

## „VYDRŽÍŠ TAK DLOUHO ČEKAT?“ REPREZENTACE MASKULINITY VOJÁKŮ ZÁKLADNÍ SLUŽBY VE FILMOVÉ TVORBĚ A V PAMĚTNICKÉ REFLEXI

*Lenka Krátká*

Otázka v názvu této kapitoly reflektuje jeden z obtížných momentů i charakteristických rysů povinné vojenské služby dob minulých, a to odloučení od rodiny a od domova. Ve věku osmnácti či devatenácti let, kdy mladí muži do této služby nejčastěji vstupovali, bývalo rodinné (citové) zázemí reprezentováno nejbližší rodinou, především partnerkou, případně manželkou.<sup>394</sup> Nástup vojenské služby, většinou na dlouhou dobu dvou let a s vidinou jen občasných setkání, vyvolával silný pocit nejistoty, zda vztah s partnerkou, obvykle velmi intenzivně prožívaný (v mnoha případech se totiž jednalo o první „opravdovou“ lásku), takové odloučení vydrží. K rozptýlení těchto obav a k vytvoření co nejpozitivnějšího obrazu armády sloužila mimo jiné i díla populární kultury, která se stala nedílnou součástí veřejného diskursu o ZVS.

Typickým příkladem je film z období normalizace *Můj brácha má prima bráchu*,<sup>395</sup> mimo jiné dodnes poměrně oblíbený, který nabízí

<sup>394</sup> Např. Wágnerová, Marie: *Vývojová psychologie. Dětství, dospělost, stáří*. Praha, Portál, 2000, s. 287.

<sup>395</sup> *Můj brácha má prima bráchu*. Komédie, Československo 1975, režie Stanislav Strnad, 94 min.

obraz v podstatě idylické romantické lásky. Mladí lidé se do sebe zamilují, posléze (v důsledku chlapcovy aktivity a žádostivosti) sexuálně sblíží; on krátce poté nastupuje vojenskou službu a dívka zjistí, že je těhotná. Zlobí se na partnera za to, co se stalo, ale zodpovědně své mateřství přijímá. Celý příběh končí svatbou, která se uskuteční ještě v průběhu vojenské služby hlavního hrdiny. Závěrečná zápleтка, kdy chlapec prepubertálního věku, ženichův mladší bratr, získá oficiální povolení, aby se jeho starší bratr-voják mohl ženit v civilním oděvu, je z hlediska děje již poněkud nadbytečná. Dobře však poslouží k zobrazení přívětivých důstojníků ČSLA, kteří mají pochopení pro lidské slabosti a jsou připraveni pomoci v jakékoli situaci, včetně bytostně osobních okamžiků v životě „obyčejných“ vojáků. Taková prezentace československé armády v zásadě nepřekvapí, zvláště s ohledem na skutečnost, že byl snímek natočen v polovině 70. let, v období tzv. normalizace v její silně autoritářské podobě, zatím bez vidiny pozdějšího uvolňování.

Při bližším pohledu na produkci filmů s podobnou tematikou napříč sledovaným obdobím pak lze odhalit jistou dynamiku a střídání preferovaných obrazů vojáků ČSLA. Ponechám nyní stranou otázku propagandy, akcentovaných obrazů vojska samotného a jeho funkce v (socialistické) společnosti a zaměřím se na problematiku dobového pojetí preferované maskulinity v těchto dílech. Film či televizní seriál zde vnímám jako historický pramen, který může vypovědět mnohé „o povaze systému, pod jehož patronací konkrétní filmová díla vznikala“.<sup>396</sup> V následující analýze takový pramen umožní sledovat obrazy maskulinity, které byly filmovými tvůrci (a více či méně aktivními cenzory) vnímány jako ty, jež by mělo filmové médium zachytit a dále reprodukovat, neboli obraz toho, jakého vojáka veřejnost chtěla (případně v rovině oficiálního diskursu měla chtít) vidět. Vezmeme-li v úvahu dobové rčení – ještě o něm bude řeč dále – „vojna

<sup>396</sup> Koura, Petr: Film jako historický pramen. In: Čechurová, Jana – Randák, Jan (eds.): *Základní problémy studia moderních a soudobých dějin*. Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2014, s. 404. Podobně k pramenům populární kultury jako zdrojům historického poznání viz např. Štoll, Martin: *Television and Totalitarianism in Czechoslovakia*. Bloomsbury, Bloomsbury Academic & Professional, 2018; Pehe, Veronika: *Velvet Retro. Postsocialist Nostalgia and the Politics of Heroism in Czech Popular Culture*. New York, Berghan Books, 2020.

udělá z chlapce chlapa“, jedná se také o obraz maskulinity, který je žádoucí, aby byl po skončení ZVS přenesen zpět do civilního života a ve společnosti dále reprodukován.

### „NEBÝT JAKO BABA“: KONCEPT HEGEMONNÍ MASKULINITY

Takřka po celé sledované období byl v platnosti branný zákon z roku 1949, který stanovil pravidelnou odvodní povinnost výlučně mužům.<sup>397</sup> Prostředí výkonu ZVS tak představuje zcela mužský prostor,<sup>398</sup> který jednak naplňuje základní charakteristiku totální instituce,<sup>399</sup> jednak poskytuje podmínky pro utváření a reprodukci tzv. hegemonní maskulinity – tedy „představy mužství, které získá v daném časovém kontextu formu závazného ideálu a má potenciál diskreditovat veškeré kulturní atributy, jež neobsahuje“.<sup>400</sup> V současné západní společnosti dominantní maskulinitu typicky charakterizuje muž bílé pleti, příslušník střední třídy, jenž disponuje vlastnostmi, jako jsou síla, soutěživost, asertivita (až agresivita), energie a racionalita.<sup>401</sup>

Koncept hegemonní maskulinity poprvé použila Raewyn W. Connell v 80. letech minulého století k označení souboru genderových praktik,

<sup>397</sup> Zákon č. 92/1949 Sb., branný zákon.

<sup>398</sup> Ženy začínají mít větší zájem o profesionální službu v armádě až od konce 90. let a v první polovině nového milénia. Viz Hřebíček, Miroslav: Ženy v Armádě České republiky. *Obrana a strategie*, č. 1 (2006), s. 94.

<sup>399</sup> Tedy místa, kde jedinec žije a vykonává požadovanou činnost, společně s množstvím dalších, po určitý čas odříznutý od širší společnosti, v uzavřeném a formálně řízeném prostředí. Viz Goffman, Erving: *Asylums*, s. 13; Důležité pro další úvahy je, že v tomto čase jedinec odsunuje dvě instituce, které před vstupem do totální instituce, zde před narukováním, podstatně strukturovaly jeho každodenní realitu: rodinu a práci. Viz Nedbálková, Kateřina: Má vězení střední rod? Aneb Maskulinita a femininita ve vězeňských subkulturách. *Sociologický časopis*, č. 4 (2003), s. 470.

<sup>400</sup> Kučera, Rudolf: *Muži ve válce, válka v mužích*, s. 562.

<sup>401</sup> Tyto charakteristiky jsou jen s mírnými obměnami opakovány v množství textů věnovaných hegemonní maskulinitě, zde dle: Smith, Rachel M. – Parrot, Dominic J. – Swartout, Kevin M. – Tharp, Andra T.: Deconstructing Hegemonic Masculinity. The Roles of Antifemininity, Subordination to Women, and Sexual Dominance in Men's Perpetration of Sexual Aggression. *Psychology of Men & Masculinity*, č. 2 (2015), s. 161.

jež mužům zaručují nadvládu nad ženami. Jedná se o normu, s níž se všichni muži ve společnosti poměřují, ačkoliv ji ve skutečnosti naplňuje jen část z nich.<sup>402</sup> Proto je mezi muži neustále přítomný strach z odhalení, že nesplňují kritéria dominantní maskulinity, tudíž nebudou uznáni skutečnými muži. Musí proto dokazovat, že nejsou zženštilí ani homosexuální – tradiční maskulinita je charakterizována heteronormativitou, povinnou heterosexuální.<sup>403</sup> I když byl koncept hegemonní maskulinity s rozvojem mužských studií<sup>404</sup> kritizován pro svou nejednoznačnost a zjednodušený pohled na maskulinitu,<sup>405</sup> lze jej v následujícím rozboru využít jako užitečný analytický nástroj pro celé sledované období, tedy nejen éru tzv. normalizace, ale také 90. léta a počátek nového milénia, kdy byla ZVS vykonávána již v podmínkách transformované společnosti.

Hlavní tematická osa pro analýzu a interpretaci jak filmových obrazů, tak osobních svědectví a příběhů zaznamenaných v rozhovorech s absolventy povinné vojny se v této studii zaměřuje právě na identifikaci základních rysů hegemonní či dominantní maskulinity (dominantní v tom smyslu, že je upřednostňována a aktivně podporována).<sup>406</sup> Text se zaměří především na nejružnější podoby partnerských vztahů, jelikož ženy se v pojetí dominantní heteronormativní maskulinity stávají „prostředkem“, jak mohou muži dokázat a potvrdit svoji maskulinitu vůči jiným mužům. Jeden z vlivných teoretiků maskulinity Michael Kimmel v této souvislosti dodává: „Máme strach, že nás jiní muži budou vnímat jako baby. Mužnost je homosociální hraní předepsané role – podléhá hodnocení a posuzování ze

<sup>402</sup> Connell, Raewyn W.– Messerschmidt, James W.: Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept. *Gender & Society*, č. 6 (2005), s. 832.

<sup>403</sup> Kimmel, Michael S.: *Handbook of Studies on Men and Masculinity*. California, SAGE Publications, 2005, s. 131.

<sup>404</sup> *Men's Studies* se začínají rozvíjet od 70. a zejména 80. let 20. století, zpočátku především v USA. Blíže viz. např. Doyle, James – Femiano, Sam: The Early History of the American Men's Studies Association and the Evolution of Men's Studies. American Men's Studies Association. [online] [2021-01-24]. <https://www.mensstudies.org/History>.

<sup>405</sup> Viz např. Hearn, Jeff: A multi-faceted Power Analysis of Men's Violence to know Women. From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men. *The Sociological Review*, č. 4 (2012), s. 589–590.

<sup>406</sup> Kimmel, Michael S.: *Handbook of Studies on Men and Masculinity*, s. 4.

strany jiných mužů. Z tohoto pohledu se ženy často stávají jakousi měnou – stejně jako moc, postavení, auta nebo skutečná měna, prostřednictvím které chceme ukázat jiným mužům, že jsme tento strach úspěšně kompenzovali.<sup>407</sup>

Je však potřeba se ptát, zda, případně do jaké míry lze uvedené charakteristiky dominantní maskulinity vztahovat i na období před rokem 1989. Jelikož dobová (předlistopadová) teoretická debata o heterosexuální maskulinitě v českém kontextu samozřejmě chybí, využiji zde přístup Libory Oates-Indruchové, která pracuje s modely či standardy maskulinit, jež vycházejí z relevantní západní literatury. Prvním modelem je maskulinita středostavovská, definovaná soutěživostí, ambicemi, emocionální zdrženlivostí spojovaná s prací, úspěchem, morální integritou. Druhým typem je maskulinita „dělnická“, již charakterizuje bezprostřední agresivní styl chování. Třetí model pak reprezentuje „nový muž“, typ jemnější, emocionálnější.<sup>408</sup> Citovaná autorka zdůrazňuje, že v období státního socialismu převažoval právě první, středostavovský typ maskulinity, ovšem s posunem ve smyslu třídních konotací, jelikož byl spojován s dělnickou třídou.<sup>409</sup> Maskulinitu dělnické třídy, „machistickou“ (druhý typ) autoritativní ideologický diskurs marginalizoval, hegemonní se tak stala maskulinita „střední třídy“. Tlak na heteronormativitu, jako další princip hegemonní maskulinity uváděný výše, byl v období státního socialismu navíc součástí „boje proti různorodosti“ a obav vládnoucí moci ze všech „identit, jež by ohrožovaly heteronormativní řád společnosti a zpochybňovaly ideologické základy státního socialismu“.<sup>410</sup> Pokud

<sup>407</sup> Kimmel, Michael S.: Mali by / můžu / budu muži podporovat feminizmus? *Feministický kulturní časopis ASPEKT*, č. 2 (1999), s. 59. Překlad ze slovenštiny Lenka Krátká.

<sup>408</sup> V definicích prvních dvou typů vychází autorka z teoretického přístupu Andrew Tolsona, třetí opírá o texty Lynne Segal. Viz Oates-Indruchová, Libora: Řekni, kde ty traktoristky jsou? Kulturní reprezentace genderu v pozdním socialismu. In: Havelková, Hana – Oates-Indruchová, Libora (eds.): *Vyvlastněný hlas: Proměny genderové kultury české společnosti 1948–1989*. Praha, Sociologické nakladatelství, 2015, s. 405.

<sup>409</sup> Tamtéž, s. 406.

<sup>410</sup> Sokolová, Věra: Skládání duhové mozaiky. Česká sexuologie a „gay“ a „lesbická“ orální historie v komunistickém Československu. *Gender a výzkum*, č. 2 (2012), s. 28; Autorka dodává: „Sexuologické publikační výstupy v socialistickém období nikdy zásadně nevybočily z heteronormativního rámce deklarace přirozenosti

jde o typ „nového muže“, který se na Západě objevil v 80. letech, vnímá Libora Oates-Indruchová tuto kategorii, společně s transnacionální manažerskou maskulinitou,<sup>411</sup> jako možné „kandidátky“ na vyplnění uprázdněného místa po předchozí maskulinitě středostavovské.<sup>412</sup>

Jak se uvedené vzorce či modely maskulinity projevují ve filmové produkci sledovaného období? Odpovídá zobrazování maskulinity vojáků základní služby středostavovskému typu maskulinity? Lze ve filmových obrazech vysledovat určitou dynamiku či proměnu napříč jednotlivými dekádami? Při hledání odpovědí na tyto otázky se nejdříve zaměřím na analýzu maskulinity, resp. obrazů genderových vztahů, jak byly prezentovány široké veřejnosti ve filmových dílech a stávaly se nejen nástrojem prezentace maskulinity a femininity, ale také vzorcem pro utváření a reprodukci genderových vztahů. V dobovém kontextu předdigitálního času představoval film (později společně s televizním vysíláním) jednu z nejdůležitějších forem masových médií. Z hlediska reprezentace genderových vztahů je tudíž analogicky významný jako informace dnes šířené prostřednictvím nových médií, ať již jde o reklamu, či prostředí internetu.<sup>413</sup>

Pro analýzu nebyly vybrány filmy dokumentární, neboť pohled na život vojáků základní služby mimo výcvikové prostory, případně mimo čas strávený ideologickými školeními, byl největší měrou zpracováván právě v hraných filmech.<sup>414</sup> Ty na jedné straně zobrazují

heterosexuality, deviace homosexuality a propagace heterosexuálních svazků a manželství jako normy a vrcholu sexuální dospělosti. Tamtéž, s. 32.

<sup>411</sup> Blíže viz Connell, Raewyn W. – Wood, Julian: Globalization and Business Masculinities. *Men and Masculinities*, č. 4 (2005), s. 347–364.

<sup>412</sup> Oates-Indruchová, Libora: Řekni, kde ty traktoristky jsou?, s. 420.

<sup>413</sup> Oates-Indruchová, Libora: Gender v médiích. Nástin širě problematiky. In: Věšínová-Kalidová, Eva – Maříková, Hana (eds.): *Společnost žen a mužů z aspektu gender*. Praha, Open Society Fund, 1999, s. 131.

<sup>414</sup> Navíc v dokumentárních filmech z armádní produkce problematika partnerských vztahů akcentována není, jak ukazuje třeba dramaturgický plán Studia Československého armádního filmu pro první polovinu 80. let, který zahrnoval např. oblast bojové přípravy a díla ideová či ideologická, „podporující výchovu k nenávisti vůči imperialismu“. Z témat „civilnější“ povahy plán obsahoval jediné – sport. Viz Šmidrkal, Václav: *Armáda a stříbrné plátno. Československý armádní film 1951–1999*. Praha, Naše vojsko, 2009, s. 96–97.

„hodnoty, postoje, každodenní zkušenosti, obavy či touhy“ a na druhé straně možné „návody, jak porozumět sobě i okolnímu světu“. Pro zde reflektované téma je pak podstatné, že prostřednictvím (více či méně) poutavých obrazů film předkládá nové (nebo potvrzuje stávající) ideje, vzorce chování a interpretace událostí, čímž vývoj a směřování dané společnosti ovlivňuje.<sup>415</sup>

Výsledky analýzy filmové tvorby sledovaného období z hlediska obrazu maskulinity vojáků základní služby, potažmo genderových vztahů obecně, následně poslouží jako základ pro vytvoření typologie maskulinit, která bude v závěrečné části kapitoly reflektována vůči vzpomínkám zachyceným v rozhovorech, tedy vůči reálným zkušenostem a prožitkům těch, kteří ZVS zakusili „na vlastní kůži“. Tato komparace se zaměří nejen na postižení základních typů či charakteristik maskulinity, ale také na zachycení případných subversivních obrazů k mainstreamovému pojetí „středostavovské maskulinity“, jak byla definována výše.

#### NESMĚLÝ MLADÍK SE „STÁVÁ MUŽEM“: OBRAZY VOJÁKŮ ZÁKLADNÍ SLUŽBY V ČESKÉM FILMU

Pro zachycení komplexního obrazu a případné dynamiky v prezentaci maskulinity zahrnuji do analýzy filmových děl i snímky staršího data, než je sledované období, počínající rokem 1968.<sup>416</sup> Zřejmě první film po roce 1948, v němž figurují vojáci základní služby, je snímek z roku 1954 *Dnes večer všechno skončí*,<sup>417</sup> režisérské dvojice Vojtěch Jasný – Karel Kachyňa. Staví na milostné zápletky mezi mladým vojákem a krásnou dívkou. Film má „špionážní“ zápletku, která graduje v samém závěru příběhu, kdy je odkryto, že tato krásná dívka je „nebezpečnou agentkou“, agentkou „s dvouletou zahraniční školou“,

<sup>415</sup> Viz Řehořová, Ivana: *Kulturní paměť a film. Jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Praha, Sociologické nakladatelství, 2018.

<sup>416</sup> S ohledem na neúplnou informační bázi do následující analýzy nakonec nebyla zařazena díla slovenské filmografie. Lze však předpokládat, že filmy vytvářené na federální úrovni, tedy především z produkce Filmového studia Barrandov, částečně odrážejí také život vojenských posádek na Slovensku.

<sup>417</sup> *Dnes večer všechno skončí*. Drama, Československo 1955, režie Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 86 min.

ochotnou střílet, bude-li třeba. Vztah mezi hlavním hrdinou, svobodníkem Pazderou, a dívkou je po značnou část filmu velmi romantický, mladík je zasněný, poprvé zamilovaný. Přesto se v jedné scéně a v dialogu objevuje téma jeho sexuální žádostivosti i toho, že si vojáci potřebují „užít“, pokud to děvče dovolí. O mužnosti všech zúčastněných není pochyb, navzdory určité nesmělosti ve vztahu k dívce.<sup>418</sup>

Další snímek, *Váhavý střelec*<sup>419</sup> z roku 1956, je odlišný v několika ohledech. Větší prostor zde mají obrazy z vojenského prostředí (výcviku výsadkářů) a téma je odlehčeno drobnými komediálními prvky. Hlavní hrdina se správným vojákem teprve musí stát, až vojna z něj „udělá chlapa“ (což je leitmotiv celého filmu). Vojín Něníčka je ve výcviku neobratný, seskoků se obává, není ani příliš kamarádský, chová se spíše jako jedináček, kterým také je. Strach nakonec překoná, protože zjistí, že nejen kamarádi u útvaru o něm říkají, že „není chlap“, ale i dívka Eva u něj postrádá mužný postoj. Partnerství zde slouží jako výrazná motivace k tomu, aby mladý muž překonal sám sebe, dokázal dívce, že „chlapem je“, což se mu podaří jen prostřednictvím vojenského výcviku. Pokud jde o samotný vztah, má podobu romantické lásky směřující k uzavření manželství a založení rodiny, bez jakýchkoliv milostných motivů.

Třetím filmem z 50. let, kde se tematizuje soukromý či partnerský život vojáků, je snímek *Záříjové noci* režiséra Vojtěcha Jasného z roku 1957.<sup>420</sup> Oproti předchozím dvěma dílům zde není hlavním hrdinou voják základní služby, ale mladý poručík, dobrý voják a zároveň dobrý manžel. Objevuje se tak další typ muže-partnera, a to v podobě

<sup>418</sup> Již tento první „poúnorový“ film zprostředkovává také téma vztahu armády k civilnímu obyvatelstvu – pomoc při zemědělských pracích, uspořádání hudebního vystoupení v nedaleké obci, kterou však vojáci nemají příliš v oblibě, protože zde nejsou děvčata („Tři měsíce tady o děvče nezavadiš, a když se konečně naskytne nějaká ta možnost, tak to se jede zrovna do Tichotic“). Tyto scény jsou ve filmu potřebné z několika důvodů – jednak tvoří základ dějové zápletky – na taneční zábavě se hlavní hrdina seznámí se „špionkou“; jednak reprodukuje pozitivní obraz armády (pomoc v práci i v zábavě). Navíc se může celý děj odehrávat mimo vojenský objekt, takže ani filmaři, ani diváci nemají mnoho možností nahlédnout do vojenského prostředí, což vzhledem k dobovému kontextu mohlo být vyžadováno i z hlediska utajení.

<sup>419</sup> *Váhavý střelec*. Komédie, Československo 1956, režie Ivo Toman, 102 min.

<sup>420</sup> *Záříjové noci*. Drama, Československo 1957, režie Vojtěch Jasný, 84 min.



starostlivého a pečujícího manžela, potažmo otce, který poruší rozkaz a vzdálí se od útvaru, aby navštívil manželku v porodnici. Jen skvěle vojenské výsledky ho nakonec uchrání od tvrdého kázeňského postihu. Celkově lze říct, že v 50. letech jsou postavy vojáků, podobně jako celé příběhy, vykresleny spíše schematicky, s důrazem na plnění vojenských povinností, na pozitivní prezentaci armády (s mírnými kritickými prvky v posledně jmenovaném snímku), což odráží také ambice oficiálního diskursu ukazovat ČSLA jako jednu z důležitých budovatelských složek socialistické společnosti.

Kritika, nebo spíše poukazování na absurditu některých aspektů vojenské služby, se objevuje teprve v dekadě následující, jejíž filmografii otevírá snímek *Bylo nás deset*<sup>421</sup> režiséra Antonína Kachlíka. Ten mimo jiné předznamenává pozdější snahy o realističtější zobrazení poměrů vojenské služby. Dnes bývá pozitivně hodnocen především kvůli své hudební složce z dílny dvojice Jiří Suchý a Jiří Šlitr.<sup>422</sup> Z hlediska partnerství se zde objevuje zcela nový prvek, a to skutečnost, že hlavní hrdina v průběhu vojenské služby udržuje vztah se dvěma partnerkami zároveň (tento motiv se v dalších filmech, včetně děl z doby polistopadové, již nezopakuje). Navíc po vyzrazení nenastává zlom v příběhu, hrdina není „potrestán“, je jen na jeho rozhodnutí, zda některý ze dvou vztahů ukončí. Ženy jsou využívány k rozptýlení, jsou součástí vojenské každodennosti, důležitý je zde téměř archetypální motiv muže-lovce („Když jsme dojedli čokoládu, mohl jsem dělat, co jsem chtěl. Kdybych chtěl. Jenomže já jsem najednou nechtěl. Právě proto, že jsem všechno mohl...“).

Další z filmů 60. let, *Souhvězdí panny*,<sup>423</sup> již patří k československé nové vlně, nejslavnější éře české a československé kinematografie, která přinesla filmy originální z hlediska formy (využívání neherců,

<sup>421</sup> *Bylo nás deset*. Komédie, Československo 1963, režie Antonín Kachlík, 87 min.

<sup>422</sup> Mnohem výraznější příspěvek k tématu vojenské služby této autorské dvojice představuje film *Kdyby tisíc klarinetů* (Muzikálová komedie, Československo 1964, režie Ján Roháč a Vladimír Svitáček, 130 min.), s hudbou Jiřího Šlitra, z první poloviny 60. let. S ohledem na hlavní dějovou linku, založenou na „pohádkovém“ či nerealistickém motivu – proměna zbraní v hudební nástroje –, film nicméně nebyl do analýzy zařazen.

<sup>423</sup> *Souhvězdí panny*. Romantické drama, Československo 1965, režie Zdeněk Brynych, 83 min.

zevšednění hrdiny, improvizované dialogy, černý, až absurdní humor apod.) a kritické z hlediska obsahu (snaha o zachycení lidskosti a nečernobílévnímání, odklon od socialistického realismu doby předešlé).<sup>424</sup> Dějová zápleтка je v tomto případě vystavěna okolo touhy mladého vojína setkat se se svou dívkou, což však znemožňuje zákaz opustit útvar kvůli vyhlášené bojové pohotovosti. Klíčová je zde naprostá soudržnost mužského kolektivu, včetně důstojníků, ve snaze dívkou do kasáren nejen „propašovat“, ale také zajistit, aby se její přítomnost neprozradila. Je to mimochodem jediný ze všech analyzovaných filmů, kde se takový motiv objevuje (o něco častěji – a v mnohem méně romantické podobě – pak rezonoval ve vzpomínkách narátorů). Jedná se zároveň o první film, kde je milostná scéna zobrazena více než jen v náznacích; a zhruba pro příštích dvacet let také první a poslední snímek, kde se objevují odhalená ženská ňadra. Film je výjimečný také v tom, že popisuje dívčinu úplně první milostnou zkušenost, jak napovídá jeho název i některé výrazové prostředky při ztvárnění milostné scény.

Ve stejném roce, 1965, byl na plátna kin uveden povídkový film *Každý mladý muž*<sup>425</sup> režiséra Pavla Juráčka, s typickou charakteristikou nové filmové vlny. Soustředí se mimo jiné na absurditu vojenské služby a jako první ztvárňuje dívky, jež vojáky jako partnery odmítají. V protikladu k „ryze mužskému“ prostředí vojenského útvaru, kam se vojáci snaží „přilákat“ dívky,<sup>426</sup> v dalším filmu československé nové vlny *Lásky jedné plavovlásky*<sup>427</sup> režiséra Miloše Formana z téhož roku se naopak vedení závodu, kde v dělnických profesích pracují téměř výlučně ženy, snaží přesvědčit příslušné vojenské složky, aby do města umístily vojenskou posádku:

Ovšem vy nevíte, že tady v tomto prostředí žije dva tisíce děvčat. Děvčat, který nemají chlapce. U nás je na jednoho chlapce šestnáct děvčat.

<sup>424</sup> Viz např. Hames, Peter: *Československá nová vlna*. Praha, Levné knihy KMa, 2008.

<sup>425</sup> *Každý mladý muž*. Komédie, Československo 1965, režie Pavel Juráček, 83 min.

<sup>426</sup> Poetiku nové vlny na straně jedné a zobrazení marnosti či absurdity vojenské služby odráží snaha vojáků uspořádat taneční zábavu a přilákat tak do tohoto prostředí dívky.

<sup>427</sup> *Lásky jedné plavovlásky*. Romantická komedie, Československo 1965, režie Miloš Forman, 77 min.

Děvčata, to jsou poupata. Rozumíte mi, to je mládí. Který potřebuje to, co jste potřeboval vy, soudruhu majore, i já a všichni ostatní.

Absurdita snahy organizovaně zajišťovat partnery pro nezadaná děvčata v kombinaci s absurditou vojenského prostředí a myšlení se naplno projeví v okamžiku, kdy armáda umístí do města útvar vojáků-záložáků, čtyřiceti až padesátiletých mužů, kteří by si s místními děvčaty „rádi užili“. Výrazové prostředky, jež používala generace filmových tvůrců nové vlny (společně s neopakovatelnou atmosférou uvolňování v 60. letech), umožnily, aby vznikly filmy z vojenského prostředí, které dodnes patří k tomu nejkvalitnějšímu, co v dané oblasti bylo vůbec natočeno.

Po srpnové invazi roku 1968 a následné okupaci země vojsky Varšavské smlouvy obrazy ze života armády z filmových pláten a televizních obrazovek na čas mizí. První normalizační film z vojenského prostředí se pak dobovým poměrům vyhýbá – snímek *Vysoká modrá zeď*,<sup>428</sup> na motivy knižní předlohy Václava Podzimka, je zasazený do roku 1951 a zachycuje problematiku protivzdušné obrany státu. Odehrává se téměř výlučně mezi vojáky z povolání, nikoli mladými vojáky základní služby, téma partnerských vztahů v podstatě chybí. Dalším snímkem je téměř idylický – z hlediska vyobrazení základní vojenské služby – film *Můj brácha má prima bráchu*, zmiňovaný v úvodu této studie.

Problematiku otcovství vojáka základní služby zpracovává i druhý film z roku 1975 s názvem *Dva muži hlásí příchod*<sup>429</sup> režiséra Václava Vorlíčka. Po téměř dvaceti letech se jako hlavní motiv filmu z prostředí ZVS vrací okřídlené téma jak „vojna udělá z chlapce chlapa“. Zde z nasmělého úředníka, jehož „nedostatečné chlapství“ odráží i přezdívka „švadlenka“ (s reálnou dovedností ručních prací), nejen dobrého vojáka, ale také dospělého, nebojácného muže, který navíc převezme zodpovědnost za výchovu dítěte, jehož není biologickým otcem.

Obecně lze díla 70. let vnímat spíše jako opatrná, ovšem s viditelnou snahou prezentovat Československou lidovou armádu v co

<sup>428</sup> *Vysoká modrá zeď*. Drama, Československo 1973, režie Vladimír Čech, 91 min.

<sup>429</sup> *Dva muži hlásí příchod*. Komédie, Československo 1975, režie Václav Vorlíček, 89 min.

nejlepším světle – ať již prostřednictvím obrazů dobrosrdečných a lidských velitelů, nebo důrazem na pozitivní aspekty absolvování ZVS, zejména výchovu k samostatnosti a zodpovědnosti, ale také budování pevných kamarádských vazeb mezi muži. Snaha o jednoznačný pozitivní obraz armády má mimo jiné za důsledek, že kromě filmu *Můj brácha má prima bráchu*, který není primárně snímkem z vojenského prostředí, v tvorbě 70. let není – až na malé výjimky – tematizováno odloučení vojáků od partnerek. Jako kdyby se tvůrci vědomě vyhýbali jakémukoliv tématu, které by mohlo naznačovat, že čas strávený vojenskou službou je pro mladého muže časem „ztraceným“ (a v důsledku trvalého rozmístění sovětských vojsk na československém území ještě „ztracenějším“); časem, který zpřetrhá jeho dosavadní osobní, pracovní a citové vazby, včetně těch nejdůležitějších.

Jestliže v 70. letech se tvůrci do zpracování námětů z vojenského prostředí příliš nepouštěli, v následující dekádě je tomu právě naopak – mezi lety 1980 až 1988 vzniklo celkem šest celovečerních filmů a dva televizní seriály. Děj prvního z těchto filmů *Kluci z bronzu*,<sup>430</sup> který vznikl hned na počátku 80. let, je vystavěn okolo nácvičku na spartakiádu, téma vztahů nabízí prostřednictvím postavy jednoho z důstojníků, letmo se film dotýká navazování známostí vojáků v průběhu základní služby. Také šestidílný televizní seriál *Velitel*,<sup>431</sup> který zachycuje první profesní zkušenosti vojáků z povolání, problematiku partnerských vztahů příliš neotevívá, případně se soustřeďuje na problematiku sladování soukromého a pracovního života, řečeno dnešním jazykem. To do značné míry platí také o snímku *Pod nohama nebe*,<sup>432</sup> z prostředí vojenského letectva, kde je součástí dějové zápletky citová krize mladého pilota.<sup>433</sup>

<sup>430</sup> *Kluci z bronzu*. Komédie, Československo 1980, režie Stanislav Strnad, 92 min.

<sup>431</sup> *Velitel*. Drama, Československo 1981, režie Zdeněk Kubeček, 6 epizod.

<sup>432</sup> *Pod nohama nebe*. Drama, Československo 1983, režie Milan Růžička, 92 min.

<sup>433</sup> Hlavní hrdina naváže milostný vztah s dívkou svého kamaráda – kolegyní vojákyň; když dívka otěhotní, on dítě odmítá a zároveň začíná selhávat jako pilot, navzdory svým vynikajícím schopnostem. S pomocí starších kolegů-letců dokáže vše napravit, získá opětovnou jistotu jako pilot a přijme roli otce. Obdobný příběh ze soukromého života profesionálního vojenského pilota, jehož nevěra a citové ochladnutí vůči manželce se negativně odrazí ve výkonu služby, se objevil již v roce 1956 ve filmu *Modrá a zlatá* (Drama, Československo 1956, režie Pavel