadár a Elmar Klos – *Smrt si říká Engelchen* (1963), *Obchod na korze* (1965); Jiří Krejčík - *Svatba jako řemen* (1967). Ptáček, L. *Panorama českého filmu* Olomouc, Rubico 2000, s. 119 - 130.

¹²⁰ Vojtěch Jasný – *Až přijde kocour* (1963), *Všichni dobří rodáci* (1968); Karel Kachyňa – *Ať žije republika* (1965), *Kočár do Vídně* (1966), *Noc nevěsty* (1967), *Ucho* (1970); František Vlácil – *Markéta Lazarová* (1967), *Údolí včel* (1968), *Adelheid* (1969), Ladislav Helge – *Stud* (1967); Zbyněk Brynych – *...a pátý jezdec je Strach* (1964). *Tamtéž*, s. 119 - 130.

¹²¹ Miloš Forman – *Černý Petr* (1963), *Lásky jedné plavovlásky* (1965), *Hoří, má panenko* (1965), Ivan Passer – *Fádní odpoledne* (1964), *Intimní osvětlení* (1965), Evald Schorm – *Každý den odvahu* (1964), *Návrat ztraceného syna* (1965), *Den sedmý, osmá noc* (1969), Jiří Menzel – *Perličky na dně* (1965), *Ostře sledované vlaky* (1966), *Rozmarné léto* (1967), *Skřivánci na niti* (1969); Věra Chytilová – *O něčem jiném* (1963), *Sedmikrásky* (1966), *Ovoce stromů rajských jíme* (1969); Jan Němec – *Démanty noci* (1964), *O slavnosti a hostech* (1966), Pavel Juráček – *Každý mladý muž* (1965), *Případ pro začínajícího kata* (1969), Jaromil Jireš – *Křik* (1963), *Žert* (1968); Juraj Jakubisko – *Kristove roky* (1967), *Zbehovia a pútnici* (1968), *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969). *Tamtéž*, s. 119 - 130.

¹²² Příkladná, S.; Š kapová Z.; Cieslar, J.; Svoboda, J.; Dvořák, J. *Démanty vs ednosti český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha, Pražská scéna 2002, s. 326.

Jelikož lze považovat toto období čs. nové vlny z hlediska jejího vývoje (a hlavně přínosu pro čs. kinematografii) jako za zcela zásadní, je i produkce tohoto období natolik osobitá, pročez zde bude zmíněna primárně její strukturální a tematická povaha s uvedením několika příkladů (přehled snímků viz poznámkový aparát). V tomto kontextu je potřeba zmínit, že zdaleka ne všechny čs. filmy tohoto období lze považovat za reprezentanty nové vlny, nicméně i tvorba ostatních autorů byla z dnešní perspektivy do jejich jisté míry nadčasová, což podtrhuje taktéž jejich stálá vysoká obliba.¹²³

Převážná část filmařů sdílela mimo okolnosti partikulárního charakteru (jako bylo stejné pracovní zázemí, tematické okruhy a především úsilí vyhnout se vzorcům socialistického realismu),¹²⁴ též snahu o vnější či vnitřní autenticitu filmového projevu, přičemž umělecký film je chápán taktéž jako svého druhu morální postoj.¹²⁵

Tematické strategie tvůrců nové vlny je možné vměstnat zhruba do následujících základních oblastí. Sociologickým postojem byly např. motivovány snímky Miloše Formana (*Černý Petr, Hoří, má panenko*) či film Věry Chytilové *O něčem jiném*.¹²⁶ Další strategii by šlo označit jako užití prostředků podobenství, zde je typickým příkladem film Jiřího Němce *O slavnosti a hostech*. Filozofickou konstrukci děl nové vlny je možné spatřovat např. u režiséra Pavla Juráčka (*Případ pro začínajícího kata*), Evalda Schorma (*Každý den odvahu, Návrat ztraceného syna*).¹²⁷ Neopominutelným inspiračním zdrojem je reflexe traumatické národní minulosti, zobrazená ve filmech Františka Vláčila (*Adelheid*), Karla Kachyni (*Kočár do Vídně, Noc*

¹²³ Jde například o filmy z žánru kriminálního filmu, společenské komedie, hudební filmy či tzv. crazy komedie.

¹²⁴ Bordwell, D.; Thompson, K. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha, Akademie múzických umění, Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 477.

¹²⁵ Přádná, S.; Škapová Z.; Cieslar, J.; Svoboda, J.; Dvořák, J.. *Démanty vs'ednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha, Pražská scéna2002, s. 326.

¹²⁶ Kopaněvová, G. Kontexty nového československého filmu. *Film a doba* 16. 8/1967, s. 396.

¹²⁷ Benešová, M.; Pondělíček, I.; Sviták, I.; Štábla, Z. Rezultáty z práce *Filmový hrdina ve filmech československé nové vlny*. *Film a doba* 15. 12/1966, s. 620.

nevěsty, Ucho), Jiřího Němce (*Démanty noci*), Vojtěch Jasný (*Všichni dobří rodáci*) či Zdenka Sirového (*Smuteční slavnost*). V dalších snímcích můžeme nalézt silné ozvuky poetismu podané novou formou, typickým příkladem jsou snímky režiséra Jiřího Menzela (*Ostře sledované vlaky, Rozmarné léto, Skřivánci na niti*).

Československý film v období mezi lety 1963 až 1970 našel pochopitelně veliký ohlas též v zahraničí. Díla čs. autorů sbírala ocenění jak na filmových festivalech v Evropě, tak byla oceňována i v zámoří.¹²⁸ V pozdější části tohoto období začalo docházet i k mezinárodním koprodukcím a čs. autoři se stali přirozenou součástí hlavního proudu světového filmu.¹²⁹

Dynamický proces vývoje čs. filmu však logicky našel kritickou odezvu i v konzervativní části vedoucích představitelů režimu.¹³⁰ V letech 1966 a 1967 došlo opět k atakům na některé progresivní čs. filmaře. Avšak následující rok 1968 přinesl, tak jako v ostatních oblastech čs. života, pro film velikou vzpruhu a i pod vlivem oficiálního zákazu cenzury se zdálo, že film již nebude svazován úředními korekcemi. Do plánu výroby přicházely či byly zařazeny nejodvážnější a společensky kritické snímky. Nicméně sovětská invaze v srpnu roku 1968 a následný pozvolný nástup procesu tzv. normalizace opět pozvolna přeměnil euforii čs. společnosti v letargickou zónu nesvobody a průměrnosti.

Relativně svobodné období trvalo ještě zhruba do druhé poloviny roku 1969. Byly dokončeny některé filmové projekty, které byly ve výrobě (*Adelheid, Smuteční slavnost, Případ pro začínajícího kata, Den sedmý, osmá noc, Skřivánci na niti, Ucho*), přičemž některé z nich se již nedostaly do oficiální distribuce. Vzápětí nato došlo i k personálním a organizačním změnám ve

¹²⁸ Příkladem toho můžou být např.: *Až přijde kocour* (1963) - Velká cena poroty v Cannes, *Obchod na korze* (1965), *Ostře sledované vlaky* (1968) – Oscar v kategorii nejlepší zahraniční film a jiné.

¹²⁹ různé. Jak nás vidí. *Film a doba* 14. 6/1965, s. 312-320.

¹³⁰ Známou je kauza ohledně filmů *Sedmikrásky* a *O slavnosti a hostech*, které byly načas oficiálně zakázány.

vedení čs. kinematografie. V této době již odešli do zahraničí tak významní tvůrci jako třeba Miloš Forman, Vojtěch Jasný, Ivan Passer, Ján Kádár či Jiří Weiss.

Po nástupu G. Husáka do vedení KSČ, vystřídal ve vedení Čs. státního filmu reformistu A. Poledňáka, politický normalizátor Jiří Purš, jenž obratem začal uplatňovat tvrdý kurs vůči představitelům předchozího období.¹³¹ Zhruba sto filmů bylo z distribuce vyřazeno a následně bylo deponováno do tzv. trezoru.¹³² Následovaly personální čistky i na základě umělecké a tvůrčí činnosti. Mimo režisérů byla ukončena spolupráce též se scénáristy, dramaturgy, teoretiky či dalšími filmovými pracovníky. Na několik let byli od aktivní tvorby odstaveni režiséři Jiří Menzel, Věra Chytilová, Hynek Bočan, či Elmar Klos. Profesně byla ukončena spolupráce s, do určité míry ideovými vůdci, nové vlny Pavlem Juráčkem či Ladislavem Helgem. Prověrkami prošli víceméně známí tvůrci jako např. Otakar Vávra, Karel Zeman, Jindřich Polák či Václav Vorlíček, jejichž tvorba tedy nebyla přerušena.¹³³ Již během roku 1970 byla z pohledu normalizátorů situace plně zkonsolidována.¹³⁴

4.1.3 Období normalizace (1971 - 1989)

Období sedmdesátých let v čs. filmu lze slovy Jerzy Płażewského bez rozpaků označit jako krajinu po bitvě.¹³⁵ Z předchozího období plného autorské invence oproštěné od rysů provincionálního schématismu nezbylo v podstatě nic.¹³⁶ O první polovině 70. let spolu s poúnorovým obdobím, lze bezpochyby hovořit jako o umělecky nejtristnější době čs. filmu. Personálně

¹³¹ Hoppe, J. Normalizace a československá kinematografie. *Illuminace* 9, 1/1997, s. 158.

¹³² Blažejovský, J. Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích. *Illuminace* 23. 3/2010, s. 12.

¹³³ Ptáček, L. *Panorama českého filmu* Olomouc, Rubico 2000, s. 155.

¹³⁴ Hulík, S. *Kinematografie zapomeněni: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Praha, Academia 2011, s. 159.

¹³⁵ Płażewski, J. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, Academia 2009, s. 461.

¹³⁶ Jistou výjimkou je tvorba Věry Chytilové či slovenských režisérů Juraje Jakubiska a Dušana Hanáka.

očištěné vedení čs. kinematografie začalo razit ideu podpory prorežimně ideologicky motivované tvorby a zdánlivě neutrální výrobu „masové zábavy“.

Je potřeba také konstatovat, že takoví představitelé čs. nové vlny jako byli Jiří Menzel, Karel Kachyňa, Juraj Herz či Hynek Bočan, učinili z důvodu možnosti opětovné tvorby zásadní umělecké ústupky a natočili několik dobově velice poplatných filmů.¹³⁷

Ideologická revize liberálního období 60. let byla až pokleslým způsobem uplatněna např. ve filmech Karla Steklého – *Hroch* (1973), *Tam, kde hnízdí čápi* (1975) či ve filmu Václava Vorlíčka *Bouřlivé víno* (1976).¹³⁸ Mimo těchto filmů s politickým podtextem se začaly točit ve velkém počtu též ideologické filmy z dějin komunistického hnutí, které opět obsahovaly jisté rysy socialistického realismu. Typickým příkladem ideologicky manipulativních snímků tohoto období je historická trilogie O. Vávry *Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1976).

Mezi oblíbené a podporované žánry patřily komedie (crazy komedie, hudební komedie), historické a detektivní filmy. Později od konce 70. let se začínají objevovat filmy s psychologickými či sociálně apelativními motivy.

Jako kvalitativně akceptovatelné lze i z dnešní perspektivy označit například snímky jako jsou literární adaptace *Petrolejové lampy* (1971) Juraje Herze, komedie Věry Chytilové *Hra o jablko* (1976), *Na samotě u lesa* (1976) Jiřího Menzela nebo *Kulový blesk* (1978) Ladislava Smoljaka či historické drama *Stíny horkého léta* (1977) Františka Vláčila.¹³⁹

Kvalitativním vybočením z obecného průměru čs. filmu první poloviny 80. let,¹⁴⁰ byla zajisté tvorba dvou režisérů, dříve představitelů nové vlny, a to

¹³⁷ Ptáček, L. *Panorama českého filmu* Olomouc, Rubico 2000, s. 172-175.

¹³⁸ Koura, P. Filmy smíchu a zapomnění. *Soudobé dějiny* 15. 3,4/2008, s. 575-607.

¹³⁹ Lukeš, J. Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970-1996. *Iluminace* 9. 1/1997, s. 65.

¹⁴⁰ Pochopitelně až na individuální výjimky jako např. film Martina Hollého *Signum laudis* (1980) či Fera Feniče *Džusový román* (1984).

Věry Chytilové a Jiřího Menzela s jeho adaptacemi literárních předloh Bohumila Hrabala.¹⁴¹

V souvislosti se změnami politického klimatu a drobného uvolnění poměrů v kultuře v druhé polovině 80. let, dochází i k určité změně v prostředí čs. filmu. Nelze však hovořit o nějakém syntetickém proudu, spíše jde o jistý osobitý projev jednotlivých tvůrců. Společenská kritika stála většinou na úrovni zakamuflované tzv. komunální satiry či řešila otázky problematické mládeže.¹⁴² V tomto období se začínají implantovat do českého prostředí i komerční zahraniční žánry povětšinou směřované k dospívajícímu publiku.¹⁴³

Jako určité předznamenání nadcházející společenské změny lze označit sérii odvážných snímků z let 1988 a 1989, morálně apelativní filmy V. Chytilové *Kopytem sem, kopytem tam* (1989) a *Čas sluhů* (1989) Ireny Pavláskové, odvážné satirické komedie Dušana Kleina *Vážení přátelé, ano* (1989) a Milana Šteindlera *Vrať se do hrobu* (1989) či historicky velice autenticky působivý snímek Štěpána Skalského *Člověk proti zkáze* (1989).¹⁴⁴

4.1.4 Období po roce 1989 (1989 - 2012)

Změna společenského systému po roce 1989 se pochopitelně zásadním způsobem projevila i zásadní proměnou systému čs. kinematografie. Její centralizovaný a samofinancující charakter prošel podstatnou transformací v oblasti institucionálně organizační. Již v roce 1990 byla obnovena činnost FITES a v následném roce byl zrušen státní podnik Československý film. Problematiku oblasti filmu od tohoto okamžiku spadá do kompetence Ministerstva kultury ČR. Systematická podpora českého filmu je v gesci Státního fondu ČR pro podporu a rozvoj české kinematografie, který byl zřízen

¹⁴¹ Film J. Menzela *Vesničko má středisková* (1989) byl nominován na cenu Oscar v kategorii nejlepší zahraniční film.

¹⁴² Jde např. o filmy Víta Olmera *Bony a klid* (1987), Karla Smyczka *Proč?* (1987).

¹⁴³ Lukeš, J. Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970-1996. *Iluminace* 9. 1/1997, s. 73-76.

¹⁴⁴ Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc, Rubico 2000, s. 162, 163.

zákonem v roce 1992. V průběhu několika let došlo následně k privatizaci stávající filmové infrastruktury (Filmové studio Barrandov, Krátký film, Ateliéry Zlín). Od této chvíle lze hovořit o privátním charakteru českého filmu.¹⁴⁵

Za zásadní chybu pro další vývoj je možné označit nekoncepčnost výše provedených změn, neboť nedošlo k nahrazení předchozí centralizované soustavy filmového průmyslu, jinou strukturou, jež by odpovídala potřebám soukromého sektoru kinematografie a filmového odvětví obecně. Tento faktor se pochopitelně negativně podepsal též na financování nové filmové produkce. A již v roce 1992 byl znatelný její veliký početní propad. Částečně absentující komplexnější podporu českému filmu suplovala po dlouhou dobu veřejnoprávní Česká televize, která byla producentem velké části nových filmů.¹⁴⁶ Dalším segmentem, který ve financování filmu nahrazoval jistým způsobem stát, byly mezinárodní koprodukce či obecně podpora z finančních fondů EU. V současnosti se producenty nových filmů stávají i komerční televizní stanice působící v ČR.

V souvislosti se změnami v politické, ekonomické a sociální oblasti, došlo též ke změně trávení volného času, co se již na počátku 90. let projevilo dramatickým poklesem návštěvnosti kin. Je potřeba též zmínit fakt, že česká kinematografie začala být vystavována velikému přílivu zahraniční, především však hollywoodské produkce. To se odrazilo též na přejímání určitých schémat zobrazování do české filmové tvorby.

Organizační a finanční problémy čs. filmu byly doprovázeny pozitivním aspektem autorské a umělecké svobody. Což se pochopitelně projevilo na tematické a obsahové pluralitě nových filmů.

Ještě v roce 1990 byly natočeny dva kvalitní filmy, které však svým tématem obráceným do období komunistické totality 50. let, stojí na pokraji

¹⁴⁵ Lukeš, J. Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970-1996. *Illuminace* 9. 1/1997, s. 76.

¹⁴⁶ Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc, Rubico 2000, s. 197.

zájmu, jde o filmy *Vracenky* Jan Schmidta a *Tichá bolest* Martina Hollého. Jako nejvýraznější příklad povedeného snímku z tohoto období je film Jana Svěráka *Obecná škola* (1991), který byl i mezinárodně oceněn.¹⁴⁷

Orientace na tržní prostředí se projevila vzápětí na kvalitativní úrovni nových snímků z privátní produkce. Byla zrealizována celá plejáda filmů s různým žánrovým vymezením, avšak s velice nízkou uměleckou úrovní.

Teprve v období kolem roku 1995 se začínají objevovat zajímavé snímky převážně filmařů mladé generace. Uznávanými režiséry se postupně staly např. Jan Svěrák, Vladimír Michálek, Saša Gedeon, Petr Zelenka, Jan Hřebejk, Petr Václav, David Ondříček, Radim Špaček či Alice Nellis. Mimo této mladé generace tvůrců, točí své filmy ještě zástupci střední či starší generace autorů, např. Karel Kachyňa, Jiří Menzel, Hynek Bočan či Věra Chytilová.¹⁴⁸ V roce 1996 získal režisér Jan Svěrák za svůj film *Kolja* cenu Oscar za nejlepší zahraniční film.

Absence systematické snahy o kritický popis aktuální společenské situace manifestuje i role tematiky zobrazení minulosti mezi divácky úspěšnými snímky. V tomto ohledu jde především o filmy autorské dvojice Hřebejk – Jarchofský,¹⁴⁹ které však do jisté míry deformují reflexi komunistické minulosti svým nostalgicko smířlivým schematickým stylem vypočtením.¹⁵⁰

Hlediska traumatické nedávné minulosti české společnosti stála po dlouhou dobu v pozadí zájmu českých filmařů, nicméně v posledních několika letech se situace začíná částečně měnit, čehož jsou příkladem snímky

¹⁴⁷ Film *Obecná škola* (1991) byl nominován na cenu Oscar v kategorii nejlepší zahraniční film.

¹⁴⁸ Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc, Rubico 2000, s. 203 - 214.

¹⁴⁹ Snímky s tematikou: období protektorátu – *Musíme si pomáhat* (2000), 60. let – *Pelíšky* (1999), 80. let – *Pupendo* (2003).

¹⁵⁰ Hladík, Š. Traumatické komedie. Politika paměti v českém filmu, in *Vzpomínání a paměť. Sociální studia* 3, 1/2006, s. 16-22.

režiséra Radima Špačka *Pouta* či Jana Hřebejka *Kawasakiho růže* z roku 2009.¹⁵¹

Z výše uvedeného nástinu situace českého filmu po změně systému v roce 1989 evidentně plyne, že kontinuita filmové tvorby byla zachována. Nicméně její povaha je silně poznamenána malou podporou státu, a to nejen v systému financování filmu, ale i v oblasti mezinárodní prezentace. Umělecká hodnota je pochopitelně strukturálně nevyrovnaná, objevují se jak pozitivní, tak i negativní tendence, nicméně o nějakém dlouhodobějším pozitivním trendu, nelze obecně hovořit. Souhrnem lze konstatovat současné postavení české kinematografie v evropském kontextu jako průměrné.

4.2 Polská kinematografie

4.2.1 Období 1945 - 1955

Polská kinematografie po konci druhé světové války prakticky neexistovala. Všechna polská filmová studia byla během války zlikvidována a hraná tvorba byla za německé okupace zakázána. Nicméně traumatické zkušenosti polského národa přiměly polské filmaře za pomoci státu k intenzivní činnosti na znovuvybudování filmové infrastruktury. První polská filmová škola byla založena v roce 1945 ve Varšavě (v roce 1948 byla však přesunuta do Lodže).¹⁵² Zároveň je založen státní podnik Film Polski, jehož prvním ředitelem je jmenován Alexander Ford.¹⁵³

Polský předválečný film neměl tak intenzivní tradici jako film československý. V předválečném období byly realizovány filmy postavené na tehdy populárních schématech sentimentálních historek, salonních dramát či

¹⁵¹ Felcman, J. Pouta. „Vypovídat upřímně a na úrovni“. *Cinepur* 17. 2010, č. 68, s. 43.

¹⁵² Svoboda, J. Vývojové tendence polského filmu. *Film a doba* 8. 11/1959, roč. 8, s. 826.

¹⁵³ Další filmová škola byla založena v roce 1954 v Poznani. Bordwell, D.; Thompson, K. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha, Akademie múzických umění, Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 411.

plytkých komedií. Podporována byla výroba vysokonákladových historických filmů často zobrazujících heroické události polské minulosti.¹⁵⁴

Válečná zkušenost polských filmařů pochopitelně zásadním způsobem formovala jejich tvůrčí profil. Po několik let zásadně převažují témata s motivy odboje, holocaustu a utrpení polské společnosti za okupace. Řemeslné či technické nedostatky prvních polských poválečných filmů byly vykompenzovány jejich dokumentární autenticitou, čemuž napomáhalo dějové umístění těchto filmů do scénérií, v nichž se zobrazované události reálně odehrávaly.

Působivé svědectví prvních poválečných filmů bylo předloženo například ve filmech z roku 1948 režisérky Wandy Jakubowské *Osvětim* či ve filmu Alexandera Forda *Hraniční ulička*.¹⁵⁵

Po nástupu PZPR v období kolem roku 1947 se začíná situace v polském filmu jak po personální, tak umělecko-tematické úrovni podobat vývoji v sousedním Československu. Nicméně je třeba konstatovat, že tak vypjatou formu ideologického filmu jako v tehdejší Československu, bychom v polském prostředí hledali marně.

Po roce 1953 se pomalu začíná uplatňovat jistá pluralita výrazových forem filmu částečně se oprošťující od schematismu stojícím na kánonu socialistického realismu, čehož může být příkladem film A. Forda *Pětka z Barské ulice* (1954).¹⁵⁶

4.2.2 Období 1956 – 1960

Spolu s probíhající změnou ve společnosti, reagující na problémy, způsobené ekonomickou a sociální krizí polského dogmatického socialismu a

¹⁵⁴ Svoboda, J. Vývojové tendence polského filmu. *Film a doba* 8. 11/1959, roč. 8, s. 825.

¹⁵⁵ Bordwell, D.; Thompson, K. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha, Akademie múzických umění, Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 411.

¹⁵⁶ *Tamtéž*, s. 411.

zároveň v interakci s oficiální změnou kurzu v souvislosti s destalinizačním procesem, došlo k zásadnímu obratu též v oblasti polského filmu. Od této chvíle lze hovořit o fenoménu tzv. polské filmové školy. Neopominutelná role filmu jako kulturního produktu, jenž disponuje legitimizační společenskou funkcí, si uvědomilo nové vedení země a více podporovalo filmovou produkci, což se projevilo jak v liberálnější organizaci filmové výroby, tak i na masovém nárůstu realizovaných děl.¹⁵⁷ Zmizely též seznamy témat, která bylo přípustné zobrazovat.¹⁵⁸ Jistým inspiračním zdrojem pro novou filmovou tvorbu se stalo, po období kulturní izolace, též otevření se západní kultuře, jež bylo umožněno nově nastolenými liberalizačními opatřeními v oblasti kultury obecně.¹⁵⁹

Byť ve filmech polské filmové školy šlo převážně o zobrazení témat obracejících se k traumatům druhé světové války, jejich umělecká forma se zásadním osobitým způsobem změnila. Popření schematismu a neživotné teovitosti filmové narace se projevilo především ve snímcích režisérů Andrzeje Wajdy, Andrzeje Munka, Jerzyho Kawalerowicze či Alexandera Forda.

Například režisér Andrzej Munk ve svých filmech *Člověk na kolejích* (1956) a *Eroica* (1958) demaskuje prostřednictvím jisté intelektuální analýzy sledovaných individuí, motivace ideologizujících legend o polském hrdinství za války.¹⁶⁰

V tomto období začíná tvořit asi nejvýznamnější polský filmový režisér minulého století Andrzej Wajda. Jeho film *Kanály* (1956) zobrazuje na bázi dvou tragických milostných příběhů, zcela realistickým způsobem okolnosti varšavského povstání z roku 1944. Za nejvýznamnější film tzv. polské filmové školy, i z mezinárodního hlediska, lze označit Wajdův snímek *Popel a dýmant*

¹⁵⁷ Oliva, L. Hlavní problém polské tvorby: současnost. *Film a doba* 8. 7/1959, s. 502.

¹⁵⁸ Płażewski, J. Polský film na prahu nového období (1958-1962). *Film a doba* 11. 12/1962, s. 642.

¹⁵⁹ Svoboda, J. Polský film v letech 1956-1958. *Film a doba* 10. 8,9/1961, s. 595.

¹⁶⁰ Bordwell, D.; Thompson, K. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha, Akademie múzických umění, Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 413.

(1958). Tento snímek, jenž zobrazuje politicky problematickou poválečnou situaci Polska z hlediska dilemat mladého příslušníka nekomunistického odboje, stojí na pozici existenciálního stylu vyprávění a stává se jistým přelomem z hlediska formy ztvárnění nedávné polské minulosti. Zahnutí neoficiálního výkladu vlastních dějin do obecného diskursu zobrazení, lze považovat za zásadní přelom.¹⁶¹

Úspěchy polského filmu „z let 1957 – 1958 vyrostly ze svébytného ovzduší, jehož umělecká kontinuita by odporovala evoluci celé země.“¹⁶² Tento úspěch byl taktéž umocněn úspěchy polských snímků na mezinárodní filmové scéně, o čemž svědčí též mnoho ocenění na mezinárodních filmových festivalech či poptávka po polských filmech v západním světě. Toto období polské kinematografie, lze z hlediska důležitosti a uměleckého přínosu pro světový film, označit bezpochyby jako jedno z nejvýznamnějších.

4.2.3 Období 1960 – 1970

V této době dochází i pod vlivem předchozího úspěchu polské kinematografie, též k růstu vnitřní kinematografické infrastruktury, přičemž se budují filmové ateliéry též ve Varšavě a ve Vratislavi.¹⁶³ Nicméně v průběhu 60. let se začínají objevovat příznaky politického tlaku. Ten se projevil i na základě oficiálně činěných výzev k překonání dominance historických témat z válečného či poválečného období a bylo apelováno k upoutání pozornosti na současnost.¹⁶⁴ Nicméně jistý regres v souvislosti s porovnáním s předchozím

¹⁶¹ Płażewski, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, Academia 2009, s. 324-326.

¹⁶² Płażewski, J. Polský film na prahu nového období (1958-1962). *Film a doba* 11. 12/1962, s. 645.

¹⁶³ Oliva, L. Situace v Polsku. *Film a doba* 10. 10/1961, s. 718.

¹⁶⁴ Nicméně tematická převaha snímků s touto tematikou, byla zcela logická, poněvadž takto traumatickou zkušeností, si prošlo jen několik málo jiných evropských národů a tyto historické motivy, často s přesahem do současnosti byly zcela běžné i v jiných kinematografiích. Płażewski, J. Polský film na prahu nového období (1958-1962). *Film a doba* 11. 12/1962, s. 643.

vzmachem polské kinematografie byl reflektován i na úrovni polské sebereflexe.¹⁶⁵

V první polovině 60. let se ještě realizovala zajímavá díla a v podstatě nic nenaznačovalo výše uvedeným tendencím. Režisér A. Wajda natočil snímek *Nevinní čarodějové* (1960) a J. Kawalerowicz film *Matka Johana od andělů* (1961). Z důvodu předčasné smrti nedokončil svůj film *Pasažérka* (1961) další významný režisér polské školy A. Munk. Svůj první celovečerní hraný film *Nůž ve vodě* realizuje v roce 1962 později proslulý režisér Roman Polański. Ten se neotřelým způsobem ztvárnění a též aktuální společenskou kritikou, spolu s dalším mladým tvůrcem Jerzym Skolimowskim, stal novým elementem polského filmu.¹⁶⁶

Obecně začala, po doznění této jisté svébytné etapy tzv. polské filmové školy, v následné tvorbě převládat nezajímavá narativní tematická orientace na filmové zobrazení všedního života v polské společnosti. Dobová kritika nazývá tyto filmy „malými dramaty“ a tuto tematickou formu tzv. malým realismem.¹⁶⁷ Renomovaní režiséři jako jsou Wajda, Kawalerowicz či Ford se postupně utíkají k adaptacím klasické literatury. V této době se též začíná objevovat fenomén polského historického velkofilmu.¹⁶⁸

V souvislosti s utužením polských vnitropolitických poměrů, zejména v roce 1968, došlo i v oblasti filmu k ideologickým restrikcím. Nicméně oproti následné československé situaci se polskému filmu podařilo zotavit mnohem rychleji.

¹⁶⁵ Žalman, J. Polský film: zamlženo. *Film a doba* 13. 3/1964, s. 165.

¹⁶⁶ Oba režiséři poté odcházejí do zahraničí. Bordwell, D.; Thompson, K. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha, Akademie múzických umění, Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 476.

¹⁶⁷ Remeš, V. Tři proudy v současném polském filmu. *Film a doba* 14. 10/1965, s. 555.

¹⁶⁸ *Tamtéž*, s. 556.

4.2.4 Období 1970 – 1989

Po událostech z roku 1970 a změně ve vedení země, došlo i v oblasti filmu po jistém negativním intermezzu, k liberalizaci. Ta se obratem projevila realizací zajímavých filmových počínů. A. Wajda se opět stává ústřední postavou polského filmu a svým snímkem *Krajina po bitvě* (1970) předznamenává novou etapu polského filmu. Začínají se objevovat nové talenty, z nichž nejvýznamnější je režisér Krzysztof Zanussi, který ve svých snímcích *Struktura krystalu* (1969) či *Illuminace* (1972) obrací pozornost k současnosti, a analyticko-moralistním přístupem k zobrazování skutečnosti si vytváří velice osobitý styl.¹⁶⁹

V polovině 70. Let, v kontextu počínající společenské nespokojenosti, se začíná tvořit svébytný filmový styl, který je známý jako tzv. kino morálního neklidu. Jeho základními představiteli se stali výše uvedení režiséři, tj. Wajda a Zanussi. Ve filmu *Člověk z mramoru* (1976) se ústy hrdinky tohoto filmu, projevila zcela otevřená kritika dosavadního směřování země. V moralistní formě poukazování na osobní dilemata jedinců v komunistickém režimu, pokračoval Zanussi ve svém filmu *Ochranné zbarvení* (1977). Oba dva filmy vzbudily velikou pozornost. V nastoupeném trendu kritiky společensko-politických poměrů následně pokračují další tvůrci, které lze zařadit do nové generace polských filmařů. Své filmy natáčejí takoví, později velice slavní tvůrci, jako Agnieszka Hollandová či Krzysztof Kieślowski a další. Výrazové prostředky těchto filmů stály primárně na humanistických pozicích a prostřednictvím dialogů svých představitelů a promyšleného využití odkrývání společenských problémů, do té doby na filmovém plátně nereflektovaných, se jim podařilo podávat realistický obraz skutečnosti.¹⁷⁰ Filmy morálního neklidu byly pochopitelně kritizovány představiteli komunistického režimu, ale

¹⁶⁹ Jackiewicz, A. Čtvrtstoletí polského filmu. *Film a doba* 20. 3,4/1971, s. 213.

¹⁷⁰ Mezi stěžejní díla kina morálního neklidu je potřeba počítat filmy K. Kieślowského *Amatér* (1979), *Náhoda* (1981) či *Provinční herci* (1979) A. Hollandové. Płażewski, J. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, Academia 2009, s. 450.

v nastalém napětí, které záhy vyvrcholilo událostmi roku 1981, si nedovolily zakázat jejich distribuci.

Jistým epilogem této plodné etapy polské kinematografie je Wajdův snímek z roku 1981 *Člověk ze železa*, ten i za prostředků dokumentární povahy líčí empatickou formou situaci během zrodu Solidarity a předznamenává též následný konec jisté společenské dohody, která byla ukončena zavedením výjimečného stavu.¹⁷¹

Následné období za výjimečného stavu je považováno za zřejmě nejtemnější a nejtraumatičtější etapu polských poválečných dějin. Někteří umělci byli následně uvězněni a jiní pocítili absolutní tvůrčí bezmoc. Po dobu cca tří let opanovala polský film nuda a strach z uplatnění autorské svobody. Natáčely se nezajímavé a podprůměrné snímky.

Spolu se změnami politického klimatu a jistou liberalizací počínající v Gorbačovově Sovětském svazu, dochází k dílčímu zlepšení též v Polsku. Spolu s A. Wajdou asi nejvýraznější polský režisér minulého století K. Kieślowski natočil několik výtečných filmů. Jeho moralistní strategie našla uplatnění ve filmech *Bez konce* (1985) a v dvou filmech vycházejících z jeho slavného televizního *Dekalogu*,¹⁷² jimiž byly *Krátký film o zabíjení* (1987) a *Krátký film o lásce* (1988).

4.2.5 Období 1989 – 2012

Změna politického systému z komunistického v demokratický, která proběhla v letech 1988 – 1989, s sebou přinesla pochopitelně i mnoho změn v poměrech polského filmu. Přejít z režimu státní

¹⁷¹ Jako signifikantní se jeví dokončení snímku *Výslech* režiséra Ryszarda Bugajského těsně před zavedením výjimečného stavu. Ten zachycuje osud ženy, která se dostala do soukolí mašinérie státní bezpečnosti v 50. letech. Film nevstoupil do distribuce a jeho autor se na jeho premiéru v roce 1989 dostavil z emigrace v Kanadě. Diskuse. Polský morální neklid. *Synchron* 9. 5/2010, s. 24, 25.

¹⁷² *Dekalog* – projekt deseti televizních filmů K. Kieślowského, natočených v letech 1988 – 1989. Každý jednotlivý díl byl inspirován jedním z deseti božích přikázání. Kopaněvová, G. Od morálního neklidu k desateru. *Film a doba* 37.4/1991, s. 209-212.

kinematografie do tržního systému byl poznamenán kolapsem státem podporované filmové produkce. Zde lze sledovat analogickou situaci s českou kinematografií, v níž se ocitla po roce 1989.

Období devadesátých let bylo poznamenáno razantním poklesem filmové produkce, provázeným též prudkým poklesem návštěvnosti polských kin a následně jejich masivním zánikem.¹⁷³ Počáteční obtíže polského filmu s jeho financováním částečně kompenzovaly mezinárodní koprodukce. V roce 2005 došlo ke schválení zákona o státní podpoře kinematografie, na jehož základě vznikl Polský institut filmového umění (PISF), který systematicky podporuje vznik nových filmů, jejich následnou distribuci i mezinárodní propagaci polské filmové tvorby. K tomuto, jistě rozumnému, pokroku lze přidat též podporu vzniku nových děl z nově ustavených regionálních fondů v daných vojvodstvích.¹⁷⁴ Uspokojivá je situace v oblasti filmového školství, neboť mimo tradiční filmové školy v Lodži, vznikly též filmové vzdělávací instituce ve Varšavě a ve Vratislavi.¹⁷⁵

Na počátku 90. let převládala výroba realistických filmů, které byly následně vystřídány prvoplánovou komerční produkcí. Významnou výjimkou však mimo několika ojedinělých kvalitních počinů, byly filmy osobité postavy polské režie Krzysztofa Kieślowského. Jeho analýza vnitřního světa ve filmu *Dvojitý život Veroniky* (1991) získala mezinárodní ohlas. Vysoký umělecký kredit prokázal Kieślowski následně volnou filmovou trilogií v mezinárodní koprodukci *Tři barvy* (*Modrá* – 1993, *Bílá* – 1994, *Červená* - 1994). Tato přemýšlivá a niterně analyzující trilogie byla ve světě přijata s nadšením. Bohužel její autor v roce 1996 předčasně zemřel.¹⁷⁶

¹⁷³ Máca, M. Polský film dnes. *Film a doba* 55. 3,4/2009, s. 131.

¹⁷⁴ Zakopalová, L. Jak se to dělá v Polsku? Státní podpora domácí filmové tvorby. *Cinepur* 20. 85/2013, s. 98 – 100.

¹⁷⁵ Máca, M. Polský film dnes. *Film a doba* 55. 3,4/2009, s. 132.

¹⁷⁶ Płażewski, J. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, Academia 2009, s. 705-706.

Stávající polskou filmovou produkci lze rozdělit na několik tematických proudů. Prvním je oblast, již jde nazvat sociální filmem, který se obrací k současným společenským problémům. Další kategorii současné polské tvorby lze sjednotit na půdorysu duchovních či spirituálních témat. V Polsku se natáčejí pochopitelně také populární filmy, které lze označit za prvoplánovitě kýčové. Jako v každé kinematografii, tak i v polské, se vyskytují žánrově nezařaditelné či experimentální díla.¹⁷⁷ Do určité míry typickým polským jevem, je pro transformační období relativně vysoký počet historických velkoprodukcí obsahujících někdy až vypjaté prvky polského patriotismu.¹⁷⁸ Mezi osobité postavy současného polského filmu lze vedle zástupců stále aktivně tvořící starší generace jako je Andrzej Wajda¹⁷⁹ či Krzysztof Zanussi, považovat mladší režiséry jako jsou např. Jan Jakub Kolski, Lech Majewski, Jerzy Stuhr, Wojciech Marczewski, Krzysztof Krauze či Robert Gliński.¹⁸⁰

Stejně jako v ČR nelze prozatím hovořit ani v Polsku o nějakém oficiálním filmovém hnutí, nicméně i díky aktuálně systematictější podpoře polské filmové produkce ze strany státu, lze současnou polskou filmovou produkci shledat z kvalitativního hlediska jako celkem uspokojující a z hlediska kvalitativního na vzestupu.¹⁸¹

¹⁷⁷ Máca, M. Polský film dnes. *Film a doba* 55. 3,4/2009, s. 132 – 146.

¹⁷⁸ Příkladem jsou historické velkofilmové: *Ohněm a mečem* (1999) – režie: Jerzy Hoffman, *Pan Tadeáš* (1999) – režie: Andrzej Wajda, *Quo Vadis* (2001) – režie: Jerzy Kawalerowicz, *Katyň* (2007) – režie: Andrzej Wajda, 1920 *Varšavská bitva* (2011) – režie: Jerzy Hoffman. Płażewski, J. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, Academia 2009, s. 704.

¹⁷⁹ Andrzej Wajda obdržel roku 2000 cenu americké Akademie filmového umění a věd Oscar za celoživotní dílo.

¹⁸⁰ *Tamtéž*, s. 706 - 709.

¹⁸¹ Máca, M. Polský film dnes. *Film a doba* 55. 3,4/2009, s. 147.

5 TVŮRČÍ ASPEKTY FILMOVÉHO DÍLA

Každý umělecký počín má svého tvůrce. Ve filmu, jako v jiných oblastech dramatického umění, je touto postavou filmový režisér. Jeho role je pro komplexní realizaci daného díla stěžejní. Proto je režisér považován za hlavního autora konkrétního snímku. Musí promyšleně syntetizovat jednotlivé komponenty a prvky dramatické struktury do ideově a stylově kompaktního, celistvého díla. Jeho pozice je zásadní nejen z hlediska realizace ideje filmu, definice prostředků, jak ji realizovat, neméně podstatná je též v ohledu koordinace a organizace celého filmového dění kolem realizace daného díla. Jeho představy a emoce realizují nejen herci, ale celý pracovní tým.

Transformace myšlenkového konceptu do formy konkrétního filmu vyžaduje jeho strukturovanou formu, a tou je scénář. Aby mohl být tento myšlenkový koncept konzistentně a uvěřitelně interpretován, adaptován či zprostředkován potenciálnímu divákovi, musí pochopitelně docházet ke kooperaci mezi scénáristou a režisérem (pokud není role totožná). Realizace scénáře není v postatě pouze převodem textu do podoby obrazu (jistá analogie s fotografováním svých představ), ale musí budit dojem energie a životnosti.¹⁸² To vše v ohledu na režisérovu roli, jakožto subjektu umělecké myšlenky ve filmu. Režisér totiž není vypravěčem objektivního děje, objekt (režisér) i subjekt (divák) uměleckého vylíčení, se dostávají do dynamického napětí a jsou interaktivní.¹⁸³

Mimo výběru svých spolupracovníků, kteří se podílejí na celkovém vyznění a utváří svou invencí konkrétní formu daného díla, jako je např. kameraman, hudební režisér atd., je pro vyznění díla neobyčejně podstatný výběr herců a práce s nimi, jako se svébytným oboustranně inspirujícím

¹⁸² Wajda, A. *Moje filmy*. Olomouc, Votobia 1996, s. 25 - 27.

¹⁸³ Sviták, I. Společenský význam filmového umění. *Film a doba* 16. 6/1967, s. 299.

materiálem.¹⁸⁴ Atmosféra realizace filmu je stěžejní pro jeho následné vyznění, je třeba spoluúčasti jednotlivých elementů na jistém tvůrčím napětí.

Výše uvedené skutečnosti jsou pochopitelně formotvorné z hlediska výsledného materiálu, nicméně filmový autor se pohybuje v souřadnicích sociální skutečnosti, a proto je často mimo uměleckou perspektivu determinován a též vystaven okolnostem společenského charakteru. Ať jsou limity povahy finanční či politicko-ideologické, stále jde do jisté míry o formu omezení autorské licence.¹⁸⁵ Jelikož ve středu tématu tohoto textu je film a poválečná skutečnost, je třeba mít stále na paměti při hodnocení filmové tvorby daného období výše uvedené mantinely tvorby. Poněvadž se filmové umění obrací k divákovi, jako dílčí součástí jisté masy (publika), vždy budilo a stále budí též pozornost těch, kteří chtějí masu ovládat, tj. politiků. Politická moc se v nedemokratických režimech pochopitelně obává umělcovy invence, která nebude brát ohled na politické poměry (ideologickou doktrínu). Režisér je vystaven vždy dobovým okolnostem. Je možné podlehnout požadavkům na angažovanost či být jejím aktivním propagátorem. Prizmatem budoucnosti se však dobová poplatnost vyjeví.¹⁸⁶ Existuje nepochybně velká míra strategií, jak koexistovat s mocí, aby míra podléhání politickým tlakům, pomocí omezení činění kompromisů a ústupků, byla co nejmenší.¹⁸⁷ Tyto strategie se pochopitelně u jednotlivých autorů vyvíjejí a reagují na dobové souvislosti, což je nepochybně ovlivněno též jejich psychologickým zráním. To vše se též odráží zpětně na jejich tvorbě.¹⁸⁸

¹⁸⁴ V tomto ohledu jsou stěžejní uvěřitelné dialogy a obecná životnost představovaných postav. *Tamtéž*, s. 29.

¹⁸⁵ Hudec, Z. Politický film, nebo politika ve filmu? *Cinepur* 13. 32/2004, s. 26.

¹⁸⁶ Umělecké kvality a politická angažovanost se pochopitelně nevyklučují, viz sovětský avantgardní film, počiny Leni Riefenstahlové atd.

¹⁸⁷ Tyto strategie a neustálé potýkání s permanentními tlaky na tvůrčí svobodu jsou až jistým existenciálním způsobem zobrazeny v osobních denících, jež si vedl významný představitel čs. nové vlny scénárista a režisér Pavel Juráček. Juráček, P. *Deník (1959 – 1974)*. Praha, Národní filmový archiv 2003. s. 13 – 961.

¹⁸⁸ Jaroš, J. Jasný a Kachyňa - prozíraní na pozadí iluzí. in Feigelson, K.; Kopal, P. (eds.) *Film a dějiny 3. Politická kamera - film a stalinismus*. Praha, Casablanca 2012, s. 421 – 448.

V určité úrovni, dobová moc spoléhá na jistou uměleckou autocenzuru. Pokud není dle jejích potřeb uplatněna, přichází pochopitelně restrikce ve formě přímé cenzury či následné perzekuce konkrétního autora. Je jistým paradoxem, že politický tlak směřovaný vůči umělcovi, může v určitých případech vybudit či motivovat autora k novým formám či experimentům, které by byly ještě pro danou moc akceptovatelné, ale zároveň splňují vnitřní tvůrčovy požadavky na uměleckou hodnotu. Touto, častokrát vnitřně rozpornou cestou, došlo k velkým uměleckým činům.¹⁸⁹ Optikou morálního soudu se jeví v tomto případě jako velice komplikovaná.

Všechny tyto uvedené skutečnosti je nutné akcentovat při hodnocení přístupů daných autorů. Kontext tohoto problému má povahu filozoficko-etickou. Nicméně, uplatnění apelu na roli autora filmu v jeho společenské odpovědnosti, je nepochybné. Úsilím o intelektuální poctivost, užitím zdravého rozumu a aplikací komplexních úsudků je možné se vyvarovat zásadním deformacím v realizaci filmových děl.¹⁹⁰ Koneckonců filmový autor vždy hrál nemalou roli při spoluvytváření dobové atmosféry.¹⁹¹

¹⁸⁹ V podstatě jde o všechna vzepjetí poválečného československého (čs. nová vlna v 60. letech) či polského (polská filmová škola v druhé polovině 50. let a kino morálního neklidu v druhé polovině 70. let).

¹⁹⁰ Psychologická povaha autora je normotvorná z hlediska podléhání dobovým politickým tlakům. Zde je možné poukázat na hrubou analogii přístupu k moci, do jisté míry matadorů československého a polského filmu, Otakara Vávry jako režimně konvenčního autora, který činil ústupky moci a Andrzeje Wajdy, který se pokoušel vždy o jistou míru rezistence, o čemž svědčí jeho širokospektrální tvorba.

¹⁹¹ Pochopitelně danou panujícími společenskými okolnostmi. Jako příklad lze uvést Andrzej Wajda a role jeho filmu *Člověk ze železa* (1981) ve vypjaté době, předcházející vyhlášení výjimečného stavu v Polsku roku 1981.

6 DESKRIKCE PROSTŘEDKŮ ANALÝZY VYBRANÝCH FILMOVÝCH DĚL

Hraný film je svébytný kulturní produkt, jenž bez možnosti prezentace ztrácí podstatnou esenci své povahy. Tím se liší například od výtvarného umění či v jistých ohledech též hudby. Výběr filmů byl tematicky podmíněn zobrazením politicko-spoločenských reálií. Přičemž tematika vyrovnávání se s minulostí je chápána na úrovni reflexe jedné dějinné etapy povětšinou vůči etapě předchozí. Tento fakt pochopitelně zmnožuje pluralitu zobrazení dané minulosti skrze optiku žité současnosti.

Rozplétání složitých významů v jemném předivu symbolické řeči filmového díla je vždy poplatné subjektivní recepci daného posuzovatele. Následující výběr filmů je nepochybně ovlivněn poznáním autora této práce jakožto subjektu, jenž pracuje se souborem, v minulosti nashromážděných poznatků, tj. jistou vnitřní strukturální selekcí. Faktor subjektivního výběru níže posuzovaných filmových děl, je formativní pro celý diskurs předkládaného textu. Do popředí je tedy samozřejmě kladen subjektivní názor autora této studie, zohledněný studiem odborných pramenů.

Zde je třeba zdůraznit, že zásadním faktorem výběru daných snímků, nebyla pouze jejich umělecká hodnota, ale jisté měřítko dobové symboliky.¹⁹² V hodnocení je z toho důvodu rezignováno na jejich uměleckou stránku, poněvadž to je zcela v kompetenci filmové kritiky, jako myšlenkového procesu stojícího rozkročeně mezi uměním a vědou.

Náhled na danou problematiku lze uplatňovat dvěma zásadními způsoby. Jedna strategie zaměřuje svou pozornost především na historické okolnosti vzniku daných děl a následné korekci jejich účelové manipulace s dějinnými fakty, tu lze označit za jisté sémantické čtení filmů. Odlišný přístup spočívá v sémiotickém čtení, které předpokládá „diskursivní analýzu filmového

¹⁹² Akcent na hodnotu filmu jako produktu určitého období.

jazyka a způsobů reprezentace.“¹⁹³ V tomto případě byl upřednostněn první model.

K analýze byly vybrány československé/české a polské filmy z přibližně stejného období, tak aby reprezentovaly příslušný úsek kinematografické tvorby.¹⁹⁴ Časová periodizace byla volena s ohledem na konvenční historické členění etap vývoje dané země, jež bylo stanoveno v kapitolách č. 3 a 4. Selektce rozsáhlé filmové produkce, zabývající se sledovanou tematikou, byla provedena na základě těchto tří základních kritérií, přičemž je pochopitelně nutné opět zdůraznit jistou „předznanost“. Za prvé jde o faktor odlišnosti daného díla od tehdejší běžné produkce. Druhým je stanovení pevně vymezeného tématu, reprezentující určitou problematiku s povahou minulosti. A za třetí jde o aspekt jisté konfrontace s tematikou, jenž se vymezuje vůči totožným problémům společenského charakteru, jimiž se zabývá dnešní pohled na tehdejší realitu

Individuální umělecká povaha konkrétního filmového díla vyžaduje pochopitelně taktéž i osobitý přístup v jeho deskripci. Analýza filmů s historickou ambicí bude v zásadě spočívat v kombinaci následujících prostředků, s důrazem na jejich dějové vymezení. Půjde o míru zajímavosti či odlišnosti od ostatní produkce, dále o míru sugestivity a výčet motivací základních postav jako základních elementů filmu. Deskripce proto nebude vykládat pouze děj, ale bude popisovat pouze základní narativní prvky, které jsou důležité pro účel práce. Cílem deskripce konkrétního filmu, by mělo být jisté odhalení účelovosti a historické omezenosti konstrukce ztvárnění dějin a nástin popisu jeho historické autenticity.

Interpretace zjištěných výsledků a následná komparace přístupů bude provedena s ohledem na zdůraznění analogií či odlišností v zobrazování

¹⁹³ Činátl, K. Televizní realita normalizace a její ideologický kód. Obrazy zla v normalizačních seriálech a filmech. in Kopal, P. (ed.) *Film a dějiny II*. Praha, Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 251.

¹⁹⁴ V počtu 2 až 5 snímků. Počet vybraných v dané kategorii byl zvolen dle důležitosti a spektra tvorby dané periody.

minulosti, čímž by mělo být dosaženo jistého výčtu typů či forem zobrazeného ztvárnění minulosti. Kontextuálním pohledem na tyto formy ztvárnění bude též konstatován evidenční soubor referenčních rámců, které v interakci s danou historickou zkušeností konkrétní společnosti vystupují na povrch.

7 ČESKOSLOVENSKÁ / ČESKÁ KINEMATOGRAFIE – ANALÝZY KONKRÉTNÍCH FILMOVÝCH DĚL

7.1 50. léta

7.1.1 Botostroj – režie: Karel Michael Walló (1954)

Děj tohoto filmu je situován do roku 1932, do fiktivního města Botostroje. Volba časového rámce spadá do období rezistentních aktivit čs. sociálně-politického hnutí (pod vedením tehdejší KSČ). Místo děje je zjevnou analogií ke Zlínu, jakožto centru firmy Baťa. Jde o ikonickou deformaci zobrazení zakladatele firmy Tomáše Bati, jakožto symbolu podnikatelského úspěchu předválečného Československa. Ve filmu je užito znázornění pracujících s, tehdy konvenční, opozicí kladných hrdinů „z lidu“ v kontrapozici k negativní postavě podnikatele a pracujících s emočně vypjatou ostentativní dehonestací podnikatelů jako sociální složky, která je již historicky překonána.¹⁹⁵

Z hlediska filmové formy jde o evidentní narativní schematismus, vycházející z pozice tehdy uplatňované pozice socialistického realismu jako v podstatě jediného přípustného modelu zobrazování minulosti.

Jedná se o typický příklad politicky manipulativního díla s prvky legitimizace stávajícího režimu. Propagandistický tón vyprávění je víceméně zřetelný ve všech akcentech a motivacích hlavních hrdinů.

7.1.2 Král Šumavy – režie: Karel Kachyňa (1959)

Snímek je časově umístěn do období po nástupu komunistického režimu do pohraniční oblasti vysídlené Šumavy, do mezidobí, než byla - obrazně řečeno - vystavěna neprůchodná železná opona. Zobrazuje dramaticky působivou směs osobních příběhů jednotlivých postav v kontextu

¹⁹⁵ Česálková, L. Necht' filmy patří lidu myslícím. *Cinepur* 16. 66/2009, s. 13.

se základním tématem, což je dopadení ústřední negativní figury pašeráka a převaděče.

Vzhledem k tomu, že byl natočen v roce 1958, bylo možné se již částečně oprostít od jednoduchých mechanismů ztvárnění a bylo možné užívat ve větší míře též film, jakožto umělecký prostředek. Nicméně dějová linie, stojící na ideologické úrovni je zachována, avšak již se nejedná o prvoplánový záměr. Ve filmu se pracuje s pojetím jednotlivých příběhů, postavených na dobové archetypizaci vojáka, jakožto ztělesnění mužskosti a zobrazení vojenského života jako symbolu kamarádství a upřímné bodrosti.¹⁹⁶

Z hlediska estetické recepce je stěžejní vizuální stránka filmu. Působivé záběry šumavské krajiny, precizní práce s kamerou a obecně, z hlediska technicky-estetického odsouvá, respektive podvědomě zasunuje do pozadí aspekt dějový, jenž je postaven na kontrastu oprávněného boje vojáků proti vnitřnímu nepříteli. Z hlediska reflexe minulosti jakožto tmelu sociální přítomnosti, jde v podstatě o ospravedlnění zápasu, mezi „my dobří“ a „těmi, kteří nám chtějí narušovat naši poklidnou současnost.“

7.2 60. léta

7.2.1 Každý den odvahu – režie: Evald Schorm (1965)

Vzhledem k době realizace tohoto filmu, je potřeba zdůraznit dobový kontext již pozvolna probíhající liberalizace v oblasti čs. kultury. Film je umístěn do tehdejší přítomnosti, což je již obecně doba jistého společenského prozření z převládajících budovatelských ideálů 50. let. Do středu filmu je umístěno zobrazení vnitřních dilemat mladého dělníka a jeho vnitřního pjetí, na podstavě vyrovnávání se s vlastní minulostí. To se děje na pozadí konfrontace osobních iluzí o možnosti mobilizace hrdinova okolí skrze jeho příkladný aktivismus.

¹⁹⁶ Jaroš, J. Jasný a Kachyňa - prozírání na pozadí iluzí. in Feigelson, K.; Kopal, P. (eds.) *Film a dějiny 3. Politická kamera - film a stalinismus*. Praha, Casablanca 2012, s. 444.

V ději jsou uplatněny retrospektivní prvky, prostřednictvím nichž si hlavní představitel zpětně vybavuje jistou míru své výjimečnosti ve smyslu výlučného postavení příkladné konstrukce ideálu mladého budovatele, což postupně v hrdinově sebereflexi ústí v pocit marnosti a k přehodnocení svých osobních priorit. Ty se v posledku dostávají až na úroveň hypertrofované marnosti.¹⁹⁷

Interpretačně lze vyložit osobní rovinu dilemat hlavního hrdiny též na úrovni stavu celé společnosti, která se ocitla na úrovni prozíraní své nedávné minulosti.¹⁹⁸ Tehdejší realita je zobrazena ve své konkrétnosti (prostředí továrny či hostince), kdy má zainteresovaný pozorovatel možnost syntetizovat žitou realitu a uvědomit si její existenciální aspekt.¹⁹⁹

7.2.2 Kočár do Vídně – režie: Karel Kachyňa (1966)

Děj je umístěn do roku 1945, kamsi na jižní Moravu do posledních dnů druhé světové války. Jde o komorní psychologické drama místní vesnické dívky a vojáka Wehrmachtu, ustupujícího před frontou. Žena je německými vojáky - kteří jí předtím zabili manžela - přinucena, aby je odvezla vozem k rakouské hranici. Ta plánuje pomstu, avšak v průběhu času dojde k emočnímu sblížení mezi oběma protagonisty. Děj filmu tragicky vyvrcholí v zajetí obou hlavních postav partyzány, přičemž voják je zastřelen a žena je partyzány znásilněna.

Tento paradigmatický obrat v ohledu připuštění možnosti vyobrazení nepřítele, jakožto životné dimenze lidské tragédie na obou stranách konfliktního rozhraní. Taktéž prvek fanatických partyzánů, do té doby v obecném diskursu zobrazovaných a prezentovaných, jako morálně ctnostných bojovníků za svobodu země, znamenal jistý předěl. Připuštění

¹⁹⁷ Liehm, A. J. Téma: Kocovina. *Film a doba* 13. 12/1964, s. 622.

¹⁹⁸ Benešová, M.; Pondělíček, I.; Sviták, I.; Štábla, Z. Rezultáty z práce Filmový hrdina ve filmech československé nové vlny. *Film a doba* 15. 12/1966, s. 619.

¹⁹⁹ Sviták, I. Hrdinové odcizení. *Film a doba* 16. 2/1967, s. 67.

tohoto náhledu ve veřejném prostoru, přes jeho odsouzení, umožnilo nastolení otázek do té doby těžko přípustných.²⁰⁰

Nicméně je třeba zmínit, že i titul tohoto snímku je určitou výpovědí o mantinelech realizace filmu té doby, poněvadž voják byl cíleně označen za Rakušana a Rakousko bylo v době natáčení tohoto filmu bráno jako nacistická oběť, což bylo pochopitelně ještě ideologicky únosné.²⁰¹

7.2.3 Všichni dobří rodáci – režie: Vojtěch Jasný (1968)

Příběh, tohoto do určité míry ikonického díla, začíná ihned po skončení války v květnu 1945, pokračuje přes relativně idylicky zobrazené období tří poválečných let, přičemž zásadním milníkem v narativním plynutí, je mocenský zlom v únoru 1948. Mikrohistorie jednoho městečka na Českomoravské vrchovině je vystavěna pomocí barvitého vykreslení figur a jejich motivací. Ústřední postavou je morálně a obecně charakterově pevná postava místního sedláka. Jeho osud demonstruje na pozadí realistického zobrazení tradiční sociální struktury českého venkova, rozpad jedné komunity pod tlakem dějinných okolností. „Prožívaná přítomnost je tu pohlcována, někdy až bezohledně drcena minulostí.“²⁰²

Lyrický způsob vyobrazení poetických stránek života na vesnici před kolektivizačním marasmem lze nazvat filmem-kronikou daného místa a času.²⁰³ Na tomto pozadí se zrcadlí a koncentrují dějinné souvislosti násilného přerodu jednoho světa daných pořádků a jisté cyklicity, do světa nového,

²⁰⁰ Film odsoudil například i tehdejší prezident A. Novotný. Taktéž tehdejší česká filmová publicistika k němu zaujala kritická stanoviska. Fiala, M. Deziluze. *Film a doba* 16.1/1967, roč. 16, s. 34. Zajímavý v tomto ohledu se zdá být pozitivní polské hodnocení tohoto filmu, odabstrahované od českého veřejného historického diskursu. Michalski, C. Kočár do Vídně a česká kritika. *Film a doba* 16. 3/1967, s. 163.

²⁰¹ Koura, P. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. in Blažek, P. *Film a dějiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 235.

²⁰² Přádná, S.; Škapová Z.; Cieslar, J.; Svoboda, J.; Dvořák, J.. *Démanty vs'ednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha, Pražská scéna 2002, s. 328.

²⁰³ Žalman, J. *Umlčený film*. Praha, Levné knihy KMa 2008, s. 101-105.

v němž již určitá část neumí žít.²⁰⁴ Režisér ve filmu akcentuje náhled na transformaci venkova způsobem, který nebyly schopny přinést ani tehdejší společenské vědy.²⁰⁵

Tento film lze bezpochyby hodnotit jako zvnitřnělé úsilí o pravdivou výpověď. Jedná se o přehodnocení do té doby panujících schémat o účelnosti a pozitivních dopadech kolektivizace na český venkov.²⁰⁶ Zcela ostentativně se na příkladech konkrétních osob demonstruje perzekuce církve, selského stavu a taktéž dobové hledání vnitřních nepřátel. Všechny tyto faktory činí z daného díla jedno ze stěžejních filmových děl, které se emotivně zmocňují minulosti jako prostoru lidských identit a citlivě jej explañují.

7.2.4 Adelheid – režie: František Vláčil (1969)

Komorní příběh se odehrává během prvního poválečného podzimu v českém pohraničí. Ústřední dějové téma je obdobné jako v případě snímku *Kočár do Vídně*, tj. dějová linie se vyvíjí na pozadí milostného vztahu bývalého československého zahraničního vojáka a dcerou místního nacistického funkcionáře, podle níž je film pojmenován. Postava hlavního mužského protagonisty stojí v centru pozornosti filmu. Je traumatizována válečnými zážitky a je poznamenána jak po fyzické, tak především psychické stránce. Vyústění příběhu je tragické – žena spáchá sebevraždu a muž, v symbolicky otevřeném konci, kráčí minovým polem.

Z pohledu tehdejší recepce poválečných dějin, je zcela novátorský přístup k vyobrazení situace v poválečném pohraničí v aspektu lidských charakterů. Zástupci čs. úředních orgánů jsou zachyceni víceméně jako primitivní, ziskuchtiví a účelově se chovající jedinci. Též vypoðobnění vztahu

²⁰⁴ Dvořák, J. Jasného cesta k Rodákům. *Film a doba* 18. 7/1969, s. 354.

²⁰⁵ Pinkas, J. Proměny obrazů kolektivizace... *Cinepur* 18. 74/2011, s. 84.

²⁰⁶ Hanuš, M. O poetičnosti Všeoh dobrých rodáků. *Film a doba* 36. 6/1990, s. 346.

mezi čs. vojákem a dcerou nacisty je symptomaticky inovativní.²⁰⁷ V případě tohoto filmu lze tedy oprávněně konstatovat jeho jistou antiiluzivnost z hlediska několika historicko-mentálních dimenzí.

7.2.5 Ucho – režie: Karel Kachyňa (1970)

Přestože není časoprostorové umístění tohoto snímku explicitně zmíněno, lze na základě reálií a jisté psychologické konstrukce znázorněných figur usuzovat na stalinistické období 50. let. Ústředními postavami jsou ministerský náměstek a jeho žena. Příběh filmu je zasazen do prostředí mocenských špiček tehdejšího režimu a časově je vymezen na úsek mezi nočním návratem manželské dvojice z vládní recepce do jejich domu, kde se odehraje celý děj filmu a ukončen je ranní gradací děje, ústící v náměstkovo povýšení.

Ústředním dějovým motivem je postupné narůstání až určitého paranoidního stavu ústředních figur, které si skrze úzkostnou reminiscenci zážitků na předchozí recepci (která je zachycena ve filmu prostřednictvím vnitřní retrospekce) uvědomují totální moc nad svými osudy a v menší míře též absurditu své situace, která vyústí v přesvědčení o neodvratném zatčení hlavního protagonisty.²⁰⁸

Film lze označit za zřejmě nerealističtější pokus o deskripci psychologického prostředí totalitní moci počátku 50. let a nepochybně jistým způsobem volně asociuje kolektivně zažitou situaci se zatčením tehdy druhého muže ve státě, Rudolfa Stránského. Míra vyobrazení umožňuje označit tento film za nejzásadnější „vypořádání se“ s nebrutálnější fází komunistického režimu na umělecké úrovni v době těsně před nástupem normalizace.²⁰⁹

²⁰⁷ Fiala, M. Vláčil, Körner, Adelheid. *Film a doba* 18. 12/1969, s. 644.

²⁰⁸ Jaroš, J. Ucho – návrat z roku 1969. *Film a doba* 36. 4/1990, s. 222 - 224.

²⁰⁹ Film *Ucho* byl vzápětí po dokončení zakázán a deponován do tzv. trezoru. Do distribuce se dostal až po roce 1989 a premiéru v kinech měl až v červnu 1990.

7.3 70. a 80. léta – 1989 (období normalizace)

7.3.1 Hroch – režie: Karel Steklý (1973)

Snímek se odehrává v období roku 1968 a přesto, že nejsou explicitně vyjevena známá fakta, divákovi se dostává jakési satirické podívané na téma metafor z nedávné minulosti čs. společnosti. Film byl samotnými tvůrci označen za jakousi fantastickou burlesku.²¹⁰

Banalita děje je neuvěřitelně průhledná. V jakési nespecifikované zemi (je však evidentní, že jde o ČSSR) onemocní v zoologické zahradě hroch, zrovna v situaci rekonstrukce vlády. Státní banka odmítne poskytnout zlato na opravu jeho chrupu a na pozadí této skutečnosti se rozehraje primitivní dějová linie, která pracuje se schematickým zachycením politické manipulace na úrovni ostentativního využívání masmédií.

Film pracuje s ironizujícími odkazy na kolektivně známé situace, které se v období, do něhož je situován, odehrávaly (tzv. fond republiky, politická organizace KAN atd.). V příběhu se vyskytují postavy, jejichž předobrazy jsou konkrétní osoby Pražského jara (A. Dubček, prof. Václav Černý, Marta Kubišová atd.). Tyto figury deklamují kolektivně povědomé fráze, které jsou zasazeny do komických rámců a tím zesměšňují a bagatelizují jejich pravý obsah. Tento film byl první reakcí normalizované kinematografie na předchozí období liberalizace konce 60. let. Jeho cíle jsou nepokrytě politicky legitimizační. Film je označován za jeden z netrapnějších počinů čs. kinematografie.²¹¹

7.3.2 Osvobození Prahy – režie: Otakar Vávra (1975)

Tento film byl natočen jako závěrečná část trilogie, přičemž první díl s názvem *Dny zrady* (1973) je situován do období mnichovské krize roku 1938

²¹⁰ Česálková, L. Karel Steklý: Hroch. *Cinepur* 18. 77/2011, s. 54.

²¹¹ Koura, P. Filmy smíchu a zapomnění. *Soudobé dějiny* 15. 3,4/2008, s. 579-589.

a druhý díl *Sokolovo* (1974) je umístěn do doby formování čs. východní armády v Sovětském svazu a jejich prvních bojů. Cílem, dle autorů, měla být jistá filmová epopéj, popisující vzmach národů Československa od mnichovského pokoření, až po osvobození Československa Rudou armádou v roce 1945. Právě tímto aktem se dějově zaobírá popisovaný film.²¹²

Záměr této volně propojené filmové trilogie lze označit jako, z ideologického hlediska, ryze utilitární. Byť byl tento na čs. poměry velkofilm, koncipován účelově jako atraktivní podívaná pro mladší generaci (válečné akční motivy), jeho ploché ideologické vyznění bylo s velikou pravděpodobností motivováno pod jasným záměrem obnovení důvěry čs. společnosti v Sovětský svaz, která byla demaskována invazí v roce 1968.²¹³ Tato ideologická účelovost a narativní schematismus, do jisté úrovně, evokují prvky socialistického realismu.

7.3.3 Bouřlivé víno – režie: Václav Vorlíček (1976)

Rádoby komedie s poetizujícími rysy, v nichž ukazuje idylický život na jihomoravské vesnici v období roku 1968, byla natočena již osm let po kritickém období, jež zobrazuje. Proto má příběh, byť zcela evidentně jasně konstruovaný, již kontury více zaměřené na lidovou zábavu, než ostentativně politicky manipulativní.

Od počátku filmu je evidentní ideová polarizace hlavních postav. Nejpodstatnější figurou, která formuje dějovou linii, je předseda místního JZD. Na základě jeho konfliktu se zástupci reformně jednajících vesničanů, kteří chtějí založit vinařské družstvo (synonymum podnikání), je rozehrán syžet filmu, který je postaven na polarizaci dvou světů, toho tradičního fungujícího,

²¹² Horák, O. Otakar Vávra. Úskalí konformity. *Cinepur* 16. 66/2009, s. 34, 35.

²¹³ Koura, P. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. in Blažek, P. *Film a dějiny*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2005, s. 240.

lidsky přívětivého a nového individualisticky motivovaného a účelově jednajícího.²¹⁴

Film zobrazuje negativní rysy reformního procesu na podstavě rozdvojenosti vesnice. Církev je komicky karikována skrze postavu faráře jako vedoucí skautů. Ve filmu hraje zásadní roli též negativní postava podvodně jednajícího emigranta. Ve filmu se operuje s užíváním termínu *stát* jakožto synonymu ke straně (míněno KSČ). Zjednodušeně řečeno, jde o komplexní schematizaci děje a postav. Celkově tento film vyzní jako životnější verze budovatelských filmů, která účelově slouží politické objednávce.²¹⁵

7.3.4 Zánik samoty Berhof – režie: Jiří Svoboda (1983)

Film se odehrává v podzimních měsících roku 1945 ve vysídleném českém pohraničí. Dílo pojednává o posledních fanatických bojovnících nacismu, tzv. wehrwolfech, kteří pod vedením jeptišky obsadí statek a terorizují jeho obyvatele. Děj filmu nabývá v určitých dramatických momentech až hororové kontury, je uměleckými prostředky rozveden do podobenství o nesmyslnosti války a jejího násilí. Tento snímek je do jisté míry inovativní taktéž v okolnosti postupného odkrývání motivací a pohnutek jeho protagonistů, což v normalizační kinematografii nebylo rozhodně obvyklé.

Opoziční kontext je srozumitelně vymezen expresivním zobrazením fanatických nacistů, čímž je jasně definováno zlo a synonymem dobra, což ztělesňuje poručík čs. armády, jenž po těchto wehrwolfech pátrá. Tento snímek je zajímavý nejen svými uměleckými prostředky, ale též vystižením jisté dobové bezútěšnosti, čímž navazuje např. na Vláčilův snímek *Adelheid*.²¹⁶ Je nezbytné podotknout, že film se zásadním způsobem

²¹⁴ Horák, O. Kouzlo pančovaného vína. Moravské vinohrady mezi normalizací a tržní ekonomikou. *Cinepur* 18. 78/2011, s. 82.

²¹⁵ Čemuž dodalo značnou legitimitu též obsazení populárních herců a jejich zobrazení jako bodrých figur, se kterými se lze identifikovat. Koura, P. Filmy smíchu a zapomnění. *Soudobé dějiny* 15. 3,4/2008, s. 605.

²¹⁶ Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc, Rubico 2000, s. 187.

ideologicky neprofiluje, což je taktéž zřejmě způsobeno již jistým posunem od normalizačních dogmatických tendencí v zobrazování historie.

7.3.5 Člověk proti zkáze – režie: Štěpán Skalský, Jaromír Pleskot (1989)

Tento film v emocionální rovině velice sugestivně zachycuje dusnou a zlověstnou atmosféru konce třicátých let a soumrak první republiky. Do centra děje je postavena morální autorita spisovatele Karla Čapka, jako jistého majáku demokratických hodnot. Film akcentuje přiblížení hlavního protagonisty jako životné postavy s elementární podmanivostí, disponujícího vtipem a současně nesmírně společensky zodpovědného člověka.²¹⁷ Děj však vyústí v tragický, avšak symbolický závěr smrtí hlavního protagonisty a následné okupace zbytku Československa.

Snímek aktivně pracuje s diskursem předválečného Československa, jakožto země stojící na demokratických principech a ochotnou tyto hodnoty aktivně hájit. Ve filmu jsou realisticky zobrazeny postavy předválečné kulturní scény, které se symbolicky scházejí jakožto tzv. pátečníci u prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka a řeší nejen politické záležitosti. Na umožnění realizace tohoto snímku, lze demonstrovat již jisté uvolnění v kultuře cca dvou posledních let komunistického režimu a pochopitelně též částečné umožnění přehodnocení negativních stanovisek tohoto režimu k demokratickému Československu.

7.4 1989 – současnost

7.4.1 Tichá bolest – režie: Martin Holý ml. (1990)

Tento snímek se odehrává ve dvou časových úrovních, jež se vzájemně, prostřednictvím uplatnění prostředků retrospekce, prolínají. První

²¹⁷ *Tamtéž*, s. 331.

údobí, do něhož se vzpomínkami hlavní protagonista vrací, je traumatické období počátku po roce 1948, kdy je zatčen a následně popraven jeho otec, následně mu umírá jeho matka a sám je vychováván svým dědečkem, který je středobodem jeho vzpomínek. Perspektiva současnosti hlavního aktéra je umístěna do období jeho vojenské služby u Pomocných technických praporů (PTP).

Poprvé se v tomto snímku, pochopitelně v souvislosti se změnou v nově odideologizované kinematografii, objevuje tematika PTP, což byly speciální vojenské oddíly, v nichž byli umísťováni dobově řečeno tzv. politicky neloajální občané. Koncept filmu je ustanoven na práci s dobovými reáliemi a vystihuje celkem realisticky ideologizované ovzduší 50. let.²¹⁸

Film osciluje mezi baladickou atmosférou vzpomínek hlavního protagonisty a hrubozrnným vojenským humorem, nicméně oproti o mnoho známějšímu filmu *Černí baroni* (1992), jehož dění je umístěno do stejného časoprostorového vymezení, nesklouzává k lascivnímu humoru, který odvádí pozornost a do jisté míry falešně bagatelizuje tristní dějinný kontext, v jehož souvislostech se děj odehrává.

7.4.2 Bumerang – režie: Hynek Bočan (1996)

Námětem nejrepresivnější fáze komunistického režimu na počátku 50. let, se značně realisticky věnuje tato filmová adaptace scénáře bývalého politického vězně Jiřího Stránského. Děj je umístěn do prostředí komunistického pracovního tábora, kam jsou umísťováni tzv. nepřátelé lidu, což v dobovém žargonu znamenalo široké spektrum převážně politicky perzekvovaných osob. Téma je zpracované na fundusu psychologického příběhu, v němž se mimo jiné objevuje též motiv bývalého velitele věznice, který se v důsledku stranických čistek ocitne mezi svými bývalými oběťmi.

²¹⁸ Ptáček, L. *Panorama českého filmu*. Olomouc, Rubico 2000, s. 205.

Zřejmě největší devízou filmu v ohledu na sledovanou problematiku reflexe minulosti, jsou mimo hereckého výkonu hlavního protagonisty, hlavně sugestivní zobrazení psychologie postav a syrově podané a autenticky vyznívající prostředí tzv. lágru. Neméně je též akcentován aspekt komunitních vazeb mezi vězni. Jistou vadou filmu je jeho gradace, která nevyužila možný potenciál. Z hlediska dosavadní české filmové produkce, věnující se období represí 50. let, jde asi o nejsugestivnější podání této problematiky.

7.4.3 Pupendo – režie: Jan Hřebejk (2003)

Děj této tragikomedie je situován do normalizačního období počátku 80. let. Do středu příběhu je postaven život dvou rodin, přičemž první z nich je aktivní součástí komunistického systému a druhá stojí do jisté míry na jeho rozhraní, v tzv. šedé zóně.

Snímek je orientován na vyobrazení jisté typologie vnitřních postojů a dilemat hlavních protagonistů, podstatnou součástí vyprávění je také náhled do generačních konfliktů mezi rodiči a dětmi. K podchycení dobové atmosféry jsou využity též prostředky umělecké povahy (kamera, hudba). Výše uvedené se odehrává na pozadí vykreslení odlišných přístupů, k určité strategii přežívání v období vrcholné normalizace.²¹⁹

Film pracuje s konceptem autorsky smířlivého pojetí bezpečné strategie přežívání v době, kdy komunistický režim byl pevně ukotven a absolutní většina společnosti jej akceptovala jako daný. Prostředkem k náhledu na absurdní úrovně existence v této době je zvolen konvenčně neproblematický nástroj zesměšnění, což reflexi nedávné minulosti místo kritického náhledu dále jen komplikuje a podporuje stereotypní způsob pohledů na ní.²²⁰

²¹⁹ Jaroš, J. Osudové Pupendo. *Film a doba* 49. 2/ 2003, s. 116.

²²⁰ Hladík, Š. Traumatické komedie. Politika paměti v českém filmu, in *Vzpomínání a paměť. Sociální studia* 3. 1/2006, s. 22-23.

7.4.4 Pouta – režie: Radim Špaček (2009)

Do stejného období jako předchozí snímek je situován i tento film, avšak dobovou perspektivu uchopuje ze zcela odlišného úhlu. Jde o pohled existenciálního zápasu hlavního protagonisty, jímž je příslušník Státní bezpečnosti (StB) se sebou samým. Ústředním tématem filmu je moc a její uplatňování. Děj přináší jak vhled do prostředí aparátu StB, tak i mezi tehdejší opoziční scénu, tj. mezi disidenty. Pracuje s tehdejším člověkem jako prvkem, který je nucen v souřadnicích zobrazované doby, a to buď zjevně či skrytě, činit permanentní rozhodnutí, v ohledu ke svému pojetí morálky.²²¹

Větší prokreslenost zobrazovaných figur činí příběh bližší, tehdy žité realitě. Film je vystavěn na tísnivé atmosféře plné strachu, nejistoty, bezmoci a špiclování a vše je umístěno do podvědomě známých dobových reálií.

Kladem tohoto díla je bezpochyby nekompromisní zobrazení praktik tehdejšího bezpečnostního aparátu (StB), dále též niterně hmatatelný vhled do atmosféry vakua nehybné normalizační éry a v nemenší míře také neschematizované založení hlavních postav. Kombinací těchto faktorů bylo dosaženo jistého předělu v dosavadním filmovém pojetí, jedné z neuralgických etap nedávné minulosti.

²²¹ Felcman, J. Pouta. „Vypovídat upřímně a na úrovni“. *Cinepur* 17. 68/2010, s. 44-45.

8 POLSKÁ KINEMATOGRAFIE – ANALÝZY KONKRÉTNÍCH FILMOVÝCH DĚL

8.1 50. a 60. léta

8.1.1 Eroica – režie: Andrzej Munk (1958)

Tento film, který stojí v základech ustanovení, tzv. Polské filmové školy druhé poloviny 50. let, sestává ze dvou příběhů. Děj první části je zaměřen na postavu bezvýznamného podvodníka v období varšavského povstání v roce 1944. Druhá část filmu je situována do prostředí důstojnického zajateckého tábora.

Polská mentalita je, zvláště v druhé epizodě, nahlížena skrze rozkrytí tradičních modelů polského vojáka jako nositele národní cti a tradičních hodnot. Ironický akcent tohoto filmu demaskuje určitou heroizaci, tehdy polskou veřejností konvenčně přijímaného pohledu na válečné zkušenosti. Snímek do určité úrovně reagoval na opatrné nastolování otázek po smyslu národního „hrdinství“, které se zpětně jevilo jako trestuhodné, poněvadž jeho efekt v kontrastu k následným ztrátám byl evidentně tragický.²²² Svým, do té doby originálním, pojetím zobrazení osudů Polska za druhé světové války, se tento film obsahově posunuje, na novou kvalitativní úroveň v poválečné polské filmové produkci.²²³

8.1.2 Popel a dým – režie: Andrzej Wajda (1959)

Námět tohoto významného díla se opírá o ztvárnění role pochybující individuality, jakožto životného elementu v soukolí doby. Děj je umístěn do období ustanovování poválečného Polska, které je poznamenáno probíhající občanskou válkou mezi prosovětským režimem a nekomunistickým odbojem.

²²² Płażewski, J. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, Academia 2009, s. 325-326.

²²³ Svoboda, J. *Polský film v letech 1956-1958*. *Film a doba* 10. 8,9/1961, s. 597.

Film zachycuje vnitřní zmatek mladého vojáka Zemské armády,²²⁴ jenž má za úkol spáchat atentát na místního komunistického představitele. Existenciální dilemata, jimž je vystaven umocňuje též užití uměleckých prostředků, které pracují například i s náboženskou symbolikou. Vyznění filmu zásadně podpořila dominantní role hlavního hrdiny, do níž byl obsazen charismatický herec Zbigniew Cybulski. Gradace děje, která vyústí mylným zastřelením hlavního představitele, jenž poté umírá na smetišti, patří k ikonickým okamžikům světové kinematografie. Na základě výše uvedeného, zde jde v podstatě o oslavu hrdiny předem odsouzeného k záhubě.

Po umělecké stránce snímek disponuje vyváženou kompozicí a bohatstvím alegorií, které umocňují mnohoznačnost výkladu.²²⁵ Film je v této souvislosti označován za zřejmě nejlepší dílo polské kinematografie.

Z hlediska reflexe minulosti přináší film nezpochybnitelnou změnu v diskursu vnímání polského nekomunistického odboje a taktéž jej opět do kolektivního povědomí přináší a zpětně jej symbolicky legitimizuje.

8.1.3 Krajina po bitvě – režie: Andrzej Wajda (1970)

Dějová linie tohoto díla je umístěna do prostředí nedávno osvobozeného koncentračního tábora po skončení druhé světové války. Hlavním protagonistou je zde mladý intelektuál, který je po setkání s židovskou dívkou nucen se vypořádat se svými emocemi, jež jsou zásadně poznamenány prožitými událostmi.

Příběh v základní linii řeší otázku, zda po tak traumatických zážitcích, které vězeň koncentračního tábora prožil, je ještě schopen normálního života a začlenění do něj. Líčí komplexy hlavního hrdina a neschopnost se rozhodnout pro odchod z tábora a nedostatek vůle a odvahy pro návrat do vlasti. Užití

²²⁴ Zemská armáda (Armia krajowa) - největší odbojová ozbrojená organizace v Polsku v období druhé světové války

²²⁵ Płażewski, J. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, Academia 2009, s. 326.

autentizujících prostředků, jako je práce s ruční kamerou a četné používání detailů, dodává snímku subjektivní nádech.

Film prostřednictvím postojů hlavních aktérů demytizuje osvobození koncentračních táborů a též pocity a motivace osvobozených. Tím přistupuje neschematicky k této problematice, která byla doposud předkládána na pozadí euforie z osvobození a spontánní vůle k novému životu.²²⁶

8.2 70. a 80. léta

8.2.1 Člověk z mramoru – režie: Andrzej Wajda (1976)

Jedno ze zásadních děl tzv. kina morálního neklidu pracuje obdobnou dějovou strukturou jako proslulý film Orsona Wellse *Občan Kane* (1941), neboť se užitím kvazidokumentárních postupů snaží docílit co největší plasticity vyprávění.²²⁷

Do středu příběhu je postavena role mladé a neústupné televizní reportérky, která prostřednictvím pátrání po jednom z představitelů budovatelského úsilí počátku 50. let, který byl poté cíleně vymazán z historie, hledá pravdu o stalinistické minulosti Polska. Zprvu k tomuto účelu užívá dobové dokumenty, ale postupem času se obrací k přímým aktérům tehdejší reality. Během svého pátrání naráží hlavní protagonistka na politicky a morálně problematická zjištění, což ústí v konflikty se soudobým režimem, který ji staví do cesty překážky ve formě cenzurních zásahů.

Snímek zobrazuje tématiku vyrovnávání se s minulostí prostřednictvím jejího aktivního odhalování. To se děje na základě postupného slučování faktů, jež ústí v komplexní poselství o traumatu popisovaného období. Film

²²⁶ Płażewski, J. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, Academia 2009, s. 444.

²²⁷ Bordwell, D.; Thompson, K. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha, Akademie múzických umění, Nakladatelství Lidové noviny 2007, s. 650.

umožnil jistou společenskou revizi v pohledu na svou minulost.²²⁸ V ději lze spatřovat analogie k tehdejší polské situaci, nicméně jak zjevné tak skryté zobrazení mechanismů tehdejší politické moci, činí tento film významným nejen z perspektivy polské kinematografie.

8.2.2 Náhoda – režie: Krzysztof Kieślowski (1981)

Film je umístěn do tehdejší současnosti a pracuje se zobrazením všední reality komunistického Polska na přelomu 70. a 80. let. Byť jde o vykreslení soudobého stavu společnosti, jeho výpovědní hodnota přesahuje bezpochyby perspektivu do údobí mnohem širšího.

Snímek novátorským způsobem vyprávění pracuje s konceptem tří hypotetických dějových linií, které se odvíjejí od zdánlivě banálního okamžiku, kdy se hlavní protagonista pokouší doběhnout vlak. Následně se děj vyvíjí na úrovni schématu tří potenciálních životních eventualit, které jistým způsobem popisují možné způsoby tehdejší existence. V prvním případě jde o kariéru stranického funkcionáře, následně o možnost konspirujícího disidenta, v poslední řadě pak o životní dráhu bezpartijního úředníka.

Přínos tohoto filmu v ohledu ke kolektivní sebereflexi spočívá nepochybně v syntetizujícím náhledu na životní strategii polské generace, narozené v období kolem událostí v roce 1956 a aktivně vstupujících do svého života v průběhu „nehybných“ 70. let.²²⁹ Ta svým charakterem nastolovala otázky po roli morálky v kontextu tehdejší společenské reality.

8.2.3 Výslech – režie: Ryszard Bugajski (1982)

Snímek je umístěn do doby počátku 50. let, kdy se, tak jako v ostatních státech v sovětské sféře vlivu, pomocí represivního aparátu upevňovala

²²⁸ Lubelski, T. Obrazy Stalina v polském filmu (1948 - 1965). in Feigelson, K.; Kopal, P. (eds.) *Film a dějiny 3. Politická kamera - film a stalinismus*. Praha, Casablanca 2012, s. 171.

²²⁹ Kopaněvová, G. Od morálního neklidu k desateru. *Film a doba* 37. 4/1991, s. 208.

komunistická diktatura. Hlavní představitelkou je zde zpěvačka zájezdového divadla, jež je účelově postavena do role svědka v inscenovaném procesu. Po jejím zatčení následuje série krutých výslechů, provázená rafinovaným mučením.²³⁰

Je potřeba zmínit excelentní herecký výkon hlavní protagonistky, která autentickým způsobem přibližuje psychický stav nevinné oběti, která si chce zachovat lidskou důstojnost. Nastíněním logiky systému stalinských represí, se podařilo vytvořit jeden z nejpůsobivějších polských filmů, vypovídajících o období upevňování moci komunistické diktatury. Výjimečnost tohoto filmu umocňuje, přes jeho zákaz distribuce po jeho natočení, odvaha jeho tvůrců jej natočit v době stanného práva, což bylo bezpochyby velkým rizikem.

8.2.4 Bez konce – režie: Krzysztof Kieślowski (1985)

Děj tohoto filmu je zasazen do období výjimečného stavu roku v roce 1982. Na pozadí soudního procesu proti mladému organizátorovi stávkový v roce 1981 se odehrává příběh, který obsahuje i dimenzi spirituální stránky lidské existence. Hlavní ženská protagonistka úmrtím svého manžela ztrácí velkou část své životní motivace. Pouto k zemřelému manželovi je velice intenzivní a prostřednictvím metafyzického apelu se rozhodne pomoci v obhajobě organizátora stávkový. Příběh vyústí v tragické rozhodnutí hlavní hrdinky ukončit svůj život a přiblížit se tak svému manželovi.²³¹

Film realisticky reflektuje dobovou atmosféru tehdejšího Polska, kde mezi lidmi vládne vnitřní rozpolcenost a vystřízlivění z marně naplněných nadějí. Zobrazuje morální dilemata, jež jsou odlišným způsobem vnímána mladší a starší generací, což je jedna z principiálních linií příběhu. Zajímavým se z uměleckého hlediska jeví prolnutí vykreslení tehdejší společenské situace s duchovně intenzivní dějovou linií. Tento počín je považován za dobově nejodvážnější film o období výjimečného stavu z let 1981 až 1983.

²³⁰ Płażewski, J. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, Academia 2009, s. 521.

²³¹ Kopaněvová, G. Od morálního neklidu k desateru. *Film a doba* 37. 4/1991, s. 208.

8.3 1989 – současnost

8.3.1 Katyň – režie: Andrzej Wajda (2007)

Toto dílo stojí na zpracování jednoho z nejtraumatičtějších událostí moderních polských dějin. Jde o masakr více než dvaceti tisíc polských vojáků i civilistů, který provedla sovětská tajná policie NKVD v roce 1940 po okupaci východní části Polska, které bylo napadeno ze západu nacistickým Německem a z východu komunistickým Sovětským svazem. Tyto polské oběti jsou považovány za genocidu na tehdejší polské elitě, a to jak z perspektivy sociální, tak z pohledu míry zastoupení vrcholné inteligence. Katyňský masakr byl následně politicky interpretován, a to jak v období války, tak následně až do období liberalizace sovětského režimu v druhé polovině 80. let. Bezpochyby šlo o jedno z velkých politických tabu, které zůstávalo zakořeněno v polské kolektivní paměti.

Dramatické okolnosti katyňské události jsou zobrazeny primárně na epizodickém vykreslení osudů osob (převážně manželek, matek či sester obětí), kterých se masakr nějakým způsobem dotknul. Proto lze označit pohled skrze marné naděje a prožívané utrpení, z tohoto dějového úhlu pro film jako formativní.

Děj je v základu relativně jednoduchý a shrnuje však podstatu katyňského zločinu. Nezpochybnitelným přínosem tohoto díla je, že události okolo katyňského masakru byly poprvé přeneseny na filmové plátno právě zde. Zajímavým aspektem tohoto snímku je absence apriorního protiruského pohledu, neboť na příkladu záchrany jedné z hlavních hrdinek se dá ukázat popření jisté prvoplánovitosti historického pojetí, jehož užití by zde bylo nasnadě.

Film však částečně působí též rozporuplně, jelikož dominantní upřednostnění dějového akcentu na aspekt osobní úrovně vyrovnání se se ztrátou blízkých, v sobě nese z historického úhlu, též jistá úskalí. V určitém ohledu chybí ve snímku jistá historická kontextualita, která by diskutovanou

událost zařadila do širších souvislostí. Tato skutečnost byla dozajisté formována též osobní zkušeností autora tohoto snímku, poněvadž jeho otec byl jednou z obětí katyňského masakru.²³²

8.3.2 Malá Moskva – režie: Waldemar Krzystek (2008)

Drama s prvky romantického příběhu se odehrává v období kolem roku 1968. Děj je umístěn do polského maloměsta Legnice, kde v jedné části žili místní obyvatelé a v druhé sovětská vojenská posádka společně se svými rodinami. Příběh je postaven na zapovězeném milostném vztahu manželky sovětského důstojníka a polského vojáka, které spojuje osobní vztah k hudbě. Následně dochází k prozrazení tohoto vztahu sovětskou tajnou službou KGB a poté se odvíjí dramatická linie příběhu, pracující s žánrovými prvky thrilleru.

Tento melodramatický příběh inovativně nabízí jemněji strukturovaný pohled na nedávnou polskou minulost, oproštěnou do jisté míry o stereotypní náhled na polskou společnost, jakožto apriori se vymezující vůči všemu sovětskému. Práce s limity polské podřízenosti sovětské moci (verbální konfrontace vojáků obou armád), jistým způsobem odkazuje mýtus o polském vlastenectví „z podstaty“ do realistické úrovně.²³³

8.3.3 Generál Nil – režie: Ryszard Bugajski (2009)

Děj tohoto snímku se odehrává v období let 1945 až 1953, s občasnými retrospekciemi vracejícími se k válečným akcím hlavního hrdiny. Ústřední postavou je generál August Emil Fieldorf, krycím jménem Nil, jenž byl druhým nejvyšším velitelem polské tzv. Zemské armády.²³⁴ Hlavním motivem snímku je na osudu hlavního protagonisty zobrazit postupné utužování poměrů v poválečných letech v Polsku, které je okupováno Sovětským svazem. Vyústění tohoto procesu se odrazí ve změně společenského klimatu, která je

²³² Máca, M. Polský film dnes. *Film a doba* 55. 3,4/2009, s. 143.

²³³ Kalinowska Blackwood, I. Mohou Poláci milovat Rusy? Postkoloniální zatížení polského filmu po roce 1989. *Cinepur* 20. 85/2013, s. 79.

poznámenána zvyšujícím se napětím a obavami, jež nabývají až paranoidní povahy. Děj neodvratně míří až k uvěznění generála Fieldorfa, pokračuje jeho trýznivým mučením a vyvrcholí vykonstruovaným procesem, jenž jej odsoudí k smrti.

Prostřednictvím autentického ztvárnění reálné oběti totalitní mašinerie, film dosahuje velice sugestivního zážitku. Postihnutí dobové atmosféry je dosaženo například formou zobrazení vězeňského prostředí, včetně použití fyzického násilí vůči hlavnímu představiteli. Absurdita represe vůči hrdinovi protinacistického odboje nabývá až obludné úrovně. Snímek obecně působí velice civilně a místy nabývá až mrazivě dokumentaristického stylu.

8.3.4 Černý čtvrtek – režie: Antoni Krauze (2010)

Časoprostorové umístění tohoto filmu je umístěno do města Gdyně na konec roku 1970, kde se odehrál jeden z nejtragičtějších momentů novodobé historie Polska, tj. brutální zákrok proti dělnickým nepokojům v tomto městě. Snímek vypráví příběh gdyňského dělníka Brunona Drywy, který byl zastřelen v tzv. černý čtvrtek 17. prosince 1970 (odtud název titulu). Film přibližuje osud postižené rodiny, která byla následně též perzekuována, což vedlo k jejím fatálním existenčním problémům.

Velkým kladem tohoto filmu je, mimo výrazných hereckých kreačí, především důraz na historickou autenticitu znázorňovaných událostí, jež jsou rekonstruovány evidentně s velkou pečlivostí.²³⁵ Snímek přes jisté nedostatky pracuje se sugestivně zobrazovanou atmosférou napětí protestů dělníků místní loděnice, proti nekompromisním ozbrojeným manévřům komunistického režimu a tím ji až hmatatelně přibližuje současnosti.

²³⁵ Koura, P.; Kourová, P. Černý čtvrtek na stříbrném plátně. Polský prosinec 1970 a jeho filmové obrazy. *Dějiny a současnost* 32. 10/2010, s. 39.

9 INTERPRETACE A KOMPARACE ZOBRAZENÍ MINULOSTI V OBOU KINEMATOGRAFIÍCH

„Žádná jiná oblast uměleckého tvoření není tak intimně spojena se společenskou psychologií své země a své doby jako tvorba filmová. Vedle scénáristy, režiséra, kameramana, herce a producenta musíme počítat i filmového diváka jako bezprostředního spolutvůrce filmové kultury. Svět filmu představuje svým způsobem zhmotnění světa diváckých představ. Spíše než s obrazem světa tu máme co činit s obrazem fikcí o světě. Filmová pravda je iluzivní, ale zároveň je filmová iluze součástí pravdy. Kontinuita tradice, imanentní metamorfóza představ i metamorfóza skutečnosti pronikají do kinematografické kultury nejen prostřednictvím jejího samovývoje, nýbrž především a hlavně skrze kontinuitu a diskontinuitu národní existence.“²³⁶ Toto tvrzení má jistě nadčasovou platnost a podstata jeho obsahu, se plně ztotožňuje se zjištěnými a explikovanými fakty.

Eufemicky řečeno, minulost byla vždy v celých dějinách lidské pospolitosti, jistým bitevním polem současníků, kteří si ji instrumentalizovali ve prospěch vlastních intencí. Potřeba zjednodušovat a nevědomě zplošťovat dějiny na soubor tzv. obrazů z dějin národa (v modernějším pojetí společnosti) je přirozenou součástí sociálního a kulturního světa entity, která se k pozici vlastní minulosti vztahuje.

Do jisté míry je potřeba se oprostít či rezignovat na komplexní pojetí zobrazování minulosti, které nemůže hraný film pracující s autorskou licencí dokázat. Toho jsou schopny docílit (pochopitelně omezeně) jen snímky pracující s historickou rekonstrukcí (konstrukcí) tehdejší reality, v níž jsou předlohami dobové děje, reálie a pochopitelně životně zobrazovaní lidé.²³⁷

²³⁶ Boček, J. Tradice předválečného filmu a poválečná československé kinematografie. *Film a doba* 15. 7/1966, s. 345.

²³⁷ Realismus vyobrazení znamená vždy hlavně soubor dobově přijatelných konvencí a nikoli pravdu ve své esenciální podobě.

Nicméně hraný film, stojící na autorské invenci, disponuje širší paletou nástrojů, prostřednictvím níž se může zmocňovat a modelovat duševní svět příjemce (tj. diváka). Typologie prostředků zobrazení vlastní minulosti je proto velice rozličná. Ať již stojí na využití role individuality, jakožto ústředního narativního motivu nebo zobrazuje dějinné klima na kolektivním pozadí. Podstatnými prvky, ovlivňujícími autenticitu a sugestivnost předkládaných dějů, jsou pochopitelně též kvality, v podobě dobových reálií, hereckého ztvárnění a obecně všech uměleckých prostředků, které stojí u zrodu konkrétního díla. Nepochybně formativními aspekty pro výsledné vyznění je i způsob vyprávění a gradace příběhu v ní obsaženém.

Jak již bylo předešle zmíněno, podstatou hodnocení nebyla deskripce umělecké kvality daných snímků, ale svým způsobem empatická i částečně esejistická analýza, stojící na pozici vyobrazení prvků minulosti (míněno tím perspektivu v době natočení daného díla) a vztahu k dobově vnímanému, prezentovanému převládajícímu pohledu na tuto minulost. Prizmatem zjištěných vývodů je třeba nahlížet níže uvedená tvrzení.

9.1 Československá/česká kinematografie

Role zobrazení vlastní minulosti byla v čs. kinematografii vždy jedním ze zásadních témat, ať již šlo o politicko-legitimizační záměry či intence, stojící na autorské výpovědi.²³⁸

Zásadními tématy, která reprezentují neuralgické body české minulosti, v kontextu dané problematiky, jsou především tyto historické jevy či období: druhá světová válka (prvek kolaborace), vysídlení Němců (excesy divokého odsunu), přijetí socialismu stalinského typu 50. léta (politické procesy, perzekuce, kolektivizace), liberalizace konce 60. let (vrcholící obdobím tzv. pražského jara) a období normalizace (míra participace se systémem, tajná policie). Akcent na míru reprezentace výše uvedených jevů v konkrétní etapě

²³⁸ Syntéza či kombinace obou přístupů se z logiky věci principiálně nevylučuje, viz tvorba 50. a 70. let.

kinematografie, byl pochopitelně závislý na společensko-politickém klimatu, ovlivněném mírou ideologické poptávky či její autorské ignorance (příklad 60. let).

Padesátá léta v čs. filmu převážně reflektovala motivy sociálního boje a zpětně tím legitimizovala nový režim. Tomu též odpovídaly nastavené cíle, v nichž jako prostředek k vymezení se vůči předchozím etapám vývoje, byl většinou použit koncept kontrastu dobra a zla. Z dnešního pohledu je víceméně zjevný ideologický podtext daných děl a jejich politická vykonstruovanost.

Následující období v čs. kinematografii, které lze zcela oprávněně hodnotit jako její vrcholné období, s sebou přineslo skrze pozvolnou kulturní liberalizaci nejen velkou autorskou pluralitu přístupů k uchopování témat, ale též přelomové demaskování vlastní historie. Oproti předchozímu období plnému ideologického schematismu, došlo k jisté tvůrčí explozi v oblasti přístupů k řešené problematice. Stěžejními tématy byly filmy dějově ukotvené v době druhé světové války a těsně po ní či zobrazující nástup komunistického režimu, spolu s jeho negativními průvodními jevy, v podobě politické perzekuce či změn v sociální struktuře společnosti, jako byla například kolektivizace venkova. Snímky této doby se, mimo nepochybných uměleckých kvalit, vyznačují především kladeným důrazem na sociálně-psychologický aspekt postav, což ve výsledku autentizuje celková vyznění.²³⁹ Společenská role filmu v tomto období by se, z hlediska znovuobjevování vlastní minulosti, dala popsat jako do jisté míry formotvorná.

Nástup normalizace znamenal z hlediska reflexe vlastní minulosti a jejího reálného uchopení prostředky filmu oproti předchozímu vývoji veliký regres zpět. Do jisté míry ztotožnitelný (alespoň v prvním období) s filmovou tvorbou 50. let. Přítomnost ideologie v normalizačním filmu lze vymezit dvěma základními reprezentativními schémata. Kódování se realizovalo buď přímou

²³⁹ Sviták, I. Hrdinové odcizení. *Film a doba* 16. 2/1967, s. 61.

negativní reflexí událostí roku 1968, nebo je do centra narace postavena figura s ryze ideologickým podtextem jednání.²⁴⁰ Pouze ojediněle se v průběhu první fáze normalizace (tj. 70. let) objevují snímky, které narušují panující schematický diskurs. Na sklonku komunistického režimu, je již patrná jistá tendence k problematizaci určitých historických otázek, pochopitelně však v mezích ideologicky přijatelného.

Vývoj české porevoluční kinematografické produkce ve vztahu k reflexi nedávné minulosti lze definovat jako několika-etapový. Těsně porevoluční období je možné popsat jako konfrontačně vymezující. Následně, spolu s koncem státního filmového monopolu, přichází etapa reprezentovaná v tradičně komediálním hávu, jehož dominantní rysy byly shovívavost, nadsázka a tzv. laskavý humor.²⁴¹ Většina této produkce byla orientována ve směru k alibistické smířlivosti ve filmovém vyprávění a celkově byla přítomna určitá míra idealizace, s minimálním akcentem nahlížení tragických aspektů minulosti. Ta byla často činěna prostřednictvím schematické karikatury a ideologické povrchnosti.²⁴² Primárně byly natáčeny filmy s žánrově komediálními motivy.²⁴³ V těchto nostalgických schématech vyobrazení lze spatřovat fenomén tzv. ostalgie, známý též z jiných postkomunistických kinematografií.²⁴⁴

V průběhu konce prvního decénia se však objevuje jistá tendence ke změně v narativu minulosti, ve prospěch realistické a neschematizované formy filmové reflexe, nicméně bylo by zatím velice unáhlené hovořit o nějakém paradigmatickém obratu.²⁴⁵

²⁴⁰ Činátl, K. Televizní realita normalizace a její ideologický kód. Obrazy zla v normalizačních seriálech a filmech. in Kopal, P. (ed.) *Film a dějiny II*. Praha, Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 243.

²⁴² Hájek, M.; Vlček, M. Špatná paměť a bohaté vzpomínky. Ostalgie v českých barvách. *Cinepur 18*. 78/2011, s. 70-73.

²⁴³ Zásadními reprezentanty tohoto proudu, jsou snímky autorské dvojice Hřebejk a Jarchovský.

²⁴⁴ Królak, J. Ironické děti a účtující rodiče. Dva druhy polské ostalgie. *Cinepur 18*. 78/2011, s. 75-77.

²⁴⁵ Pinkas, J. Jak hrozná doba! Jak krásná léta! Ostalgie jako vzpomínání na normalizaci. *Cinepur 18*. 78/2011, s. 68.

Formování pohledu na vlastní minulost v české kultuře bylo dlouhou dobu v zajetí jistého mýtu o neposkvrněnosti průměrného českého člověka. V průběhu doby se tato tradice měnila pouze ve vztahu ke způsobu prezentace tohoto mýtu.²⁴⁶ Nutnost náhledu skrze kolektivní psychologický profil české společnosti ve vztahu k nedávným dějinám, je pochopitelně normotvorný. V českých dějinách je dlouhodobě obsažen imperativ v jejich výkladu ve prospěch jisté tendence ke strategii přežívání, což není z pohledu této studie hodnoceno jakkoliv apriorně. Struktury českého filmového zobrazení jsou touto určitou formou historického alibismu prosyceny. Tento fakt s sebou nese i nebezpečí další potenciální mytologizace vlastní minulosti.

Dějiny českého zobrazování vlastní poválečné minulosti jsou zásadně ovlivněny přijetím totalitního režimu vlastní cestou.²⁴⁷ Následná interpretace společenských problémů nahlížených filmem, je pochopitelně komplikována touto rolí kolektivního sebeuchopování, které z psychologické logiky obtížněji připouští vlastní chyby. V tomto ohledu je třeba připomenout i faktor tzv. „plebejství“, jehož optika je z velké části přítomna v kritická reflexi promýšlení dějin, včetně filmu. Okolnost historické marginalizace spoluviny za vlastní osud je způsobená významnou absencí přirozených elit, které by usměrňovaly morální sebereflexi. To má často za následek například latentní přítomnost podezřelého prvku ironizace vůči jakékoliv formě hrdinství, která má nepochybně kolektivně tmelící účinek.

9.2 Polská kinematografie

Polské dějiny jsou svým způsobem dějinami vymezení, ustanovování a sebezpotvrzování. Tyto definiční znaky ze své povahy nutně obsahují legitimizační prvek historicismu. Ten je jedním ze základních typologických rysů polské kultury, nevyjímaje též filmové umění. Role prezentace vlastní

²⁴⁶ Dvořák, J. Modely a narušitelé. *Film a doba* 17. 9/1968, s. 476.

²⁴⁷ Pochopitelně míněno v kontextu tehdy panujících geopolitických souřadnic.

minulosti stála v polské kinematografii v pořadí prioritních okruhů zájmu vždy vysoko.

Konstitučními předměty zájmu pro polskou kinematografickou produkci reflektující vlastní minulost lze typologizovat především optikou těchto historických jevů či období: druhá světová válka (katyňský masakr, polský antisemitismus, holocaust, varšavské povstání, protinacistický odboj), nástup komunistické diktatury (občanská válka), represe stalinského období (politické procesy, praktiky tajné policie), protirežimní protesty (roky 1956, 1968, 1970, 1979, 1980), výjimečný stav (1981) a období tzv. konsolidace poměrů v první polovině 80. let (kooperace s režimem). Důrazy na míru reprezentace výše uvedených jevů v konkrétním období kinematografie byly pochopitelně adekvátní právě panujícímu společensko-politickému klimatu. Zde je však třeba konstatovat, že polský film si neprošel tak zásadní diskontinuitou, jako například čs. kinematografie po nástupu normalizace. Míra politické proskripce nebyla tak zásadní.²⁴⁸

Víceméně po dvě počáteční desetiletí byla v polské kinematografii latentně přítomná reflexe polských válečných traumat, což do jisté úrovně odreagovalo polskou národní mentalitu, stojící často na úrovni vypjatého vlastenectví až mesianismu v polské dějinné sebereflexi, která má rysy až do určité míry religiózní.²⁴⁹ Politické uvolnění po událostech roku 1956 s sebou přineslo též větší pluralitu reprezentací minulosti, především v popření patosu jisté „marné“ oběti či relativizace doposud převládající konstrukce romantického heroismu v období druhé světové války.²⁵⁰

²⁴⁸ O čemž svědčí příklad zřejmě nejvýznamnějšího polského filmového režiséra 20. století, Andrzeje Wajdy. V jeho tvorbě se v období existence polského komunismu cyklicky objevovala angažovaná témata, tehdy jistě politicky nelояálního charakteru a přesto mu bylo umožněno neustále realizovat své filmy.

²⁴⁹ Remeš, V. Tři proudy v současném polském filmu. *Film a doba* 14. 10/1965, s. 556.

²⁵⁰ Jeden z hlavních představitelů tzv. polské filmové školy tohoto období, režisér Andrzej Munk prohlásil: „Polákům se těžko žije bez zakořeněné tradice hrdinství.“ Svoboda, J. Bilance polského čtvrtstoletí. *Film a doba* 19. 6/1970, s. 333.

Po období jistého utužení poměrů v polském filmu v druhé polovině 60. let přichází spolu s intenzivnější dynamikou společenského vývoje v polovině následujícího decénia, též změna ve filmovém přístupu k vlastní minulosti. Fenomén tzv. kina morálního neklidu, reflektuje z kritického hlediska nejen tehdejší aktuální společnost, ale věnuje se i nahlížení vlastní minulosti, přičemž prostřednictvím deskripce předchozích traumatizujících období, přináší též hledisko ambivalence v přístupu k národní sebe prezentaci.

Živelný rozvoj polského filmu v období vnitřní krize na počátku 80. let je zbrzděn zavedením výjimečného stavu a restrikcemi vůči progresivní části polské kultury. Až na ojedinělé výjimky se polská kinematografie do konce 80. let, systematicky nevěnuje bolestným aspektům nedávné doby.

Změna pochopitelně přichází spolu s transformací polské společnosti do demokratické fáze její existence. Nicméně reflexivita nemá dlouhého trvání. Filmová produkce se povětšinou orientuje na současné problémy a cestu k vlastní minulosti si hledá pouze pozvolna.

Stejně jako v případě české kinematografie, tak i polská situace v reflexi nedávné minulosti se začala měnit teprve v posledních letech. Již se též začínají objevovat tendence k problematizování vlastní minulosti a narušování zažitých schémat na bázi opozitní konstrukce trpícího (my – polský národ) a elementu utrpení způsobujícího (oni – komunisté, nacisté, Rusové).²⁵¹ Barvitější spektrum přístupů přichází pochopitelně též s nástupem nové generace tvůrců, která se pokouší v jistém ohledu zpřetrhat vazby traumat předchozích generací.²⁵²

²⁵¹ Kalinowska Blackwood. Mohou Poláci milovat Rusy? Postkoloniální zatížení polského filmu po roce 1989. *Cinepur* 20. 85/2013, s. 77.

²⁵² Což dokládají též zjištěné emoce ohledně vzniku a uvedení filmu *Dozvuky* režiséra Wladysława Pasikowského v roce 2012. Ten z dnešního pohledu řeší antisemitské události, které se odehrály roku 1941 v městečku Jedwabne, kde bylo upáleno několik set Židů polskými vesničany. *Tamtéž*, s. 77.

Sebeprezentace vlastní minulosti je v polském porevolučním filmovém prostředí definována též přístupem, který zastává i moderní polská historiografie. V níž je celkem rozšířený náhled na komunistické Polsko (Polskou lidovou republiku) jako na cizí a vnucený útvar, který má ve vztahu k současné recepci Polska jako demokratického státu, neorganický charakter.²⁵³

V polské kinematografii je latentně přítomná též určitá mytologizace dějin za pomoci explikací, které vykreslují národ, jako s dobrými úmysly jednající oběť jiných. To pochopitelně souvisí s traumaty na úrovni kolektivní psychologie společnosti, tedy s pocity vlastní výlučnosti nebo dokonce až jistou formou mesianismu. S tím souvisí též reflexe národa jako heroické entity, která je však pod drobnohledem pouze exkluzivně úzce pojatá.²⁵⁴

Konstituční znaky polského filmu v opozitu k české situaci lze ve sféře definicí označit jako více existenciální a méně pracující s poetikou. Prostřednictvím výše zmíněného akcentu na tzv. polský dějinný úděl, prosakuje na povrch fatalistické přesvědčení o jisté marnosti lidského usilování, stojící na existenciální povaze zobrazení.

9.3 Analogie, odlišnosti

Role kultury v komunistických režimech byla vždy problematická, neboť jako oblast řízená státem, se vždy skládala „z kultury vyžadované a z kultury spontánní, přičemž úplné splynutí podle představ regulátora nikdy nikde realizovatelné není. Navíc působí kultura emočně a vytváří rychle výbušné situace. Tím se stává okamžitě centrálním problémem, jakmile pomine doba nejtěžšího teroru. Dovede totiž vytvořit klima, které následně spouští předem neodhadnutelné procesy.“²⁵⁵ Což ji posouvá do úrovně permanentních

²⁵³ Klípa, O. Oběti nebo pachatelé? Zločinci stalinismu jsou pro Poláky cizáci. *Dějiny a současnost*. 32. 7/2010, s. 24.

²⁵⁴ *Tamtéž*, s. 25.

²⁵⁵ Kabát, J. *Psychologie komunismu*. Praha, Práh 2011, s. 345.

regulačních tlaků. Vývoj konkrétní etapy filmové produkce ve sledovaných zemích byl tudíž vždy pevně spjat s politickým klimatem, a to jak v úrovni liberalizace daného režimu či v jeho utužování. Byl svým způsobem reakcí či interakcí na daný vývoj.

Jedním z projevů zanikání identity jakéhokoliv národa je i jakési vyhasínání jeho dějinné paměti. Každá generace reflektuje minulost ze své perspektivy, která je formována rozličnými faktory. „Nejde jí vždy jen o to, „jak to vlastně bylo“, totiž nechce u tohoto konstatování skončit, protože se domnívá, že ona nesporná historická fakticita, je člověku pouze tím, čím je mu „objektivní“ předmětná skutečnost pozitivistické vědy. Ráda se nechá takovou vědou poučit. Klade si však otázky k jakým se historická pravda nemíní znát.“²⁵⁶ Proto lze též shledat, že každá společnost (národ) si svou historii tak či onak také mytologizuje, avšak v případě reality středoevropských národů se cyklicky opakuje pokus proměnit v mýtus celé dějiny. Tyto mytologizované národní příběhy pak slouží jako tmel národní identity, což vytváří z pozice kritického náhledu potřebu permanentní konfrontace. Mytologizující tendence se projevují, pochopitelně nejvíce na úrovni tvorby jistých „obrazů z dějin“, k čemuž slouží jako vhodný prostředek rovněž fenomén filmu, jenž je schopen svými obrazotvornými prostředky spoluutvářet imaginace minulého. Pochopitelně, že více, než o programový akcent na vyrovnání se s traumatickým obdobím vlastní minulosti, jde spíše o její zobrazení. Filmové dílo s akcentem na toto vypořádání minulosti, je z podstaty vždy buď pokusem o konstrukci představ o minulosti či úsilím o její rekonstrukci, stojícím na autentických konturách.

Vymezování se vůči minulosti bylo nepochybně ovlivněno faktorem typu nastolení komunistického režimu v dané zemi. Zatímco Československo zjednodušeně řečeno přijalo tento systém víceméně vlastní cestou, Polsku byl do velké míry vnucen zvenčí. Prizmatem této skutečnosti, v kombinaci

²⁵⁶ Podiven, *Češi v dějinách nové doby (1848 – 1939)*. Praha, Academia 2003, s. 6.

s dynamicky v čase se proměňujícím modelem totalitního režimu, který uplatňoval v odlišných obdobích jinou míru represivního tlaku vůči kultuře, lze spatřovat různá východiska přístupů a perspektiv zobrazování. Aspektem rozsahu nepoměrně větších a ostřejších projevů polských protirežimních protestů, oproti situaci v tehdejší Československu, je třeba vnímat i její obecně menší míru politické indoktrinace, s čímž souvisí i paradoxně menší rozsah diskontinuity polské filmové tvorby.

V čase, kdy zavládlo jisté ideologické uvolnění, byla v obou zemích přítomna zřetelná potřeba filmového pohledu na nedávnou minulost a její popis uměleckými prostředky, bez vnuceného apriorního a tendenčního hodnocení a potřeba vyvrátit tak panující dogmata. Filmy, které zobrazují významné historické otázky, mají tak tendenci se vyskytovat v jistých shlucích. Tento fakt je s velkou pravděpodobností podmíněn tranzicí daných společností skrze určitá kulturní, politická či sociální napětí nebo skrze principiální transformace.²⁵⁷ Daný princip lze v československém prostředí shledávat na příkladu čs. nové vlny 60. let. V případě polské kinematografie jde o období druhé poloviny 50. let, spojené s tzv. polskou filmovou školou a ještě výrazněji jde o druhou polovinu 70. let, spojenou s nástupem kina morálního neklidu.

Tak, jako v předešle vymezených úsecích filmové tvorby obou zemí, kdy došlo k jistému uvolnění ideologického tlaku, tak i například situace nahlížení na komunistickou minulost v obou kinematografiích v porevolučním období, lze analogicky připodobnit ke stavu jednotlivce, který prodělal jisté trauma a zaznamenal nějakou ztrátu. Proto tedy potřebuje určitý čas, aby mohl zpracovat a reflektovat toto trauma. Také míra této recepce je adekvátně úměrná rozsahu daného poškození.²⁵⁸ Po konci komunistické éry lze

²⁵⁷ Rosenstone, R. A. Historical Film/Historical Thought. *South African Historical Journal* 48. 2003, s. 20.

²⁵⁸ Kalinowska Blackwood. Mohou Poláci milovat Rusy? Postkoloniální zatížení polského filmu po roce 1989. *Cinepur* 20. 85/2013, s. 77.

vypozorovat v případě obou zemí a jejich kinematografií, velkou vůli k vypořádání či zúčtování s vlastní minulostí, avšak tato skutečnost je relativně záhy vytlačována nostalgizujícími tendencemi, které jsou přítomny ve filmové produkci.²⁵⁹ Tím je místo kritické reprezentace minulosti dosaženo víceméně její další relativizace. V produkci obou sledovaných kinematografií po roce 1989 do velké míry absentuje zobrazení přizpůsobování společnosti ve vztahu k tehdy panujícím režimům. Ta nebyla pouze pasivním, nevinným objektem totalitní manipulace, ale pochopitelně též jejím aktivním participátorem. Ke změně ve formě nabourávání zažité schematičnosti či stereotypnímu způsobu zobrazování, dochází velice pozvolně teprve v posledním období.

Filmové dílo, které reflektuje problematiku stojící na kolektivní bázi, vyžaduje určitou míru divákovy anticipace. Ta se děje především na subjektivní úrovni, prostřednictvím identifikací či vnitřní participace vůči roli filmového hrdiny, jakožto nositeli určitých hodnot, jež se mohou projevat jako „převzaté role, s nimiž se jejich jedinci identifikují jako s formami určité sebeprezentace.“²⁶⁰ Proto optimální forma čtení symboliky v kritickém náhledu na dané dílo, vyžaduje senzitivitu a jistou intelektuální zdatnost konkrétního posuzovatele, přičemž je třeba neustále pracovat se znalostí celého kontextu. Je potřeba pracovat s různorodými riziky při hodnocení filmové produkce obou zemí. Faktory typu transferu ideologických intencí na diváka, či jistá manipulativní strategií tvůrce, pracující s intencionální projekcí iluzí o sobě samých, která podvědomě operuje s tzv. fenoménem ontologického bezpečí²⁶¹ či forma eskapické reprezentace společnosti.²⁶² To vše jsou strategie, které mohou být, a namnoze také jsou, dále konzumovány a reprodukovány.

²⁵⁹ Królak, J. Ironické děti a účtující rodiče. Dva druhy polské ostalgie. *Cinepur* 18. 78/2011, s. 75.

²⁶⁰ Nakonečný, M. *Encyklopedie obecné psychologie*. Praha, Academia 1997, s. 77.

²⁶¹ Ontologické bezpečí - vystavování se tomu co je nám známé a blízké, snižuje pocit naší úzkosti, budí v nás dojem, že svému malému světu rozumíme a máme v něm pevné místo. Giddens, A. *Důsledky modernity*. Praha, SLON 2003. s. 85-86

²⁶² Eskapismus – fantazijní únik před reálnými životními problémy. Reifová, I. *Slovník mediální komunikace*. Praha, Portál 2004, s. 93.

Autorské invence, se ze své podstaty vždy brání typologizaci či kategorizaci filmových děl. Přístup daného autora je vždy ovlivněn jeho přístupem k uchopování a zmocňování se skutečnosti. Z této perspektivy je neopominutelná též jistá pluralita přístupů k interpretaci minulosti (ať již v kontextu umění či historiografie) ve smyslu jisté „existence více minulostí“, která brání monolitnímu a tudíž i potenciálně účelově pojatému výkladu dějin.

Z hlediska velikosti obou sledovaných kinematografií je též zajímavé připomenout i faktor zastoupení zobrazované problematiky minulosti v dílech konkrétních tvůrců.²⁶³ Jistou analogii, z hlediska množství produkce zabývající se touto problematikou, reprezentuje v polském prostředí tvorba Andrzeje Wajdy, a v českém filmu režiséra Karla Kachyni.

Pozoruhodným činitelem je i variabilita přístupů vážící se na jednotlivé formy reprezentace minulosti. Na příkladu výše zmíněného matadora polského filmu A. Wajdy je možné hovořit o zvýšeném důrazu na roli člověka v dějinách, se silným autorským rukopisem, v zásadě nereflektujícím ideologické konvence. Oproti tomu například doyen českého filmu, režisér Otakar Vávra, představuje tvůrce těmito konvencím často podléhajícím a na angažované bázi pracující s kolektivistickými schémata zobrazování minulosti.²⁶⁴ Je evidentní, že polarita těchto přístupů operuje i s určitou mírou morální integrity konkrétního tvůrce.

Optikou předešle uvedených aspektů hodnocení je možné dojít i k určitým typickým rysům ve filmové reprezentaci vlastní minulosti, přináležejícím daným národním kinematografiím.²⁶⁵ Českému filmovému pohledu na svou historii je vlastní jistý relativismus hodnot, obávající se neschematizovaných kategorických soudů, který je doprovázen například

²⁶³ V tomto kontextu jde i o jistou formotvornou okupaci kolektivní imaginace.

²⁶⁴ Horák, O. Otakar Vávra. Úskalí konformity. *Cinepur* 16. 66/2009, s. 32-39.

²⁶⁵ Tato studie, v rámci možného rozsahu daného zachycení příslušné problematiky, předpokládá pochopitelně koncepci komplexního čtení daného textu, který v sobě obsahuje průběžné kontextuálně interpretační rámce.

skeptickým přístupem v motivaci filmových hrdinů. Jako obranu strategie přežívání volí často český film, svým způsobem, alibistický způsob tragikomické reprezentace. Oproti tomu polský film pracuje s latentní potřebou heroizace individuálních či kolektivních dějinných faktů a obecně nacionálně podmíněnými vzorci zobrazování.²⁶⁶ Oproti české perspektivě filmového habitu, je povaha polského nahlížení často velice existenciální, což v negativním může přerůst až v přepjatou vážnost.

Podstatnou analogií, vycházející z historické zkušenosti obou zemí, která se též přenáší do filmu určitou absencí reprezentace těchto témat, je aspekt jisté neschopnosti vnímat se v obecném smyslu, nejen jako oběti, ale též jako případní pachatelé. V českém případě jde primárně o kritickou deskripci takových jevů, jako jsou divoký odsun českých Němců, obecně režimní represe minulého systému či fenomén všedního života za normalizace. V polské filmové tvorbě se víceméně empaticky nereflektuje historická problematika aktivní participace určité části polské společnosti na konstrukci totalitních mechanismů (z hlediska přijetí tohoto konceptu za součást vlastní společnosti).²⁶⁷ Opomíjeným traumatickým tématem je též i latentní přítomnost archaické formy polského antisemitismu (incidenty v Jedwabnem v roce 1941, v Kielcích roku 1946 či antisionistická propaganda let 1967 a 1968).

Syntézou zmíněných znaků lze dojít k vytvoření určitého substrátu analogií či souvislostí, v pojetí zobrazování minulosti povětšinou stojící na traumatickém základu. Cesta k pomyslně ideálnějšímu stavu, za dané konstelace obecného povědomí o vlastních dějinách, směřujícímu k organickému filmovému spojení současnosti s minulostí, vede pouze přes její

²⁶⁶ Oproti české historické zkušenosti, která byla definována kolektivním nebezpečím ve formě Německa, tak polská zkušenost se mimo totožného německého faktoru, formovala též na základě negativní zkušenosti s ruským faktorem. Což hraje zásadní roli i pro výběr filmových témat.

²⁶⁷ Polská kolektivní mentální mapa tradičně fixuje jasnou hraniční linii, pracující s opozitem „my a oni“, čímž je míněna polská nekomunistická společnost a komunisté.

konstruktivně pojaté problematizování, které se nepochybně bude kriticky vymezovat vůči jejímu obecně, ve společnosti převažujícímu diskursu.

Z realistické pozice, je však potřeba uvědomovat si limity dosahu filmových děl na formování mentálních schémat. Byť film, jakožto prostředek formující procesy, v nichž dochází ke konstrukci obrazů a představ, které současnému člověku umožňují myslet dějiny, což hraje bezpochyby stále jednu z důležitých rolí, nicméně jistě podstatnějšími médii současnosti jsou televize či internet, poněvadž do reálného světa vstupují intenzivněji. Tyto zprostředkovatelé disponují větším spektrem nástrojů umožňujícím zmocňování se obrazů dřívějších realit a též jsou schopny aktivně vytvářet či je přejímat.²⁶⁸

²⁶⁸ Příkladem tohoto tvrzení, může být role televize v období čs. normalizace. Ta vytvářela „řadu reprezentací, které zrcadlily normalizační společnost, fungovaly jako jeden ze základních zdrojů představ o společnosti a významně tak konstituovaly sociální prostor normalizace.“ Činátl, K. Televizní realita normalizace a její ideologický kód. Obrazy zla v normalizačních seriálech a filmech. in Kopal, P. (ed.) *Film a dějiny II*. Praha, Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 244.

10 ZÁVĚR

Přestože jsou obě společnosti, které stály v centru předešlého posuzování, již téměř čtvrtstoletí vzdáleny od konce etapy svého vývoje, která je staví před nelehké úkoly současnosti, rezidua komunistické minulosti je stále zatěžují. Tato zatížení mají v ten či onen okamžik podobu skrytou v síti symbolických významů či zjevnou, projevující se jako dennodenní archetypální zátěž. Ta sublimovala do demokratického systému a nadále přiživována, často nevybíravými tržními mechanismy, dusí společnost i politiku. Není to problém stojící vně současnosti, je to fakticky imanentní součást aktivně žité reality. Je potřeba mít na zřeteli specifika dané společnosti, jež byla formována odlišnými mechanismy, ukotvenými na kulturním, sociálním či politickém fundamentu.

Neopominutelnou součástí pozitivního procesu ve vnímání vlastní minulosti, je též nutnost tranzice skrze formování dalších generací. V této souvislosti si například učitelé dějepisu (ZŠ, SŠ) uvědomují význam filmu pro adekvátní formování historického povědomí. Zájem žáků o soudobé dějiny (pochopitelně taktéž i celých dějin), dle pedagogů, vyvolává ponejvíce sledování filmů, výklad učitele je označován, spolu s aktivní četbou, jako za méně motivující.²⁶⁹ Současná informační revoluce, která je spojena s masivním rozvojem komunikačních technologií a médií obecně, si žádá zásadní změnu podmínek výuky. Při práci s novými technologiemi, mezi něž lze zařadit též např. komentovaný výklad filmu atd., je však potřeba postupovat opatrně, je nutné brát v potaz roli imaginace a jisté sugesce pracující s představami o minulosti.²⁷⁰

V procesu učení je obecně důležitý aspekt převzaté zkušenosti. Byť v teoretické rovině se lze nechat inspirovat jinými, již reálně uplatněnými mechanismy, v procesu historické sebereflexe, nelze jednou zkonstruovaný

²⁶⁹ Pinkas, J.; Ripka, V. Rozumět dějepisařům. Učitelé o výuce soudobých dějin. *Dějiny a současnost* 35. 3/2013, s. 34.

²⁷⁰ Pinkas, J. Film a dějiny v pedagogické praxi. In Kopal, P. (ed.) *Film a dějiny II*. Praha, Ústav pro studium totalitních režimů 2009, s. 40.

koncept a priori převzít, je tedy třeba, aby si touto zkušeností daná společnost prošla sama. Při jejím uplatnění nelze neklást důraz pouze na tzv. dějiny politického násilí, ale též na dějiny mentalit, které v daných souvislostech kritické společenské diskuse vyžadují též vysokou míru participace na dané diskusi „pamětníků“ tehdejší reality. Je potřeba vést permanentní strukturovanou diskusi, která musí být založena na citlivém vnímání argumentačních nástrojů zúčastněných, neboť „paměť ochraňuje a léčí, otázkou paměti není spravedlnost sama o sobě, nýbrž bezpečí, blahobyt a normálnost společnosti.“²⁷¹

V případě obou národů je též problémem politická instrumentalizace vztahu k minulosti. Snaha o účelové politické interpretace dějin a cyklický výskyt historicistních prvků v aktuálním politickém diskursu, ztěžuje a komplikuje celý proces. I tyto okolnosti přispívají k latentnímu pocitu, že situace, z hlediska reflexe totalitní minulosti, není bezpochyby ideální. Proto je i jistou vnitřní povinností odpovědného občana spoluvytvářet kritické prostředí, které může nastolovat a aktivně klást nepříjemné otázky minulosti. To samotné může hrát pozitivní roli při posilování občanského a právního vědomí celé společnosti. Obecně lze konstatovat, že z hlediska zdravého vývoje této společnosti je jednou z jejích základních nemateriálních potřeb, nutnost kriticky zkoumat dějiny prostoru, v němž žijeme. Je třeba se pokoušet tyto dějiny v míře možné, a to jak co do autenticity, tak do kvality uměleckých prostředků, popisovat a tím pádem taktéž nastolovat otázky, které jsou svou podstatou ryze existenciální, a to jak na úrovni individuální či sociálně rozsáhlejší. Z hlediska vnitřního sebevědomí dané společnosti je tudíž jistě optimální ten model přístupu k vlastní minulosti, jenž co nejvíce koresponduje s kritickým vědeckým poznáním a ústí ve společenský konsenzus, který je v základních konturách přijatelný pro většinu polarizované pospolitosti.

²⁷¹ Eyal, G. Identity and Trauma. Two Forms of the Will to Memory. *History and Memory* 16. 2004. s. 27.

Konkrétní kulturní počín je vždy formován dvěma základními kvalitami, je vždy uměleckou licencí daného autora, ale taktéž je vždy i určitým odrazem společenského klimatu. To vyžaduje i jistou morální ostražitost při akcentaci zobrazení nevypořádané minulosti. Ostatně jako v každém procesu, při němž objekt popisuje sám sebe, tak i v procesu sebepoznání vlastní minulosti jde o komplikovanou a nepredikovatelnou cestu naplněnou problémy různé povahy.

Teprve kombinací všech výše uvedených faktorů, si může za pomoci rozsáhlé občanské diskuze, společnost vytvořit jisté protitotalitní látky, podporující imunitu společnosti a zamezující návratu či resuscitaci negativních totalitních tendencí ve vývoji společnosti.²⁷² Tato fáze bude pochopitelně neodhadnutelně dlouhá a musí být činěna skrze všechny generace aktivně participující na dané realitě.

²⁷² Žáček, P. *Boje o minulost*. Praha, Barrister & Principal 2000, s. 130.

11 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

- diskuse. Polský morální neklid. *Synchron*. 2010, roč. 9, č. 5, s. 20-26. ISSN 1213-9181.
- BAUER, Š. Vztahy Československé televize a Československého státního filmu v oblasti produkce v letech 1953–1972 . *Illuminace*. 2012, roč. 24, č. 1, s. 152-156. ISSN 0862-397X.
- BENEŠOVÁ, M.; PONDĚLÍČEK, I.; SVITÁK, I.; ŠTÁBLA, Z. Výsledky z práce Filmový hrdina ve filmech československé nové vlny. *Film a doba*. 1966, roč. 15, č. 12, s. 619-621.
- BLAŽEJOVSKÝ, J. Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích. *Illuminace*. 2010, roč. 23, č. 3, s. 8-27. ISSN 0862-397X.
- BOČEK, J. Kinematografie ve dvacetiletí republiky. *Film a doba*. 1965, roč. 14, č. 5, s. 227-237.
- BOČEK, J. Tradice předválečného filmu a poválečná československé kinematografie. *Film a doba*. 1966, roč. 15, č. 7, s. 345.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění, Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 827 s. ISBN 978-80-7331-091-2 (AMU), ISBN 978-80-7106-898-3 (NLN).
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 639 s. ISBN 978-807-3312-176.
- BURKE, Peter. *Variety kulturních dějin*. Brno: CDK, 2006. 252 s. ISBN 80-7325-081-0.
- ČESÁLKOVÁ, L. Necht' filmy patří lidu myslícímu. *Cinepur*. 2009, roč. 16, č. 66, s. 12, 13. ISSN 1213-516X.
- ČESÁLKOVÁ, L. Karel Steklý: Hroch. *Cinepur*. 2011, roč. 18, č. 77, s. 54. ISSN 1213-516X.
- ČINÁTL, Kamil. Televizní realita normalizace a její ideologický kód. Obrazy zla v normalizačních seriálech a filmech. In KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny II*.

- Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009, s. 241-271. ISBN 978-808-7211-342.
- ČINÁTL, K. Film a dějepis. Učitelé a historici na okraji útesu. *Cinepur*. 2011, roč. 18, č. 3, 4, s. 79-82. ISSN 1213-516X.
 - DAVIES, Norman. *Polsko: dějiny národa ve středu Evropy*. Praha: Prostor, 2003. s. 492. ISBN 80-726-0083-4.
 - DOBEŠ, J. Nečekané paralely aneb proudy skryté pod povrchem mocenských změn. *Soudobé dějiny*. 2009, roč. 16, č. 4, s. 653 - 664. ISSN 1210-7050.
 - DVOŘÁK, J. Modely a narušitelé. *Film a doba*. 1968, roč. 17, č. 9, s. 473-477.
 - DVOŘÁK, J. Jasného cesta k Rodákům. *Film a doba*. 1969, roč. 18, č. 7, s. 350-355.
 - EYAL, G. Identity and Trauma. Two Forms of the Will to Memory. *History and Memory*. 2004, č. 16, s. 5-36. ISSN 0935-560X.
 - FELCMAN, J. Pouta. „Vypovídat upřímně a na úrovni“. *Cinepur*. 2010, roč. 17, č. 68, s. 42, 45. ISSN 1213-516X.
 - FERENČUHOVÁ, Mária. Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikcia“. In BLAŽEK, P. *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 46-54. ISBN 80-710-6667-2.
 - FIALA, M. Deziluze. *Film a doba*. 1967, roč. 16, č. 1, s. 30-34.
 - FIALA, M. Československý film po Únoru. *Film a doba*. 1968, roč. 17, č. 2,3, s. 88-91, 137-139.
 - FIALA, M. Vláčil, Körner, Adelheid. *Film a doba*. 1969, roč. 18, č. 12, s. 642-645.
 - GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Praha: SLON, 2003. 200 s. ISBN 80-86429-15-6.
 - HÁJEK, M.; VLČEK, M. Špatná paměť a bohaté vzpomínky. Ostalgie v českých barvách. *Cinepur*. 2011, roč. 18, č. 78, s. 70-73. ISSN 1213-516X.

- HALBWACHS, Maurice. *Kolektivní paměť*. Praha: SLON, 2009. 290 s. ISBN 978-80-7419-016-2.
- HANUŠ, M. O poetičnosti Všech dobrých rodáků. *Film a doba*. 1990, roč. 36, č. 6, s. 344 - 347.
- HAVELKA, M. Srovnávání nesrovnatelného aneb Existovala v nejnovějších českých dějinách epocha totalitarismu? *Soudobé dějiny*. 2009, roč. 16, č. 4, s. 607 - 625. ISSN 1210-7050.
- HLADÍK, Š. Traumatické komedie. Politika paměti v českém filmu., in *Vzpomínání a paměť. Sociální studia*. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, 2006, roč. 3, č. 1, s. 9-25. ISBN 1214-813X .
- HLAVACĚK, Milan. Místa paměti a jejich „místo“ v historickém a společenském „provozu“, In HLAVACĚK M.; MARÈS, A.; POKORNÁ, M. *Paměť míst, událostí a osobností : historie jako identita a manipulace*. Praha: Historický ústav AV ČR, 2011, s. 10-21. ISBN 80-728-6186-7.
- HOPPE, J. Normalizace a československá kinematografie. *Illuminace*. 1997, roč. 9, č. 1, s. 157-160. ISSN 0862-397X.
- HORÁK, O. Otakar Vávra. Úskalí konformity. *Cinepur*. 2009, roč. 16, č. 66, s. 32, 39. ISSN 1213-516X.
- HORÁK, O. Kouzlo pančovaného vína. Moravské vinohrady mezi normalizací a tržní ekonomikou *Cinepur*. 2011, roč. 18, č. 78, s. 81-83. ISSN 1213-516X.
- HUDEC, Z. Politický film, nebo politika ve filmu? *Cinepur*. 2004, roč. 13, č. 32, s. 24-27. ISSN 1213-516X.
- HUDEC, Z. Estetický historismus. Historické poznání holocaustu ve filmu. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 1, s. 21-42. ISSN 0862-397X.
- HULÍK, Štěpán Kinematografie zapomeněni : počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973). Praha: Academia, 2011. s. 475. ISBN 80-200-2041-1.
- JACKIEWICZ, A. Čtvrtstoletí polského filmu. *Film a doba*. 1971, roč. 20, č. 3,4, s. 129-136, 208-213.

- JAROŠ, J. Ucho – návrat z roku 1969. *Film a doba*. 1990, roč. 36, č. 4, s. 222 - 224.
- JAROŠ, J. Osudové Pupendo. *Film a doba*. 2003, roč. 49, č. 2, s. 116-117.
- JAROŠ, Jan. Film ve službách hnědé i rudé totality. In KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny II*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009, s. 45-74. ISBN 978-808-7211-342.
- JAROŠ, J. Jasný a Kachyňa - prozíraní na pozadí iluzí. In FEIGELSON, K.; KOPAL, P. (eds.) *Film a dějiny 3. Politická kamera - film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012, s. 564. ISBN 978-808-7211-588.
- JIRÁK, Jan; SPITZOVÁ-KÖPPLOVÁ, Barbara. *Média a společnost: stručný úvod do studia médií a mediální komunikace*. Praha: Portál, 2007. 207 s. ISBN 978-80-7367-287-4.
- JOHNSON, Paul. *Dějiny dvacátého století*. Praha: Rozmluvy, 1991. 845 s. ISBN 80-85336-07-3.
- JURÁČEK, Pavel. *Deník (1959 – 1974)*. Praha: Národní filmový archiv, 2003. 1077 s. ISBN 80-7004-110-2.
- KABÁT, Jindřich. *Psychologie komunismu*. Praha: Práh, 2011. 470 s. ISBN 978-80-7252-347-4.
- KALINOWSKA BLACKWOOD, I. Mohou Poláci milovat Rusy? Postkoloniální zatížení polského filmu po roce 1989. *Cinepur*. 2013, roč. 20, č. 85, s. 76-80. ISSN 1213-516X.
- KLÍPA, O. Oběti nebo pachatelé? Zločinci stalinismu jsou pro Poláky cizáci. *Dějiny a současnost*. 2010, roč. 32, č. 7, s. 23-25. ISSN 0418-5129.
- KLUSÁKOVÁ, V. Historik je ve filmu spíše kosmetickým opatřením. Rozhovor s Robertem A. Rosenstonem. *Illuminace*. 2008, roč. 20, č. 3, s. 148-154. ISSN 0862-397X.
- KLUSZCZYNSKI, Ryszard. Umění pohyblivého obrazu, In MAREŠ, P.; SZCZEPANIK, P. (eds.) *Sborník filmové teorie - Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 435-457. ISBN 80-7004-119-6.

- KOPAL, Petr. Film jako historie: filmař jako historik. In KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny II*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009, s. 13-23. ISBN 978-808-7211-342.
- KOPANĚVOVÁ, G. Kontexty nového československého filmu. *Film a doba*. 1967 roč. 16, č. 8, s. 396-397.
- KOPANĚVOVÁ, G. Od morálního neklidu k desateru. *Film a doba*. 1991, roč. 37, č. 4, s. 207-212.
- KOSMAN, Marceli. *Dějiny Polska*. Praha: Karolinum, 2011. s. 452. ISBN 978-802-4618-425.
- KOURA, Petr. Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945-1989. In BLAŽEK, P. *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 219-242. ISBN 80-710-6667-2.
- KOURA, P. Filmy smíchu a zapomnění. *Soudobé dějiny*. 2008, roč. 15, č. 3-4, s. 575-607. ISSN 1210-7050.
- KOURA, P.; KOUROVÁ, P. Černý čtvrtek na stříbrném plátně. Polský prosinec 1970 a jeho filmové obrazy. *Dějiny a současnost* 32. 10/2010, s. 37-40. ISSN 0418-5129.
- KROLAK, J. Ironické děti a účtující rodiče. Dva druhy polské ostalgie. *Cinepur*. 2011, roč. 18, č. 78, s. 74-77. ISSN 1213-516X.
- KUNC, F. B. Profil čs. kinematografie. *Film a doba*. 1961, roč. 10, č. 2, s. 73-76.
- LAGNYOVÁ, M. Historie bez minulosti: film a konstrukce historického času. *Iluminace*. 2004, roč. 16, č. 1, s. 43-60. ISSN 0862-397X.
- LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha: Argo, 2007. s. 266. ISBN 978-807-2038-626.
- LIEHM, A. J. Téma: Kocovina. *Film a doba*. 1964, roč. 13, č. 12, s. 619-623.
- LUBELSKI, T. Obrazy Stalina v polském filmu (1948 - 1965). In FEIGELSON, K.; KOPAL, P. (eds.) *Film a dějiny 3. Politická kamera - film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012, s. 564. ISBN 978-808-7211-588.

- LUKEŠ, J. Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970-1996. *Illuminace*. 1997, roč. 9, č. 1, s. 53-79. ISSN 0862-397X.
- MAREŠ, P. Film jako historický pramen. *Illuminace*. 1990, roč. 2, č. 1, s. 43-46. ISSN 0862-397X.
- MÁČA, M. Polský film dnes. *Film a doba*. 2009, roč. 55, č. 3, 4, s. 130-147.
- MICHALSKI, C. Kočár do Vídně a česká kritika. *Film a doba*. 1967, roč. 16, č. 3, s. 162-163.
- MONACO, James. Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-000-1410-6.
- NAKONEČNÝ, Milan. *Encyklopedie obecné psychologie*. Praha: Academia, 1997, 437 s. ISBN 80-200-0625-7.
- NORA, Pierre. Mezi pamětí a historií. Problematika míst. In *Politika paměti: antologie francouzských společenských věd*. Praha: CEFRES, 1998. s. 7-32. ISBN 80-902196-3-2.
- OLIVA, L. Hlavní problém polské tvorby: současnost. *Film a doba*. 1959, roč. 8, č. 7, s. 502-503.
- OLIVA, L. Situace v Polsku. *Film a doba*. 1961, roč. 10, č. 10, s. 718.
- OSTASZEWSKI, Jacek. Filmové vyprávění a porozumění., In MAREŠ, P.; SZCZEPANIK, P. (eds.) *Sborník filmové teorie - Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 225-259. ISBN 80-7004-119-6.
- PACZKOWSKI, Andrzej. *Půl století dějin Polska 1939 - 1989*. Praha: Academia, 2000. s. 381. ISBN 80-200-0737-7.
- PÁNEK, Jaroslav. *Dějiny českých zemí*. Editor Oldřich Tůma. Praha: Karolinum, 2008. 487 s. ISBN 978-802-4615-448.
- PETŘÍČEK, Miroslav. Filmové dějiny. In BLAŽEK, P. *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 13-16. ISBN 80-710-6667-2.
- PODIVEN, *Češi v dějinách nové doby (1848 – 1939)*. Praha: Academia, 2003, s. 691. ISBN 80-200-1143-9.

- PINKAS, Jaroslav. Film a dějiny v pedagogické praxi. In KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny II*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009, s. 24-40. ISBN 978-808-7211-342.
- PINKAS, J. Proměny obrazů kolektivizace... *Cinepur*. 2011, roč. 18, č. 74, s. 83-87. ISSN 1213-516X.
- PINKAS, J. Jak hrozná doba! Jak krásná léta! Ostalgie jako vzpomínání na normalizaci. *Cinepur*. 2011, roč. 18, č. 78, s. 67-69. ISSN 1213-516X.
- PINKAS, J.; RIPKA, V. Rozumět dějepisářům. Učitelé o výuce soudobých dějin. *Dějiny a současnost*. 2013, roč. 35, č. 3, s. 32-35. ISSN 0418-5129.
- PITHART, P. 1969 – 1989: chybějící pojem, či spíše nechuť k porozumění? *Soudobé dějiny*. 2009, roč. 16, č. 4, s. 688 - 699. ISSN 1210-7050.
- PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Filmová řeč*. Praha: Orbis, 1962. s. 462 s.
- PŁAŻEWSKI, J. Polský film na prahu nového období (1958-1962). *Film a doba*. 1962, roč. 11, č. 12, s. 642-645.
- PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha: Academia, 2009. s. 901. ISBN 978-802-0016-898.
- PONDĚLÍČEK, I. K psychologii filmového zážitku. *Film a doba*. 1969, roč. 18, č. 6, s. 284-285.
- PONDĚLÍČEK, I.; MORAVA, K. Proměny filmového hlediště v ČSR. *Film a doba*. 1969, roč. 18, č. 6, s. 286-289.
- PRŮ ÁDNĀ Stanislava; Š KAPOVĀ Zdena; CIESLAR, Jiří; SVOBODA, Jan; DVORŤ ÁK Jan. *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let: kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002. s. 387 ISBN 80-861-0217-3.
- PTÁČĚK Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN 80-858-3954-7.
- RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In BLAŽEK, P. *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 17-29. ISBN 80-710-6667-2.
- REMEŠ, V. Tři proudy v současném polském filmu. *Film a doba*. 1965, roč. 14, č. 10, s. 555-556.

- REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál, 2004. s. 328. ISBN 80-7178-926-7.
- ROSENSTONE, R. A. Historical Film/Historical Thought. *South African Historical Journal*. 2003, č. 48, s. 10-22. ISSN 0305-7070.
- ROSENSTONE, R. A. Budoucnost minulosti. Film a počátky postmoderní historie. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 1, s. 43-60. ISSN 0862-397X.
- RUPNIK, J. Politika vyrovnávání se s minulostí. Česká zkušenost. *Soudobé dějiny*. 2002, roč. 9, č. 1, s. 9-26. ISSN 1210-7050.
- RŮZNÉ. Jak nás vidí. *Film a doba*. 1965, roč. 14, č. 6, s. 312-320.
- SEGERT, D. Státní socialismus nebyl jen politický mocenský vztah. *Soudobé dějiny*. 2009, roč. 16, č. 4, s. 709 - 719. ISSN 1210-7050.
- SVITÁK, I. Hrdinové odcizení. *Film a doba*. 1967, roč. 16, č. 2, s. 60-67.
- SVITÁK, I. Společenský význam filmového umění. *Film a doba*. 1967, roč. 16, č. 6, s. 294-300.
- SVOBODA, J. Vývojové tendence polského filmu. *Film a doba*. 1959, roč. 8, č. 11, s. 824-832.
- SVOBODA, J. Polský film v letech 1956-1958. *Film a doba*. 1961, roč. 10, č. 8, 9, s. 594-601.
- SVOBODA, J. Bilance polského čtvrtstoletí. *Film a doba*. 1970, roč. 19, č. 6, s. 332-334.
- SZCZEPANIK, P. Jak rozumět minulosti médií. Filmové retrospektivy a mediální historie. *Dějiny a současnost*. 2005, roč. 27, č. 12, s. 37-39. ISSN 0418-5129.
- ŠIMEČKA, Milan. *Obnovení pořádku*. Brno: Atlantis, 1990. ISBN 80-7115-003-7.
- TŘEŠTÍK, Dušan. *Dějiny ve věku nejistot: sborník k příležitosti 70. narozenin Dušana Třeštíka*. Editor Jan Klápště, Eva Plešková, Josef Žemlička. Praha: Lidové noviny, 2003. s. 332. ISBN 80-710-6647-8.
- VAŠÍČEK, Zdeněk. *Obrazy minulosti*. Praha: Prostor, 2006. s. 144. ISBN 80-85190-41-9.

- VAŠÍČEK, Zdeněk; MAYER, Françoise. *Minulost a současnost, paměť a dějiny*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2008. s. 199. ISBN 978-807-3251-628.
- VYKOUKAL, Jiří; LITERA, Bohuslav; TEJCHMAN, Miroslav. *Východ. Vznik, vývoj a rozpad sovětského bloku 1944 - 1989*. Praha: Nakladatelství Libri, 2000. 860 s. ISBN 80-85983-82-6.
- WAJDA, Andrzej. *Moje filmy*. Olomouc: Nakladatelství Votobia, 1996. 231 s. ISBN 80-7198-126-5.
- WANDYDZ, Piotr, S. *Střední Evropa v dějinách. Od středověku do současnosti*. Praha: Academia, 2004. s. 301. ISBN 80-200-0657-5.
- ZAKOPALOVÁ, L. Jak se to dělá v Polsku? Státní podpora domácí filmové tvorby. *Cinepur*. 2013, roč. 20, č. 85, s. 97-100. ISSN 1213-516X.
- ŽÁČEK, Pavel. *Boje o minulost*. Praha: Barrister & Principal, 2000. s. 132. ISBN 80-85947-48-X.
- ŽALMAN, J. Polský film: zamlženo. *Film a doba*. 1964, roč. 13, č. 3, s. 165-166.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: Levné knihy KMa, 2008. 431 s. ISBN 978-807-3095-734.

12 RESUMÉ

The focus of this study is the issue of dealing with the past. This topic is essential for any society that has undergone a totalitarian past. The area of Central Europe is determined by cyclical historical reversals, therefore the example of Czechoslovakia and Poland was chosen. The mediator with the world of past for each society is the collective memory, which significantly imprints in cultural products. In the 20th century the film became an important artistic industry. The reflection of its own history was therefore done on the basis of view of historical processes in the 20th century in the Czech and Polish post-war cinematography. It should be emphasized that it was realized from the Czech perspective.

As the issue is very extensive, and in order to achieve valid results, great attention, was also paid to description of the post-war history of the two countries and the development of their cinematography. Beyond the specific films, also the springs from the field of film science are important sources of this thesis.

During processing this subject, methods of film analysis, comparison of the obtained results and their subsequent interpretation were used. The way of displaying of the historical aspects of a specific film works, which represents given segments of post-war history, was in the centre of this research. Their credibility was confronted with the existing historiographical knowledge.

By comparing displaying of the past through film in both reference countries, several interesting findings have been achieved. Above all, a certain typology of view, was defined, which is dependent not only on the author's invention, but naturally also on the state of political climate of a specific country in a given time period. The differences depend on the cultural traditions of the country, with both Polish and Czech films having a distinctive specifics.

Whereas the past is still latently present today, we can generally speak about great deal of potential of a given issue and therefore the perspective of studying possibilities of learning opportunities is very wide.