

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Kubrick o válce: neoformalistická  
analýza filmů Stezky slávy a Olověná  
vesta zaměřená na téma války**

Jan Chabičovský

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií  
Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Uměnovědná studia

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Kubrick o válce: neoformalistická analýza filmů Stezky slávy a Olověná vesta* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce.

.....

podpis

**NÁZEV:**

Kubrick o válce: neoformalistická analýza filmů *Stezky slávy* a *Olověná vesta* zaměřená na téma války

**AUTOR:**

Jan Chabičovský

**KATEDRA:**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Tato bakalářská práce se zabývá dvěma válečnými filmy Stanleyho Kubricka, *Stezkami slávy* a *Olověnou vestou*. Základním metodologickým postupem je neoformalistická analýza, která je obohacena o postupy tematicko-motivické analýzy. Závěr práce se soustředí na možný výklad filmů s ohledem na jejich závěrečné písně. Cílem práce je porovnat pojetí války v těchto filmech.

Protože zkoumané filmy od sebe dělí více než 30 let, je v práci zohledněn autorský, společenský a žánrový vývoj za toto období. Jak tato práce potvrdila, tyto skutečnosti měly na podobu filmů zásadní vliv. *Stezky slávy* jsou charakteristické silně humanistickým vyzněním, zatímco *Olověná vesta* zaujímá cynický postoj k realitě války.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Stanley Kubrick, neoformalistická analýza, válka, *Stezky slávy*, *Olověná vesta*

**TITLE:**

Kubrick about war: neoformalist analysis of the films *Paths of Glory* and *Full Metal Jacket* focused on war theme

**AUTHOR:**

Jan Chabičovský

**DEPARTMENT:**

Department of Theatre, Film and Media

**SUPERVISOR:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

**ABSTRACT:**

This bachelor thesis deals with two war films of Stanley Kubrick, *Paths of Glory* and *Full Metal Jacket*. The basic methodological approach is neoformalist film analysis, which is enriched with elements of thematic-motivic analysis. End of the thesis is focused on possible explanation of the films regarding on their ending songs. The goal of this thesis is to compare the rendition of war in these films.

Because the analysed films are divided by more than 30 years, authorial, social and genre development are taken into consideration. As this thesis confirms, these things had crucial role on appearance of both films. *Paths of Glory* are characteristic by intense humanistic impression, while *Full Metal Jacket* holds cynical position towards the reality of war.

**KEYWORDS:**

Stanley Kubrick, neoformalist analysis, war, *Paths of Glory*, *Full Metal Jacket*

## Obsah

Úvod.....	7
1. Literatura.....	9
2. Metodologie.....	11
2.1 Neoformalistická analýza.....	11
2.1.1 Společenské a produkčně distribuční pozadí.....	11
2.1.2 Dominanta.....	12
2.2 Motivicko-tematická analýza.....	12
2.2.1 Motiv.....	13
2.2.2 Téma.....	13
2.3 Význam.....	14
3. Válka v Kubrickových filmech.....	15
4. Zobrazení války.....	17
4.1 Americký válečný film.....	17
4.2 Co se dělo po Vietnamu.....	20
4.3 Teorie vln.....	20
4.4 Filmy v kontextu soudobé tvorby.....	21
5. Kritický ohlas filmů.....	23
6. Referenční významy analyzovaných filmů.....	25
7. Dominanta.....	27
7.1 Manipulace s veřejností.....	27
7.2 Armádní hierarchie.....	30
7.3 Násilí a smrt.....	32
8. Závěrečné písně.....	41
9. Význam filmů.....	44
9.1 Komparace funkčnosti písní.....	46
Závěr.....	48
Literatura a prameny.....	50
Přílohy.....	54

## Úvod

„Chtěl udělat válečný film. Já mu říkal: ‚Už jsi natočil *Stezky slávy*.‘ A on na to řekl: ‚Lidi to považují za protiválečný film. Já chci udělat válečný film.‘“<sup>1</sup>

Stanley Kubrick se proslavil jako autor snímků, které vždy budily zájem veřejnosti, podněcovaly diskuze, pobuřovaly nebo fascinovaly. V průběhu kariéry se věnoval mnoha tématům. Přednost však dával zejména vědecké fikci a válce. Druhému tématu se bude věnovat tato práce, konkrétně filmům *Stezky slávy* a *Olověná vesta*.<sup>2</sup> Oba filmy zaujímají v Kubrickově tvorbě výjimečné místo. Jako jediné se hlouběji zabývají skutečným válečným konfliktem a veškeré situace jsou natočené podle skutečnosti.

*Olověná vesta* byla častým terčem různých vědeckých polemik. Byla probírána z hledisek stylových, společenských, sexuálních, genderových a mnohých dalších. *Stezkám slávy* se dostalo pozornosti značně menší. Ať už byly důvody pro určité opomíjení filmu jakékoli, doufám, že se mi podaří postavení filmu aspoň malou měrou rehabilitovat. Filmy od sebe dělí 31 let, tudíž práce v podstatě porovnává Kubrickovu ranou a pozdní tvorbu. Můžeme na nich pozorovat vývoj filmového stylu, který je vždy z části dán vývojem techniky a společenských konvencí. Tato práce neaspiruje na důsledné zachycení tohoto vývoje, ale skrze detailní rozbor filmů vytváří obraz vývojových etap. Nejsilnějším jednotícím prvkem, který můžeme v rámci neoformalistické analýzy označit za dominantu, je téma války. V obou filmech se setkáme s prvky, které jsem označil jako stěžejní *motivy* následující analýzy. Tyto motivy jsou ve větší či menší míře součástí tématu a jejich poměr určuje výsledné vyznění.

Práci rozděluji do tří okruhů. V prvním se budu zabývat metodologií, která stanoví a zdůvodní konkrétní způsob analýzy vybraných filmů. V tomto případě je jí filmová neoformalistická analýza, kterou obohacuji o termíny a pravidla

---

<sup>1</sup> Michael Herrer, spisovatel, komentář v dokumentu *Stanley Kubrick: A Life in Pictures*

<sup>2</sup> V případě českého názvu tohoto filmu se jedná o překladatelský omyl. „Full Metal Jacket“ znamená v překladu celoplášťová střela. Motivace českého názvu je tak nejasná.

z literárně vědné analýzy.<sup>3</sup> Tento postup mi umožní se lépe soustředit na několik dílčích částí filmové dominanty.

V druhém okruhu se budu zabývat kulturním a společenským zázemím, které těmto filmům předcházelo a do kterého byly zasazeny. Půjde hlavně o proměnu války na filmovém plátně a její recepci v americké společnosti. V tomto bodě snímky krátce porovnáám s nejvýraznějšími filmy natočenými ve stejné době a stanovím jejich nejvýraznější odlišnosti.

Třetí okruh se věnuje samotné analýze filmů podle zásad stanovených v první části, která se zaměřuje na vymezení daných motivů a jejich umístění ve filmech. V závěru analýzy se soustředím na možný výklad filmů s ohledem na závěrečné písně. Tato část je pro potřeby práce obzvlášť důležitá, neboť způsob, jakým je pojat závěr filmů (kterým v podstatě rozumím ony písně), může potvrzovat, ale i negovat filmové motivy. Pro tento účel využiji interpretaci významů podle Kristin Thompsonové, protože mi umožňuje nabídnout několik významů písní a zároveň překlenout fakt, že důsledná analýza těchto částí filmů byla doposud opomíjena.

Cílem práce je analýza, komparace a interpretace stanovených motivů v obou filmech. Skrze jejich četnost a význam bude možné zachytit a verbalizovat jak odlišné, tak společné pojetí války ve filmech. Ve výsledcích bude zohledněn dobový vývoj válečného filmu (zejména o Vietnamu) a filmového stylu Stanley Kubricka.

---

<sup>3</sup> motiv a téma



## 1. Literatura

Metodologický základ tvoří publikace v českém jazyce, v původním jazyce i překladu. V českém jazyce není o Kubrickovi žádná monografická práce k dispozici. V současnosti je v České republice Kubrick režisérem, kterému se nedostává velké pozornosti. Jeho jméno v české filmografické literatuře najdeme jen v encyklopedických knihách, které jsou velice obecné, a proto pro vědeckou práci nevhodné. Informace v nich uváděné jsou navíc velmi subjektivní a zkreslené.

Vycházel jsem hlavně z anglických textů. Časopisy, které tvořily většinu literatury, se často věnovaly jedinému aspektu Kubrickovy tvorby nebo poskytovaly jen jeden pohled na ni, zato ale argumentace byla pevně podložená a věcná. Použité filmy tvoří převážně kontext analyzovaných filmů, kromě dokumentu *Stanley Kubrick: A life in Pictures*.<sup>4</sup> Veškeré cizojazyčné citované texty jsou mým vlastním překladem, s výjimkou německé písně v závěru *Steze slávy*, kde jsem použil překladu uveřejněného v internetovém archivu německých lidových písní. U ostatních překladů jsem postupoval tak, abych přesně zachytil požadovanou myšlenku, a to i v případě, kdy je přeložený text nespisovného významu – což se především týká poznámek na adresu Vietnamců v *Olověné vestě*. Za případné pohoršení se omlouvám.

V rámci metodologie práce budu operovat s poznatky Kristin Thompsonové<sup>5</sup> a Davida Bordwella.<sup>6</sup> Dále pak s pojmy motiv a téma, jak ho chápou Ansgar Nünning<sup>7</sup>, Eduard Petruš<sup>8</sup> a Ladislava Lederbuchová<sup>9</sup>. Při vytváření tezí neformalistické analýzy Thompsonová rovněž vycházela z literární teorie, tudíž její další expanze do filmové analýzy není nikterak násilná.

Pro deskripci vývoje válečného filmu jsem čerpal převážně z prací akademických pracovníků Michaela Parise<sup>10</sup>, Patricka McCormicka<sup>11</sup>, Ernesta Giglia<sup>12</sup>, Richa Schweitzera<sup>13</sup> a Roberta Breslera<sup>14</sup>. Dále jsem využil článku od

---

<sup>4</sup> Ačkoliv je film poctou životnímu odkazu Kubricka, vnímám jej jako relevantní a hodnotný zdroj.

<sup>5</sup> Thompsonová, 1998

<sup>6</sup> Borwell, Thompsonová, 2011

<sup>7</sup> Nünning, 2006

<sup>8</sup> Petruš, 2000

<sup>9</sup> Lederbuchová 2002

<sup>10</sup> Paris, 1987

<sup>11</sup> McCormick, 1999

<sup>12</sup> Giglio, 2005

Andrewa Kellyho<sup>15</sup>, vedoucího kulturních akcí Bristolu, a novináře a spisovatele beletrie, Tima Cahilla<sup>16</sup>. Při objasnění kritické recepce filmů jsem použil dobových recenzí, hlavně časopisu *The New York Times*.<sup>17</sup> Ten nejen že jako rozšířené periodikum dobře reflektuje dobové mínění americké veřejnosti, ale díky svému archivu zpřístupňuje články široké veřejnosti, což bylo obzvlášť příhodné při hledání informací o *Stezkách slávy*. V případě *Olověné vesty* jsem mohl čerpat z více zdrojů, a proto jsem pro srovnání citoval kritiku z časopisu *National Review*.<sup>18</sup>

V kapitole o motivech jsem často čelil situaci, kdy jsem o *Stezkách slávy* nacházel pro svou potřebu jen málo informací. Významnou pomocí mi v tomto ohledu byl článek Andrewa Kellyho a publikace filmového kritika Walkera Alexandera.<sup>19</sup> *Olověná vesta* je naopak podrobně zmapovaným filmem, tudíž podklady pro práci s jejími motivy byly snadno dostupné. Z publikací zabývajících se širším kontextem jsem čerpal z diplomové práce Jakuba Kordy, který se zabýval pojetím války ve Vietnamu ve filmu. Z autorů, analyzujících širší Kubrickovu tvorbu, jsem uplatnil poznatky Jerolda Abramse<sup>20</sup>, zabývajícího se demonstrováním klasické filozofie na dílech populárních filmařů, a Luise Garcia Mainara<sup>21</sup>, který se vedle stylistických prvků zaměřoval i na narativní stránku filmů. Dílčími problémy se zabývali Claude J. Smith<sup>22</sup>, Michael Pursell<sup>23</sup> a Zivah Perel<sup>24</sup>. Všichni se v použitých článcích zaměřili na vojenský výcvik a jeho negativa v *Olověné vestě*. Pro objasnění termínu dehumanizace, který bude klíčový pro interpretaci obou filmů, jsem využil poznatků psychologů Jeroena Vaese<sup>25</sup> a Nicka Haslama.<sup>26</sup>

Zdrojem pro analýzu jsou filmy v originálním znění.<sup>27</sup>

---

<sup>13</sup> Schweitzer, 1990

<sup>14</sup> Bresler, 2007

<sup>15</sup> Kelly, 1993

<sup>16</sup> Cahill, 1987

<sup>17</sup> Crowther, 1957 a Canby, 1987

<sup>18</sup> Simon, 1987

<sup>19</sup> Walker, 1971

<sup>20</sup> Abrams, 2007

<sup>21</sup> Mainar, 1999

<sup>22</sup> Smith, 1988

<sup>23</sup> Pursell, 1988

<sup>24</sup> Perel, 2008

<sup>25</sup> Vaes, 2012

<sup>26</sup> Haslam, 2008

<sup>27</sup> Žádný z nich nebyl nadabován do češtiny

## 2. Metodologie

Základním metodologickým postupem této práce je neformalistická analýza s důrazem na motivicko-tematickou analýzu, která se častěji používá při analýze literárních děl. Při zkoumání významů filmových písní jsem navíc použil metodu stanovení významů podle Kristin Thompsonové.

### 2.1 Neoformalistická analýza

Neoformalistická analýza je koncept, se kterým poprvé přišla Kristin Thompsonová ve své studii *Breaking the Glass*, a následně jej spolu s Davidem Bordwellem často uplatňovali při analýze filmů ve svých studiích a knihách o dějinách filmu.<sup>28</sup> Thompsonová ji označuje jako přístup, jenž nám pomáhá určit, které „z mnoha (...) otázek, jež si můžeme o díle pokládat, jsou ty nejužitečnější a nejzajímavější. (...) Jelikož se otázky u každého díla (přinejmenším mírně) liší, bude také odlišná metoda.“<sup>29</sup> Je tak zjevné, že neoformalistická analýza poskytuje analytikovi značný prostor pro pojetí práce. Klíčovým termínem, který má být počátečním stimulem k analýze, je zájem. „Když film vybudí náš zájem, analyzujeme jej, abychom formálními a historickými pojmy vysvětlili, co se v díle, které spustilo takovou reakci, děje.“<sup>30</sup> Základní charakteristikou neoformalistické analýzy je, že každá její aplikace je individuální dle podoby a charakteru analyzovaného filmu. Ústředním cílem analytika podle Thompsonové má být stanovení *funkce* a *motivace*, potažmo *interpretace* daného díla. Funkce je „cíl, kterému slouží všechny přítomné prostředky a je rozhodující pro pochopení jedinečných kvalit daného uměleckého díla. (...) Motivace je vlastně jakýmsi vodítkem, poskytovaným dílem, které nás vede k rozhodnutí, čím by se dalo ospravedlnit použití prostředku.“<sup>31</sup> Interpretací pak rozumíme vysvětlení významu daného filmu.

#### 2.1.1 Společenské a produkčně distribuční pozadí

Podle tezí neoformalistické analýzy „film nemůžeme nikdy brát jako nějaký abstraktní objekt mimo kontext historie. (...) Neoformalismus tudíž zakládá analýzu

---

<sup>28</sup> zejména v *Dějínách filmu*

<sup>29</sup> Thompsonová, 1998, str. 8

<sup>30</sup> tamtéž, str. 7

<sup>31</sup> tamtéž, str. 15-16

jednotlivých filmů v historickém kontextu, který spočívá na konceptu norem a odchylek. (...). Normy předchozí zkušenosti nazývá pozadím.<sup>32</sup> Thompsonová rozlišuje tři základní typy pozadí: *každodenní svět, množina ostatních uměleckých děl a praktické použití filmu*. První typ osvětluje chování postav, odvíjení příběhu apod. podle zkušeností z reálného života. Druhý typ zahrnuje naše zkušenosti s konvenčním chápáním uměleckých výrazů. Třetí typ se soustředí na praktický účel filmu (reklama, reportáž, rétorické přesvědčování atd.), případně na jeho absence. Tyto tři typy se logicky prolínají. „To, jak se film drží norem pozadí, či jak se od nich vzdaluje, je předmětem práce analytika, a historický kontext, který pozadí poskytuje analytikovi, dává podněty ke konstrukci vhodné metody, (...) co se týče neoformalismu, funkce filmu a motivace jsou jím chápány vždy historicky.“<sup>33</sup>

### 2.1.2 Dominanta

„Pro analýzu specifické formy, kterou ozvláštňení v každém díle má, užívá neoformalistický kritik koncept dominanty – hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. (...) Dílo nám naznačuje, co je jeho dominantou tak, že určité prostředky staví do popředí a jiným přikládá menší váhu.“<sup>34</sup>

## 2.2 Motivicko-tematická analýza

Tato metoda, používaná hlavně pro rozbor literárních děl, se v drobných rozdílech liší podle výchozího pojetí motivu a tématu. Sestává z detailního rozboru díla na jednotlivé zásadní motivy či témata, jejichž existenci dokládá úryvky, popisem nebo interpretací díla. Thompsonová tvrdí, že sama dominanty je „hlavním indikátorem toho, jaká specifická metoda je pro film nebo skupinu filmů vhodná.“<sup>35</sup> Vyzdvižení tematicko-motivické roviny v rámci neoformalistické analýzy je vhodné vzhledem k dominantě obou filmů, za kterou jsem stanovil prezentaci války. Toto téma jsem

---

<sup>32</sup> Thompsonová, 1998, str. 18–19

<sup>33</sup> tamtéž, str. 19

<sup>34</sup> tamtéž, str. 35

<sup>35</sup> tamtéž, str. 35

rozdělil na čtyři motivy, kterými se budu blíže zabývat: *manipulace s veřejností, hierarchie armády, násilí a smrt a odlidštění*.

### 2.2.1 Motiv

Motiv (z lat. *motivus* = uvádějící v pohyb) je v motivicko-tematické analýze zcela zásadní termín. Navzdory tomu se jeho výklad může jevit neurčitě, neboť si jej mnozí vědci vykládají různě.<sup>36</sup> Thompsonová motivem chápe konstrukt nezbytný pro vytvoření vyprávění a dělí jej na motiv *závazný* a *volný*. Závazné jsou pro příběh filmu klíčové, zatímco volné se dají vypustit.<sup>37</sup> Pro následující analýzu je toto vysvětlení nevhodné. Podle Lederbuchové je motiv „základní jednotka tematické výstavby, tematicky dále nedělitelná. Významy motivu jsou tvořeny výběrem slovní zásoby a kompozičními vztahy v rovině jazykové.“<sup>38</sup> Petruš motiv označuje jako „základní dynamickou složku díla, která vytváří epickou dějovost nebo lyrické napětí.“ Dále tvrdí, že „výběr motivu závisí v první řadě na záměru autora, na tom, co a jak hodlá vnímateli sdělit“<sup>39</sup>

### 2.2.2 Téma

„Hledání souvislostí mezi motivem a vyššími složkami díla vede ke zjištění, že se motivy sdružují do skupin a vytvářejí téma díla. Téma stojí jednak v základu celého díla a bývá nazýváno *hlavní téma* (jde o obecné vymezení toho, o čem dílo jako celek vypovídá), jednak se v kontextu hlavního tématu realizují témata dílčí, která rozvíjejí a konkretizují hlavní téma. Mezi nejdůležitější dílčí témata patří u syžetových literárních druhů *témata postav* a *prostředí*. Téma postavy tvoří motivy zevnějšku, povahy, chování, jednání, jazykového projevu, myšlenek citů atd. (...) Téma prostředí u syžetových děl tvoří motiv vnějšího světa, v němž se pohybují postavy, a to jak prostředí geografického, tak sociálního a intelektuálního.“<sup>40</sup> Téma války, které je pro moji práci klíčové, je možné nazývat hlavním tématem, protože je průchozí a jsou mu podřízena ostatní témata a motivy.

---

<sup>36</sup> Jako ilustrace poslouží diplomová práce Ladislava Petráše *Charakteristika motivů v díle Egona Hostovského, jejich význam a struktura*, Petráš, 2008

<sup>37</sup> Thompsonová, 1998, str. 31

<sup>38</sup> Lederbuchová, 2002, s. 200. Což, převedeno do filmu, by znamenalo obsah a formu

<sup>39</sup> Petruš, 2000, str. 102–103

<sup>40</sup> tamtéž, 103–104

## 2.3 Význam

Divák jako pozorovatel filmové dílo neustále zkoumá a přisuzuje mu významy, které mohou být mnohdy velmi rozdílné. Kristin Thompsonová je rozděluje do čtyř kategorií podle explicity a implicity díla na: *referenční*, *explicitní*, *implicitní* a *symptomatický význam*. Referenční význam je v podstatě zkratkovitý obsah, který odkazuje k místům nebo událostem, které už samy o sobě něco znamenají. V rámci práce ho nahrazuje kapitola o ději filmů, neboť jejich děj se odkazuje ke skutečným historickým událostem. Explicitní význam pracuje s jasně vyjádřeným obsahem a narativním vývojem filmu. Implicitní význam překračuje hranici řečeného a díky svojí subjektivní podstatě může mít mnoho podob. Symptomatický význam zasazuje film do obecných představ o zobrazované době a zároveň pracuje s explicitním významem jako s projevem širší soustavy hodnot dané společností.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Bordwell, Thompsonová, 2011, str. 92–94

### 3. Válka v Kubrickových filmech

Jak bylo v úvodní kapitole řečeno, Stanley Kubrick se v řadě svých filmů zabýval válkou. V některých byla upozaděna ve prospěch jiného tématu, v dalších hrála stěžejní roli. Je důležité analyzované filmy uvést do kontextu těchto filmů, aby bylo možné říci, zda se jeho pojetí války měnilo. Následující výčet filmů ilustruje její četnost:

1953 – **Strach a touha**

1957 – **Stezky slávy**

1960 – **Spartakus**

1964 – **Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu**<sup>42</sup>

1975 – **Barry Lyndon**

1988 – **Olověná vesta**

Zvýrazněné jsou podle Jerolda Abramse<sup>43</sup> válečné filmy. Válka v jejich případě je tedy hybatelem děje, nikoliv pozadím. Filmy *Spartacus* a *Barry Lyndon* zařadil do filmů historických. Toto rozdělení použil, protože se rovněž zabýval válkou ve zmíněných filmech. Opomněl však jejich dílčí rozdílnosti, které bych rád zdůraznil. Navrhuji rozlišení jiným způsobem s ohledem na to, jak a jakou válku zachycují.

*Strach a touha* a *Dr. Divnoláska* prezentují válku *fiktivní*, na které demonstrují její surovost a ničivý potenciál a apelují na lidství diváků. *Strach a Touha* na první pohled zachycuje období druhé světové války, ale vypravěč sděluje, že „toto není příběh o nějaké konkrétní válce, ale o jakékoliv válce v jakékoliv době.“<sup>44</sup> *Dr. Divnoláska* je zasazen do období studené války, ale nejmenuje žádné datum a využívá metod sci-fi (obraný mechanismus se zákeřným virem) a černé komedie.

---

<sup>42</sup> Dále už jen *Dr. Divnoláska*

<sup>43</sup> Abrams, 2007, str. 2

<sup>44</sup> tamtéž, str. 9

*Spartakus* a *Barry Lyndon* se dají označit jako filmy historické. Oba ukazují skutečné konflikty, ale pro potřeby této práce jsou nevhodné, protože je v nich válka upozaděna ve prospěch jiných témat. U *Spartaka* jde o téma svobody člověka, zatímco u *Barryho Lyndona* společenského vzestupu a pádu.

Zbylé dva filmy, *Stezky slávy* a *Olověná vesta*, jsou označovány za válečné. V centru jejich pozornosti stojí dva skutečné konflikty 20. stol., 1. světová válka a válka ve Vietnamu. Tyto konflikty jsou prvočinitelem veškerého děje v obou snímcích. Zároveň je v nich zesílená touha po dobové výpovědi.

Ačkoliv jsou si výše zmíněné filmy tematicky podobné, stylem a narativem jsou značně odlišné. Klíčovou roli v tom hrají data vzniku. Právě podle nich je možné stanovit stylový vývoj. Za zcela zásadní považuji v Kubrickově díle *Dr. Divnolásku*, neboť tento film je milníkem, kde se autor místo humanistické linie zaměřil na ironii, cynismus a černý humor. To jsou prvky, které chápu jako esenciální při vzniku *Olověné vesty*. Protože byla 60.–80. léta v mnoha směrech velmi neklidnou dobou, chápu tuto proměnu částečně jako reakci na tuto situaci. Jakým způsobem se žánr válečného filmu vyvíjel mezi 50. a 80. lety demonstruje následující kapitola.



## 4. Zobrazení války

Filmové žánry nejsou statické a neustále reagují na společenský vývoj. Válečný film je v tomto směru jedním z nejprogresivnějších, a to proto, že kromě dobových trendů typu násilí, nahota a vulgarita atakuje i politiku a národní identitu. Válka v americkém filmu je obzvláště zajímavý fenomén, jelikož je na něm možné vysledovat přerod od neochvějné důvěry v americkou vládu a vojsko až k jejich naprostému pohrdání.

### 4.1 Americký válečný film

Hollywoodské válečné filmy procházely v druhé polovině 20. století velkou změnou. Ve většině amerických válek stála kinematografie na straně vlády a k válečnému snažení přispívala. Cílů dosahovala vysvětlením příčin války<sup>45</sup>, zachycením zlé národy nepřátel a poukazováním na sebeobětování Američanů v boji i v zázemí. V letech 1917-18 a 1941-45 začala americká vláda zasahovat do filmového průmyslu, aby si zajistila plnou podporu veřejnosti. Válka v Koreji na tom byla podobně, ačkoliv tento konflikt nebyl ideologicky tak jasný. Výbor pro neamerickou činnost a hollywoodský „hon na čarodějnice“ v této době znemožňovaly jakýkoliv myšlenkový rozpor. I kdyby filmy jen zpochybňovaly správnost války, nebyl by pro ně odbyt, natolik byla v americké veřejnosti zakořeněna víra v Americký sen.<sup>46</sup> Ačkoliv i v této době vznikaly protiválečné filmy, zabývaly se historickými konflikty. Neměly tedy propagandistickou funkci a svým odporem k válce a touze po míru odpovídaly požadavkům publika. Patrick McCormick vypráví o zkušenosti s válečnými filmy následujícím způsobem:

„Během 40. let filmy jako *Casablanca*, *Četař York* a *Paní Miniverová* vysvětlovaly válku lidem z domova (myšleno USA), zatímco pozdější filmy jako *Nejlepší léta našeho života* (1946) a *Muži* (1950) ukazovaly následky bojů na navrátilivší se veterány a jejich rodiny. V době, kdy jsem začínal chodit do kina, na konci 50. a začátku 60. let, byly válečné filmy z většiny vyprávěny jako hrdinská epika a žádná válka nebyla tolik populární jako 2. světová. Filmy jako *Most přes řeku Kwai* (1957), *Nejdelší den* (1962), *Velký útěk* (1963) a *Von Ryanův Expres*

---

<sup>45</sup> Častokrát se objevovaly snahy věrně ukázat civilistům boje v jejich pravdivé podobě, přičemž filmový průmysl fungoval jako zpravodajská agentura.

<sup>46</sup> Paris, 1987, s. 19

(1965) nám ukazovaly postavy, přátelství a odvahu na plátně, které vychvalovalo ctnosti a vítězství vojáků 2. světové války, zatímco přitahovalo chlapecké publikum napětím a dramatem boje.<sup>47</sup>

Pečlivě budovaný obraz národního hrdinství začal být destabilizován v polovině 60. let, v době, kdy jednotky USA vstoupily na vietnamskou půdu. Tento konflikt se výrazně lišil od těch předchozích zejména masivnější informovaností veřejnosti o jeho průběhu. Rozvoj médií a společenských hnutí v tomto období byl hlavní hybnou silou filmového vývoje, neboť jeho působení znemožňovalo nastolit dřívější řád věcí, a americká vláda tak nemohla prosadit svůj jednostranný náhled na věc. Nic od dob občanské války nerozdělovalo společnost tolik jako Vietnam.<sup>48</sup>

„(...) Pak se s Vietnamem vše změnilo. Válka, která k nám přicházela s večerními zprávami, nám zkazila chuť na hrdinskou epiku. Tradiční příběhy z války zmizely z televizí a byly nahrazeny 11 lety *M\*A\*S\*H*. Seriálem, který svým často černým humorem odkrýval chaos, pošetilost a únavnost války z pohledu žen a mužů, kteří se rozhodli starat se o její oběti. Na velkém plátně se hrdinství také hůře prodávalo. (...) V době, kdy jsme se konečně dostali k filmům o Vietnamu, v 70. a 80. letech, se válečné příběhy vyvinuly do několika odlišných forem. Vážné filmy jako Cimminův *Lovec jelenů* (1978), Coppolova *Apokalypsa* (1979), Stoneova *Četa* (1986) a Kubrickova *Olověná vesta* (1987) nabízely hluboce kritický náhled na válku a její ničivý dopad na všechny, jichž se dotkla. V té samé době Sylvester Stallone a Chuck Norris předkládali komiksům podobné „*Rambo*“ příběhy, které na první pohled oslavovaly násilí a pomstu. Byla to válka jako komický festival smrti.“<sup>49</sup>

Válka ve Vietnamu celkově nbourala tradice válečných filmů. S tímto konfliktem se pojil odpor napříč všemi společenskými vrstvami a Hollywood se veřejnému mínění začal přizpůsobovat roku 1968 víceznačnými filmy<sup>50</sup>, do

---

<sup>47</sup> McCormick, 1999, s. 46–47

<sup>48</sup> Paris, 1987, str. 19 a 21

<sup>49</sup> McCormick, 1999, str. 46

<sup>50</sup> Paris, 1987, str. 21

otevřené kritiky se ale pustil až v okamžiku, kdy poslední americké jednotky opustily Saigon, aby zůstal politicky neutrální.<sup>51</sup>

„Během války byly jediným otevřeně proamerickým filmem *Zelené barety* od Johna Waynea<sup>52</sup> (1968). Hollywood byl k filmu natolik nepřátelský, že si Wayne musel obstarat finanční podporu na vlastní pěst.“<sup>53</sup> *Zelené barety* lze chápat jako staromódní vypořádání se s novou válkou. Wayne zastával názor, že vojáci v zámoří jsou elitou Spojených států, ale přesto se netěší poct, které jim náleží. Chtěl je zobrazit tak, aby jejich pověst vylepšil. Podle kritiků jako např. Parise tím dosáhl jen zjednodušené obhajoby americké mezinárodní politiky. Příběh se zaměřuje na protiválečně smýšlejícího žurnalistu, který doprovází speciální jednotky do Vietnamu a skrze setkání s nepřítelem zavrhuje pacifismus a uznává nezbytnost boje. Film stanovuje dvě základní myšlenky: USA má čestnou povinnost bránit svobodu Vietnamu skrze mírové smlouvy a zabránit komunistické hrozbě, která usiluje nastolit v demokratickém jihu vládu teroru. Wayneovi vojáci přitom ve svém spravedlivém údělu ani na vteřinu neváhají.<sup>54</sup>

Pozdější filmy o vietnamské válce jako *Apokalypsa*, *Četa* a *Olověná vesta* zobrazují úsilí americké armády jako beznadějně až absurdní. Závěrečný monolog *Čety* uzavírá vypravěč slovy: „Nebojovali jsme s nepřítelem, ale sami se sebou a nepřítel byl mezi námi.“<sup>55</sup> Tradiční filmový obraz Američanů jako hrdinů téměř přestal existovat. Ernest Giglio, který se filmy o Vietnamském konfliktu podrobně zabýval, rozlišuje válečné filmy podle typu hrdinů. „Filmy o Vietnamu se od filmů o 2. světové válce lišily ve dvou hlavních věcech: odmítaly konstruovat falešný obraz americké jednoty a vyhýbaly se jednoznačným aktům hrdinství ze strany jednotlivých vojáků. V éře „vietnamských filmů“ je obtížné najít hrdinu. Ve

---

<sup>51</sup> Giglio, 2005, str. 209

<sup>52</sup> John Wayne jako herec je v *Olověné vestě* často jmenován. Může to být dáno ikonou Waynea jako typického macho představitele amerických westernů nebo jeho do Vietnamu zasazeného filmu. Jak *Olověná vesta*, tak i předloha *Short-Timers* se odehrávají roku 1968. Teoreticky můžou být narážky na něj motivovány obojím.

<sup>53</sup> Bresler, 2007, 25

<sup>54</sup> Paris, 1987, str. 20

<sup>55</sup> Bresler, 2007, s. 25

skutečnosti se tihle pěšáci<sup>56</sup> dopouštěli činů zbabělosti a účastnili se nevýslovných zločinů.<sup>57</sup>

## 4.2 Co se dělo po Vietnamu

V poválečné době se uvolnil politický tlak na Hollywood. Tamější filmy se v několika věcech podstatně změnily. Zejména v letech 77–78 začala vlna zájmu o válku v její přímější podobě. Snímky zobrazovaly mnohem větší míru násilí páchaného americkými silami. Příkladem je známá scéna v *Apokalypse*, která zachycuje letecký útok na vietnamskou vesnici jako oslavu destrukce a chaosu, když je za zvuku Wagnerovy *Jízdy valkýr* vesnice srovnávána se zemí. Častým námětem byl návrat tělesně a psychicky zdevastovaných válečných veteránů do vlasti. Jako příklad poslouží *Návrat domů*, *Taxikář* nebo Stalloneho *Rambo*. Tyto a jim podobné filmy kritizují válečnou mašinérii za jejich vojenský výcvik, který z lidí udělal stroje na zabíjení.<sup>58</sup>

## 4.3 Teorie vln

Někteří filmoví teoretici jako např. Giglio přicházejí s rozčleněním filmů o Vietnamu do 2 historických vln, rozdělených podle významu. Filmy *první vlny* vznikají v letech 78–79: *Jdi, řekni Spartským* (1978), *Apokalypsa* (1979), *The Boys in Company C* (1977), *Lovec jelenů* (1978) a *Návrat domů* (1978). Tyto snímky obsahují jak proválečné, tak protiválečné argumenty. Například v *Apokalypse* je proti zákeřnému lstivému nepříteli postaven americký voják, který je schopen strašlivého násilí a úskoků, protože „válka se nedá vyhrát tradičním způsobem.“ Hranice mezi dobrem a zlem není určená, tak jak bývalo zvykem u filmů z 2. světové války. Do *druhé vlny* spadají filmy z let 85–89: *Četa* (1986), *Olovená vesta* (1987), *Hamburger Hill* (1987) a *Oběti války* (1989). Tyto filmy vyjadřují odpor až znechucení militarismem. Vojáci těchto filmů nejsou sběrači medailí, jsou

---

<sup>56</sup> V originále „grunts“, slangový výraz pro řadového vojáka. Český ekvivalent neexistuje, nejbližší mu může být černohumorný Kanónenfutur.

<sup>57</sup> Giglio, 2005, s. 205

<sup>58</sup> Paris, 1987, str. 23, 25. Autor ale dále dodává, že následující film *Rambo 2* toto tvrzení usměrňuje k heroizaci speciálních jednotek jako supervojáků.

zobrazení jako zbabělci, vrazi a násilníci. Filmy otevřeně vystupují proti zásahu vojenských sil ve Vietnamu.<sup>59</sup>

Geoffrey Perret tvrdí, že partyzánská válka, s jakou se Američané setkali ve Vietnamu, ještě nebyla ve filmu zobrazena historicky objektivně. Buďto byla zachycena jako zbytečná, chybná, důsledek kapitalismu a imperialismu, nebo byla předvedena jako hrdinná záchrana Severního Vietnamu od komunistické hrozby. Podle Perreta tak nezbyvá než čekat, kdy se takový film objeví.<sup>60</sup> S tímto výrokem se ztotožnil Schweitzer a dodal, že do té doby je takovému ideálnímu filmu nejbližší *Olověná vesta*.<sup>61</sup> Tyto teze poukazují na jistou schematičnost filmů vzniklých do roku 1990. Troufám si tvrdit, že ačkoliv jistá schémata v tomto subžánru válečných filmů stále existují, lze pozorovat posun zobrazení směrem k větší autentičnosti. V tomto případě mám na mysli např. film Wenera Herzoga *Temný úsvit* (2006), kde na rozdíl od americké produkce jsou vietnamští vojáci psychologicky prokresleni daleko detailněji. Do jaké míry je takové pojetí způsobeno německým původem autora je diskutabilní.

#### 4.4 Filmy v kontextu soudobé tvorby

Film *Stezky slávy* je chápán jako protiválečný film, takových už v době jeho vzniku bylo několik, např: *Na západní frontě klid* (1930), *Komu zvoní hrana* (1943), *Sbohem armádo* (1957). Jednotlivým prvkem těchto filmů je, že zachycují zahraniční vojáky a konflikty. Explicitně kritické jsou především k násilí. *Stezky slávy* se kromě toho zaměřují na kritiku vojenských autorit. Slovy Martina Scoseseho: „Byli jsme s kamarády fanoušci válečných filmů, ale něco takového jsme ještě neviděli. Ten tón... Už jsme viděli ostatní protiválečné filmy, ale tohle bylo tak upřímné, obzvlášť scéna mezi Macreadym a Kirkem Douglasem.<sup>62</sup> (...) Bylo to tak upřímné,

---

<sup>59</sup> Giglio, 2005, str. 204–207. Giglio podotýká, že do této kategorie by se daly zařadit i filmy jako *Rambo 1–3*, *Ztracen v boji 1–3 ad.*, a to kvůli kritice politiků a byrokratů, řídících akce z USA.

<sup>60</sup> Perret, 1989, s. 609–610

<sup>61</sup> Schweitzer, 1990, s. 62. Na tomto místě se Schweitzerem nesouhlasím. Je pomýlené chtít po filmu bezpodmínečnou faktuelní přesnost, protože je vždy větší či menší měrou fabulací. Přesnost je hlavní doménou dokumentu. Krom toho se na filmech do roku 1990 zabývajících se řečeným tématem dopustil radikálního zjednodušení.

<sup>62</sup> generál Mireau a plukovník Dax

až to šokovalo, a ještě víc byl šokující způsob, jakým to bylo natočeno. Použití jedoucí kamery v zákopech... Je to o něčem, co se stalo. „Já vám ukážu toho muže a vy se rozhodnete. Říkám vám jen, že to bylo takhle. Je to špatné a je to pokrytectví.“<sup>63</sup> V tomto bodě se však názorově rozděluje s Andrew Kellym, podle kterého *Stezky slávy* nepojímají konflikt čistě historicky, ale ostře přesahují do současnosti. Skrze ukázkou oportunistu a chamtivosti velícího štábu francouzské armády odsuzují veškeré vojenské autority.<sup>64</sup>

*Olovená vesta* se obdobné explicitní kritice vyhýbá. Nenajdeme tu moralizování o zbytečné krutosti války ani o tom, jak jsou ti, kteří válku zavinili, špatní. Pokud se tu objeví zmínka na toto téma, je zachycena jako cynická poznámka. V tomto ohledu byl Kubrick věrný svému výroku o tom, že nechce dělat protiválečný film, věrný. Téměř každý prvek, který by mohl být chápán kriticky, je možné zpochybnit.<sup>65</sup> To se však netýká *Čety* a *Apokalypsy*. Ty zdůrazňují hrůzy války, bezcitné nepřátele a zbytečnou smrt amerických vojáků. *Olovená vesta* se, kromě stylistického zpracování, odlišuje především po stránce hudebního doprovodu.<sup>66</sup> Většina tematicky podobných filmů používá hudbu na zdůraznění emocionální výpovědi obrazu a děje. Například *Četa* jde cestou romantického doprovodu<sup>67</sup> a *Apokalypsa* uplatňuje hudbu psychedelickou. *Olovená vesta* aplikuje dobový hudební doprovod, který není vždy náladově v souladu s obrazem. Kubrickovým záměrem bylo hlavně doprovázet obraz dobovou hudbou.<sup>68</sup> Možnosti diváckého „čtení“ pak byly velmi různorodé.

---

<sup>63</sup> Z rozhovoru o Stezkách slávy ve filmu Stanley Kubrick: A Life in Pictures.

<sup>64</sup> Kelly, 1993, s. 215.

<sup>65</sup> Tomuto výroku se snad protíví jen výrok velícího důstojníka: „Chci, aby mě mí vojáci poslouchali jako slovo boží.“

<sup>66</sup> Kubrick byl v několika svých filmech velmi progresivní co se týče hudebního doprovodu. Např. při použití Straussovy a Ligetiho hudby ve snímku *2001: vesmírná odysea*.

<sup>67</sup> Hudebně romantického, tj. hudbu typickou pro 19. století.

<sup>68</sup> Cahill, 1987; Použití hudby bylo velice prozaické. Kubrick uvedl, že pro tyto účely procházeli výběr top 100 písní mezi lety 1962–68. Konečný výběr je výsledkem zohlednění potřeb správného vystižení atmosféry scény, ale i ryze technických věcí jako správného porozumění dialogům při hudebním doprovodu.

## 5. Kritický ohlas filmů

Předchozí kapitola zasazovala analyzované filmy do obecného kontextu doby. Činila tak ale pohledem současného filmového teoretika. Pro pochopení dobového přijetí je nezbytné uchýlit se k dobovým recenzím.

### Stezky slávy

Filmu se dostalo v USA poměrně kladného přijetí. Kubrick se jím navíc dostal do centra pozornosti mnohých kritiků. Recenze na film byly veskrze pozitivní. Bosley Crowtherovi, kritikovi z *The New York Times*<sup>69</sup>, imponoval hlavně nevybíravý styl, s jakým se Kubrick vypořádává s ostudnou kapitolou francouzské vojenské historie. Zmiňuje však, že film trpí dvěma zásadními nedostatky. Ačkoliv film pojednává o incidentu ve Francii a postavy jsou Francouzi, všichni bez výjimky mluví klasickou americkou angličtinou, což podle něj kazí dojem z nějakého na pravdě založeného incidentu. Druhá chyba spočívá v přílišné odcizenosti postav od diváka, který nabývá dojmu, že děj se ho nijak netýká.

V Evropě způsobil film pozdvižení. Z logického důvodu nejvíce ve Francii, kde bylo jeho promítání oficiálně zakázáno. S ohledem na svého souseda se ke stejnému kroku rozhodlo i Švýcarsko. Film byl dokonce zakázán na vojenských základnách v Americe i zámoří.<sup>70</sup>

### Olovená vesta

Kritický ohlas byl z většiny také kladný. Kubrick si v době, která uplynula mezi oběma filmy, vypěstoval reputaci režiséra, který budí rozporuplné dojmy. To se promítlo i do recenzí. Vincent Canby uveřejnil v časopisu *The New York Times*<sup>71</sup> recenzi, kde Olovenou vestu porovnává tehdejšími filmy o válce ve Vietnamu a dochází k závěru, že se nepodobá vůbec žádnému. Na snímku chválí nejednoznačný styl, kdy je výklad velmi proměnlivý a neurčitý, stejně tak jako obsažené postavy, které jsou navíc fantasticky zahrané. Oceňuje přístup k přísnému oddělení kapitol

---

<sup>69</sup> Crowther, 1957

<sup>70</sup> Alexander, 1971, str. 23

<sup>71</sup> Canby, 1987

podle knižní předlohy. To Kubrick ještě více zdůraznil natolik odlišným filmovým stylem, že se může zdát, že se jedná o dva filmy vytvořené různými režiséry. Rozhodnutí vytvořit prostředí Vietnamu v Británii kvituje s uznáním, že výsledek nepůsobí podle diváckého očekávání, ale je v dokonalé harmonii s obdobným narativem a filmovou poetikou.

John Simon<sup>72</sup> zmiňuje stejné prvky jako Canby, ale nazírá na ně z negativního hlediska. Už samotné rozdělení filmu na dvě zcela odlišné části ho irituje. Takový přístup je podle něj možný u knihy, ale ne u filmu, protože je zcela jiným médiem. Paradoxem tohoto tvrzení je, že autor přiznává, že předlohu *Olovené vesty* nečetl.<sup>73</sup> Tvrdí, že film tvoří dva naprosto odlišné filmy: pomatený dokument a realitě vzdálený válečný film. Vadí mu, že film postrádá lidskost. Žertuje se tu o věcech, které by se podle něj neměli zlehčovat: náboženství, vlastenectví, smrt aj. To ostatně vnímá jako zásadní chybu Kubrickovy tvorby<sup>74</sup>. Herecké ztvárnění postav vnímá jako dostatečné, ale žádný z charakterů pro něj není realistický a náležitě vykreslený. Naprosto odsuzuje rozhodnutí natočit prostředí Vietnamu v „anglickém slumu s dvěma sty palem dovezených ze Španělska,„. „Je to lenost, arogance, nejistota?“ ptá se sám sebe. „Nemůže nám tak ukázat boje v džungli, odlišné klima ani vietnamskou architekturu, vše co tvoří základy takových filmů.“<sup>75</sup> To ho ještě více vzdaluje od jakékoliv empatie s postavami a příběhem. Ve své silně negativní recenzi však chválí použití soudobé populární hudby, která degraduje heroický obraz války. V tom vidí největší příspěvek Kubricka do tohoto žánru.

---

<sup>72</sup> Simon, 1987

<sup>73</sup> Simon tento fakt přechází s konstatováním, že předpokládá, že jak film, tak kniha mají podobnou strukturu. Má v podstatě pravdu, ale v tomto bodě není věrný svému tvrzení, že film a kniha jsou odlišnými médii. Dále pak ignoruje fakt, že Kubrick pojal scénář pro film autorsky, a rozdíl mezi knihou a filmem nejsou zanedbatelné, o tom v podstatě vypovídá i jejich odlišný název.

<sup>74</sup> Přiznává mu však nesporné technické kvality, ovšem výraz „master technician“ zní jako uznání řemeslných kvalit; Kubrickovu absenci lidskosti demonstroval na Barrym Lyndonovi slovy: „Kdo by mohl soucítit s manželskými problémy lidí, jako jsou Ryan O’Neal a Marisa Berenson?“; Simon správně konstatuje, že pro raná díla byl lidský rozměr bohatší, mýlí se však, když tvrdí, že šlo o sporadickou záležitost. Lidskost je těžištěm Kubrickovy rané tvorby.

<sup>75</sup> Kubrick v rozhovoru o *Olovené vestě* (Cahill, 1987) uvedl, že prostory města Hue byly dopodrobna vytvořeny podle tamějších fotografií. Navíc některé budovy byly ve vybrané lokaci téměř dokonalé kopie těch dobových. Výběr lokací tedy nebyl podmíněn žádným z důvodů nabídnutých Simonem, byl o poznání prozaičtější. Společnost British Gas určila ony prostory k demolici. Štáb je tak mohl levně využít a „zdemolovat“ je tak podle vlastních potřeb. Takový přístup by byl v jihovýchodní Asii velice nákladný.



## 6. Referenční významy analyzovaných filmů

Tato krátká shrnutí děje filmů slouží ke stručnému objasnění kontextu událostí, kterým se budu v následné analýze věnovat.

### Stežky slávy

Film je zasazen do Francie roku 1916, na západní frontu. Generál Broulard, příslušník francouzského generálního štábu pověří svého podřízeného, ambiciózního generála Mireaua, aby poslal svoji divizi na zteč, proti nepřátelské pozici, označované jako Ant Hill. Mireau nejprve odmítá, protože si je vědom, že útok je sebevražednou misí, ale když se Broulard zmíní o povýšení, sám sebe přesvědčí, že je to možné. Útok má na starost plukovník Dax, který s rozkazem nesouhlasí, ale nezbývá mu než jej splnit.

Následujícího rána započne útok. Ten je katastrofální. Nikdo z vojáků nedosáhne německých linií a třetina vojska nechce kvůli těžké palbě opustit zákopy. Generál Mireau, který útok sleduje, požaduje, aby dělostřelectvo zahájilo palbu do vlastních řad, aby vojáky ze zákopů vyhnal, což velitel dělostřelectva odmítá udělat, dokud nedostane potvrzený rozkaz. Útok selhal. Mireau, vzteky nepřičetný, požaduje, aby pro zbabělost byli popraveni 3 vojáci, jeden z každé roty. Byli vybráni: desátník Paris (kvůli konfliktu s nadřízeným), vojín Ferol (jako sociálně nežádoucí) a vojín Arnaud (vybrán náhodným losováním). Vzhledem k formalitám proběhne soud, který má rozhodnout o vině vybraných. Jejich obhájcem bude plukovník Dax. Soud se ale ukáže jako fraška, ve které Dax nemá nejmenší šanci na úspěch. Muži jsou odsouzeni k smrti. Po popravě je Dax předvolán ke generálu Broulardovi, který na místě spraví Mireaua o nutnosti prověřit jeho rozkaz o střelbě do vlastních řad. Později, s vědomím, že se uvolnilo místo generála, jej nabídne Daxovi. Ten ho, šokován charakterem generála, odmítne a nevybíravě vyjádří svůj názor na předešlé události. Je poslán zpět na frontu.

## Olověná vesta

Během roku 1967 skupina nových rekrutů U.S. Marine Corps přijíždí do výcvikového tábora Parris Island. Zdejší instruktor, seržant Hartman, používá nevybíravé metody, jak budoucí vojáky zocelit a připravit na boj. V táboře „vynikají“ 2 nováčci – vojín Joker<sup>76</sup> a vojín Pyle, který svou neschopností Hartmana irituje. Pyle není schopný udržet krok s ostatními a celá jednotka je kvůli němu trestána, čímž si brzo vyslouží nenávist ostatních. Hartman se rozhodne Pylea spárovat s Jokerem, který vykazuje výborné výsledky. Joker se mu snaží pomáhat, ale stále neúspěšně, až jednou v noci dojde k pomstě celé jednotky, která zbije Pylea. Od té doby si začne vést o dost lépe, ačkoliv začíná jevit známky duševní poruchy. V době, kdy je výcvik u konce, má Joker hlídku. Uslyší hluk z umývárny, kde najde Pylea s nabitou zbraní, jak si opakuje pravidla výcviku, která je naučil Hartman. I ten zanedlouho dorazí. Požaduje, aby mu Pyle okamžitě odevzdal zbraň. Ten ho ale zastřelí a vzápětí poté i sebe.

Následující část filmu se odehrává v lednu 1968 ve Vietnamu. Joker už je seržantem a pracuje jako válečný zpravodaj pro *Hvězdy a pruhy*. Byl dočasně převelen do jednotky u nejmenovaného města. Jedné noci na tábor, kde jednotka přebývá, zaútočí severovietnamští vojáci. Den nato je svolána porada zpravodajské jednotky. Joker je poslán do města Phu Bai, aby podával informace o tamějším dění. Po cestě se setkává s jednotkou Lusthog. S touto skupinou se zúčastní bojů o město Hue, kam brzy poté dorazí další zpravodajové a novináři, aby zaznamenali rozhovory s vojáky. Při pozdějším přesunu jednotky nepřátelský odstřelovač těžce zraní jednoho z průzkumníků. V nastalé situaci se několik dalších vojáků snaží zraněného zachránit, ale jsou taky postřeleni. Vojáci se odhodlají k útoku a dostanou se do budovy, kde se odstřelovač schovává. K překvapení všech je jím mladá dívka. Při potyčce je těžce zraněna a Joker váhá, jestli ji zastřelí nebo nechá napospas. Po těžkém vnitřním boji vystřelí. Film končí vnitřním monologem Jokera, že ačkoliv se ocitl v pekle, je rád, že je naživu.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> česky Vtipálek

<sup>77</sup> Ve filmu bylo použito prozaického obratu „being in the world of shit“.

## 7. Dominanta

Předchozí kapitola hrubě nastínila možný analytický přístup. Byť neoformalistická analýza skýtá velké možnosti při stanovení dominanty, předpokládám, že určujícím rysem podoby válečného filmu je pojetí války. Motivy, se kterými budu v následující kapitole operovat, mohou na pohled působit abstraktně, proto bude význam každého z nich krátce upřesněn. Kompozice motivů není náhodná a postupují sestupně podle míry jejich explicity.<sup>78</sup>

### 7.1 Manipulace s veřejností

Tento motiv zastřešuje veškerou komunikaci bojových linií s veřejností. Ve smyslu, v jakém je pojatá ve filmech, lze spíše hovořit o jejím klamání. Při porovnání dob fabule je zjevné, že média musela zákonitě hrát různou úlohu.

#### Stezky slávy

Ačkoliv je skutečnost, že armáda podléhá tlakům veřejnosti a médií, vyjádřena až v závěrečné třetině filmu, je zřejmé, že veřejné mínění mělo pro děj v podstatě zásadní význam. Slovy generála Broularda: „Plukovníku Daxi, myslíme si, že odvádíme dobrou práci při velení války. Musíte si uvědomit fakt, že generální štáb podléhá velkým tlakům od novinářů a politiků. Možná byl útok na Ant Hill neproveditelný. Možná šlo o chybu v rozhodování na naší straně. Na druhou stranu, pokud by byli vaši muži statečnější, mohli ho dobýt. Kdo ví? V každém případě, proč bychom měli snášet více kritiky, než musíme?“

Tento proslov generála umisťuje do pozice ctižádostivého člověka, kterému je přednější vlastní hrdost a kariéra než lidský život. Ačkoliv uznává, že Daxovi muži bojovali statečně – o čemž svědčí jejich ohromné ztráty, a že útok mohl být neproveditelný, zcela jasně obviňuje vojáky ze zbabělosti. Generálové jsou bráni jako chorobně ctižádostiví jedinci, kteří, přestože jsou stále v určité míře empatičtí k vojákům, zapudí základní lidské pocity ve prospěch vlastní slávy.

---

<sup>78</sup> Protože, jak bylo řečeno v úvodu, je významový poměr motivů stejný, přikročil jsem ve snaze o objektivitu k takovému opatření.

Strach o vlastní reputaci je však odůvodnitelný. Protože na ní u generálů tolik záleží, může skandál znamenat ztrátu jejich pozice. Poté, co generál Broulard oznámí generálu Menjouovi, že jeho rozkaz o střelbě do vlastních řad během útoku bude muset projednat, je jeho degradace považována za hotovou věc.

## **Olověná vesta**

Válka ve Vietnamu znamenala milník ve vývoji médií. Byla označovaná jako televizní válka, neboť každým dnem byly záběry z bojů přenášeny na televizní obrazovky Američanů. Tento fakt je ostatně zpracován ve většině filmů o tomto konfliktu. Krom toho je nutno zohlednit, že autor předlohy, Gustav Hasford, byl zařazen do zpravodajské jednotky armády spojených států.<sup>79</sup> Tato skutečnost se nepřímo promítla do filmu, protože součástí té samé jednotky je i Joker, hlavní postava filmu. Tento fakt není nevýznamný, neboť zásadně ovlivňuje podobu filmu, a to hlavně v závěrečné třetině, kdy probíhají reportáže z bitevního pole.<sup>80</sup> Prostřednictvím výpovědí vojáků se představuje myšlení americké veřejnosti v dané době.<sup>81</sup> Kromě frází o tom, jak postupují boje a jak zvládají situaci ve Vietnamu, se reportéři ptají i na palčivé otázky, na jejich názor, zda bojují za správnou věc. Interview začíná nejprve s odpověďmi, které divák cítí, že by v opravdovém zpravodajství zazněly, ale postupně přecházejí až do ironického tónu, který korunuje Joker závěrečnou řečí. Následující výčet výpovědí obsahuje ty, které jsou pro tuto práci nejvíce relevantní.

„Jestli můžu ocitovat Johnsona? Nepošlu americké chlapce 10000 km na druhý konec světa, aby dělali to, co by si asijsí chlapci měli dělat sami.“

„Já si osobně myslím, že se do téhle války nechtějí míchat. Myslím, že nám vlastně sebrali svobodu a dali ji Rákosům, kteří ji nechtějí a před svobodou dávají přednost životu. Chudáci pitomí.“

---

<sup>79</sup> Schweitzer, 1990, str. 63

<sup>80</sup> Motivu válečného zpravodajství se dostává v knize mnohem většího prostoru. Je samozřejmé, že film a knihu nelze přímo porovnávat, je nicméně možné chápat knižní rétoriku jako výchozí předpoklad pro konečné vyznění.

<sup>81</sup> Jak bylo naznačeno, před 20 lety by asi takový film nemohl vzniknout, neboť by neměl podporu americké veřejnosti, která prošla deziluzí z této války až mnohem později. Dá se však předpokládat, že myšlenky, jak byly formulované ve filmu, byly názorem řadového vojáka.

„Ti, co s nima bojuju, jsou pěkní drsňáci. Nejsem zrovna nadšený z Jihovietnamců, co mají být na naší straně. Zatímco my postupujeme, oni utíkají na druhou stranu.“

„Necháváme se kvůli nim zabíjet a oni si toho neváží. Myslí si, že to všechno je sranda.“

„Myslím si, že střílíme špatný rákosy.“

„Co si myslím o roli Ameriky ve válce? Myslím si, že bychom měli vyhrát.“

„Chtěl jsem vidět Vietnam, klenot jihovýchodní Asie. Chtěl jsem poznávat zajímavý lidi staré kultury a zabíjet je. Chtěl jsem být první z naší čtvrti, kdo tady někoho zabije.“<sup>82</sup> (Joker)

Je zapotřebí se krátce zmínit o historickém kontextu války ve Vietnamu. Spojené státy zaujaly pozici světové demokratické velmoci a garantovali suverenitu mnohým státům. Mezi nimi i demokratické vládě Jižního Vietnamu. Takže ve zkratce šlo o otázku cti, stejně jako otázku soupeření světových velmocí, Spojených států a Sovětského svazu.

Jak už bylo zmíněno, Joker byl zařazen k bojové zpravodajské jednotce, americkému vlasteneckému časopisu *Hvězdy a Pruhy*.<sup>83</sup> Cílem tohoto periodika, jak tvrdí Jokerův představený, je poskytování zpráv dvojího typu: „O pěšácích, kteří kupují rákosníkům zubní pastu a deodoranty – získávat srdce a rozum, a o bojových akcích, při kterých jsou mrtví – vítězit ve válce.“ Mají přesvědčit americké vojáky stejně jako veřejnost o správnosti jejich počínání v této válce. Vzhledem k faktu, že tato válka je nepopulární, pocituje velící jednotky upravovat články v zájmu udržení bojového ducha.

Válečný zpravodaj je částečně voják a vzhledem ke svému vojenskému výcviku se účastní i bojů. To je zásadní rozdíl proti civilním novinářům, a proto se nabízí širší pole pro klamání veřejnosti.<sup>84</sup> Jestliže nějaká zpráva není pravdivě podložená, nastupuje pravidlo pravděpodobnosti. Tomuto pořádku se Joker brání a

---

<sup>82</sup> Tato výpověď by dobře posloužila i jako ukázka, nakolik tvrdý výcvik pozměnil charakter vojáka.

<sup>83</sup> Skutečnému časopisu, který vznikl už v roce 1861 a měl za úkol zpravovat jednotky americké armády o věcech, které se jich přímo týkaly.

<sup>84</sup> V knize je otázka vytváření žádoucích článků mnohem více zpracována.

čelí mu vlastním cynickým výkladem. Jeho postava je zároveň natolik neurčitá, že není možné s jistotou říct, jestli je jeho postoj vlastní přesvědčení nebo výsměch autoritám. Tuto ambivalenci značí i fakt, že zatímco má na přilbě napsáno *Born to kill (stvořen k zabíjení)*, na vestě má odznak se symbolem míru.

## 7.2 Armádní hierarchie

Pod tímto pojmem je myšlena jednak samotná stratifikace armády a zároveň kritika velení vojsk. S ohledem na fakt, že konflikty, které jsou ve filmech zobrazeny, odděluje zhruba 52 let, je logické, že budou zachyceny odlišně.

### Stezky slávy

Vzhledem ke konvencím se 1. světová válka vyznačovala ještě přežitky aristokratického přístupu v rozdělení společnosti. Generál Mireau sídlí spolu se štábem na honosném zámku, kde uprostřed přepychových koberců, vybraného jídla a pití, pořádají slavnosti pro společenskou a vojenskou smetánku. „O vojenských představených v první světové válce mluví dobře jen málokteří. Často jsou zachyceni spíše jako pozorovatelé než velitelé. Zatímco požívají skvělého ubytování a stravy, požadují po svých svěřencích nemožné, smíření přijmout obrovské ztráty na životech.“<sup>85</sup> To nižší vojenští představení žijí v provizorních zákopových ubikacích, kde nemají možnost ani v bezpečí vykonat základní lidské potřeby.

Na prostého vojína je poukazováno jako bytost, jíž diktátorské velení uzurpovalo základní lidská práva, včetně práva na život. Musí za všech okolností slepě a bez otázek plnit rozkazy představených, byť by to znamenalo jeho smrt. Jen několik vojáků se takové moci vzepře a okamžiky této vzpoury jsou ve své podstatě dějotvorné, příběh by těžko mohl být vystavěn bez velitele dělostřelecké baterie a plukovníka Daxe. Samotný soudní proces dokazuje, že v očích armády je lepší splnit rozkaz než přežít tvář v tvář naprosté porážce. Vojáci, přestože měli jen mizivou naději na úspěch a byli nuceni bojovat v nepříznivém počasí bez jakékoliv podpory dělostřelectva,<sup>86</sup> jsou trestáni za neúspěch. Následná decimace, kterou

---

<sup>85</sup> Kelly, 1993, str. 215

<sup>86</sup> Zřejmě záměrně je ve filmu předveden paradox, kdy dělostřelectvo nemůže poskytnout podporu při útoku na nepřítele, ale v momentě útoku na vlastní řady může (být ji neposkytne).

vyžaduje Mireau, a která se vzápětí omezí na tři lidské životy, ukazuje, jakým diktátorským způsobem si tento generál uzurpuje právo nad životem a smrtí vojáků. V poslední třetině filmu, kdy se snaha plukovníka Daxe o záchranu tří odsouzených ukáže marná, pronese generál Broulard: „Jen málo věcí pozvedne morálku mužstva jako vidět někoho zemřít“, což v podstatě znamená: Pokud je nezabije nepřítel, zabijeme je my. Plukovník Dax apeluje na generála, aby tedy potrestali jeho (myšleno Daxe), neboť on byl za provedení útoku zodpovědný. To zároveň může vyznít, že ve výsledku je na vině generál Broulard, neboť on útok inicioval. Generál tento návrh razantně zamítne a odvětlí: „Tohle není záležitost důstojníků.“

### **Olověná vesta**

Armádní jednotky jsou ubytované ve vojenských táborech, v tomhle směru zde není výrazná hodnostní stratifikace. Autorita velení je oproti *Stezkám slávy* zásadně odlišná. Rozdíl mezi velením a prostým mužstvem není založen na reliktech aristokratického zřízení, ale přísné kázni. Jeden z plukovníků se k věci vyjadřuje následovně: „Vše, co od svých vojáků chci, je, aby mě poslouchali jako slovo boží.“ Olověná vesta dává velký důraz na výcvik vojáků. V okamžiku, kdy jsou rekruti svěřeni seržantu Hartmanovi, je označuje jako nejnižší formu života a nutí je až k fanatické poslušnosti. Každá jejich odpověď musí začínat a končit oslovením pane, nesmějí projevovat odlišný názor a jsou konstantně ponižováni. Tak jako i v ostatních motivech filmu je z kritického hlediska obtížné zaujmout hodnotící stanovisko. Hartman se projevuje jako zrůdný cholerik, který si, stejně jako plukovník výše, vykládá náboženské principy po svém. Svou nenávist centruje na dosud nezkušené vojáky, ale s tím, jak se zlepšují, jim začíná projevovat uznání. V okamžiku ukončení výcviku jim pak naplno uznává jejich lidství a u některých dává najevo hrdost.

Velitelé však nejsou jen fanatici přes kázeň a podoba jejich charakterů je rozmanitější. Jokerův představený v zázemí se oproti předchozím zmíněným odlišuje ve své lidskosti. Je schopen si přiznat, že je mnohem radši v bezpečí a pohodlí daleko od fronty, a svou vojenskou povinnost pocítuje jako únavné břemeno.

Skupiny vojáků v akci mají každá svého velitele. U filmů jako je *Četa*, je tento fakt hojně využíván k zachycení kladů a záporů takového uspořádání, ale zde je tomu jinak. Přítomnost velitelů skupin je ve filmu jen velmi letmá, přesto je zjevné, že velícím jednotek záleží hlavně na bezpečí svých svěřenců a nepodléhají vlastním ambicím a svévoli.

### 7.3 Násilí a smrt

Násilí a smrt jsou nezbytnou součástí válečných filmů. Míra a explicita těchto prvků je však dobově a společensky podmíněná, resp. obojí vykazuje rostoucí trend.

#### Stezky slávy

S ohledem na dobu vzniku se film výrazně nerozchází s dobovými filmovými konvencemi. Nezakládá si na naturalističnosti a pracuje pouze s náznaky utrpení bez aditiv v podobě krve apod. Kubrick, co do délky, svoji pozornost soustředil spíše na dramatický příběh, než na válku. Scénu bitvy však působivě zachytil s pomocí početného komparsu, speciálních efektů a prací s hloubkou pole. Diváka uvyklého na poměry dnešních válečných filmů může překvapit, že během celé bitvy není nikdo pouze zraněn. Každý zasažený padne mrtvý k zemi. Změna směrem k větší autenticitě „nastala v 60. letech, kdy byl již naplno přiznán střet kulky a lidské tkáně.“<sup>87</sup> Spíš než na důsledné zobrazení válečných reálií, je kladen důraz na dramatickou a psychologickou stránku věci. To se projevuje už na začátku filmu, kdy generál Mireau vykonává vizitu vojska a setkává se s otřeseným vojákem, který utrpěl nervový otřes z bombardování (anglicky shell shock). Mireau, jako starý voják, nepřipouští existenci nervového otřesu a považuje tento stav za projev zbabělosti.<sup>88</sup> Naprostým opakem je rozhovor dvou vojáků o umírání v předvečer útoku:

Arnaud: „Jakým způsobem bys to nejradši schytl? Bajonetem nebo kulometem?“

---

<sup>87</sup> Korda, 2002, str. 20

<sup>88</sup> tamtéž, str. 10



Voják: „Rozhodně kulometem.“

Arnaud: „Rozhodně, to je o čem mluvím. Obojí je jenom kus oceli, co ti roztrhá vnitřnosti, ale kulomet je rychlejší, čistší a míň bolestivý, nemám pravdu?“

Voják: „A co to dokazuje?“

Arnaud: „To, že většina z nás se bojí víc umírání než smrti. Podívej na Bernarda, panikaří, když přijde na plyn, ale ten mě netrápí. Viděl fotky vojáků zasažených plynem, ale pro mě to nic neznamená. Něco ti ale řeknu, po čertech nesnáším, když jsem bez přilby, ale na druhou stranu mi nevadí, že nemám přilbu na zadku, proč to?“

Voják: „Protože tam máš přece mozek ...“

Arnaud: „Protože vím, že rána na hlavě bolí mnohem víc než na zadku. Zadek je jenom maso, kdežto hlava je kost.“

Voják: „Mluv za sebe.“

Arnaud: „Řekni mi, čeho se nejvíc bojíš kromě bajonetu?“

Voják: „Výbušnin.“

Arnaud: „Přesně! Já taky. Protože vím, že tě můžou rozžvýkat hůř než cokoliv.“

Tento dialog následuje po oznámení útoku na nepřátelské pozice následujícího dne. Silně pragmaticky objasňuje pojetí války v očích prostých vojinů, nad kterými neustále visí hrozba smrti. Protože je strach z ní opodstatněný, vede k rozmluvám o „nejlepším způsobu smrti.“<sup>89</sup> Paradoxně je vojin Arnaud při čekání na popravu ve vězení vážně zraněn a při následné popravě je zabit v bezvědomí.

## **Olověná vesta**

Třicet let po *Stezkách slávy* byla situace se zobrazováním násilí podstatně jiná. Americké publikum si konstantně uvykalo větší brutalitě ve filmech. Tento trend

---

<sup>89</sup> Z příběhu vyplývá, že Arnaud je ateista. Duchovní věcnost ateismu tak nejspíš převádí i na otázku smrti.

byl silně ovlivněn zkušeností s válkou ve Vietnamu a její mediální povahou.<sup>90</sup> Kubrick naplno ukazuje účinky zásahu kulkou, přesto není boj zdrojem okázalé přehlídky násilností. Nespoléhá na stovky mrtvých, ale přesto vytváří silný dramatický náboj. Toho dosahuje absencí hudebního doprovodu a zpomalováním záběru při současné zvukové deformaci, což divákovi předkládá pocit zásahu kulkou,<sup>91</sup> ale dává mu i možnost „vychutnat“ si zážitek z destrukce. První brutální scéna se odehrává na záchodcích výcvikového tábora, kde Pyle zastřelí výcvikového instruktora, načež si vloží hlaveň do úst a zabije i sebe. Obzvláště scéna sebevraždy demonstruje, jaký pokrok udělalo filmové násilí za tři dekády. Starší filmy by si vystačily s pouhým zvukem výstřelu, ale zde je vše vystiženo až v nechutných detailech. Záběr na zkrvavené „místo činu“ ukončuje první třetinu filmu.

Poté se děj *Olovené vesty* přesunuje do Vietnamu. Jeho prezentace probíhá skrze putování Jokera vietnamskou bojovou zónou. Na začátku jeho cesty, při letu vrtulníkem do Phu Bai, se setkává se svérázným kulometníkem, který za letu střílí do civilistů.

Střelec: „Kdo utíká, je VC.<sup>92</sup> Každý, kdo zůstane stát je ukázněný VC. Měli byste, hoši, napsat něco o mně.“

Joker: „A proč?“

Střelec: „Protože jsem tak zatraceně dobrej, nekecám. Mám na kontě 157 zabitých rákosníků a 50 buvolů. To jsou všechno potvrzené zabití.“

Joker: „A ženy nebo děti?“

Střelec: „Někdy.“

Joker: „Jak můžeš střílet ženy a děti?“

Střelec: „Snadno. Nemusíš před ně tolik mířit.“

---

<sup>90</sup> Míra a explicita násilí se ve filmech dále zvyšovala. Srovnání *Olovené vesty* a filmů typu *Černý jestřáb sestřelen* nebo *Zachraňte vojína Ryana* to jasně dokazuje. Odvážuji se tvrdit, že válečný film v těchto ohledech dosáhl maxima.

<sup>91</sup> Korda, 2002, str. 21

<sup>92</sup> VC= Viet cong, povstalecké partyzánské jednotky

Tato scéna ukazuje, jak jsou někteří vojáci posedlí násilím, zároveň je taky bodem, kterému se věnuje většina teoretiků filmu, kteří popisují válku v podání *Olovené vesty*. Schweitzer<sup>93</sup> tento případ vidí jako zvrácenost, Claude J. Smith<sup>94</sup> zachází ještě dál, když zmíněného střelce popisuje jako nejodpornější postavu z celého filmu. Jakkoliv je brutalita střelce nezpochybnitelná, jeho počínání je pravděpodobně ovlivněné zkušeností Američanů s touto válkou. Příslušníci Vietcongu se často při svých akcích převlékali za civilisty a takto mátlí americké vojáky, „což vedlo k tomu, že někteří z nich začali rezignovat na jasnou identifikaci nepřátel.“<sup>95</sup> Bylo by možné tvrdit, že surovost vojáka byla podmíněna touto zkušeností. Přístup amerických vojáků k mrtvým je obtížně definovatelný a vyniká cynickým humorem. Jeden z vojáků, který se fotí s mrtvým důstojníkem severovietnamské armády, komentuje situaci následovně: „Přátelé, žijeme ve skvělé době! Jsme báječní zelení obři, pochodující se zbraněmi po téhle zemi. Lidé, které jsme dnes odpráskli, byli ti nejlepší lidé, jaké jsme kdy poznali. Až se vrátíme zpět domů, bude nám chybět, že nemáme koho zabíjet.“ Podobně laděná je i scéna, kdy skupina mariňáků mluví ke dvěma zabitým druhům. Využívá stejného principu jako scéna reportáže s vojáky. Plynule tak přejde od vět „Navždy věrni“ a „Teď pojedíš domů“ až k „Radši ty než já“.

Jak jsem zmínil v kapitole o vývoji válečných filmů, nepřátelé ve vietnamské válce byli ve filmech zobrazeni jako velmi úskoční a zákešní. Nejinak je tomu v *Olovené vestě*, kde se o strategiích Vietnamců dozvídáme jak prostřednictvím velitele zpravodajské jednotky (sebevražedné atentáty na velvyslanectví), tak přímo v ději – zákešný útok během příměří, maskované pasti a vraždění civilistů. Nejsilnější demonstrací krutosti nepřítele je odstřelovač v závěru filmu. Ten (ta) využívá raněné jako návnadu. Namísto zabití je pouze zraní s cílem vylákat ostatní, aby jim pomohli. Velitel skupiny, Kovboj, který takto přišel už o dva muže, si uvědomuje bezvýchodnost situace, protože se s touto taktikou už setkal. Jednotka se dostává do etického konfliktu. Útokem na nepřítele riskují velké ztráty, ale zároveň nechtějí nechat raněné napospas. Navzdory rozkazu se stáhnout, jeden z vojáků zaútočí na budovu. To přiměje zbytek jednotky zachovat se stejně. Jeden raněný se pokusí vyzradit polohu odstřelovače, ale je okamžitě zastřelen.

---

<sup>93</sup> Schweitzer, 1990, str. 65

<sup>94</sup> Smith JR., 1988, s. 229.

<sup>95</sup> Abrams, 2007, str. 38

Během záchranné akce je zabit i Kovboj, ale jednotka pronikne do budovy. Po postřelení nepřátelské vojačky je rozhodnuto, že ji nechají krysám napospas, ale Joker ji zastřelí. Ona je prvním člověkem, kterého zabil a tato smrt je pro jeho postavu zásadní, díky ní získá milový pohled, který je zásadní pro následující motiv.

## 7.4 Odlidštění

Tento motiv je na rozdíl od předešlých obtížně definovatelný. Pro jeho objasnění je zapotřebí aplikovat na filmy poznatky antropologických disciplín. Psycholog Nick Haslam<sup>96</sup> rozděluje pojem lidství na dvě části. *Lidskou přirozenost*, kterou tvoří několik zásadních lidských atributů, jako emocionalita, vlídnost, kognitivní otevřenost a její hloubka. Druhou částí je *lidská jedinečnost*, která činí každého člověka unikátním, a zahrnuje zdvořilost, kultivovanost, morální vnímavost, rozum a dospělost. Podle něj je odlidštění, dehumanizace, výsledkem odepření těchto vlastností jedincům. Taková absence má dvě formy. První zahrnuje vnímání ostatních jako stroje, zatímco popírá lidskou přirozenost. Nazývá se *mechanistickou dehumanizací*. Druhá nepřiznává lidem jedinečnost a nazírá na ně jako na zvířata. Ta se označuje jako *animalistická dehumanizace*. Odlidštění lze chápat jak pozbytí uvedených atributů, tak i nazírání na ostatní jako méněcenné bytosti zmítané primitivními pudy.<sup>97</sup>

Ve filmech jsou zastoupeny oba typy dehumanizace. Mechanická humanizace se týká hlavně *Stezeck slávy*. Animalistická dehumanizace je příznačná pro *Olověnou vestu*.

### Stezy slávy

Názornou ilustrací, jak velení přistupuje k řadovým vojákům, je řeč generála Mireaua: „(Zahyne) Řekněme, 5 procent palbou z naší strany, to je velmi umírněný

---

<sup>96</sup> Haslam, 2008, s. 249

<sup>97</sup> Vaes, 2012, s. 64

odhad. Dalších 10 procent než se vojáci dostanou přes území nikoho<sup>98</sup> a dalších 20 procent při zdolávání ostnatých drátů. Takže zůstane 65 procent, kteří budou mít to nejhorší za sebou. Řekněme, že dalších 25 procent padne při dobývání Ant Hillu, to by nám stále nechávalo dost sil, abychom si jej udrželi.“

Pro vojenské velení jsou vojáci pouhým zdrojem k dosažení cílů. Cena lidského života se zmenšila na nepatrnou cifru v nedbalých počtech ambiciózních mužů. Vojáci nejen, že pozbývají lidských svobod, ale jsou jim odepírána i základní občanská práva jako právo na spravedlivý soud. Po dobu filmu jen minimum vojáků disponuje jménem. Jak je později ve vězení patrné, vojáci jsou plnohodnotné lidské bytosti, které prožívají hluboký duševní život. O to zrudnější se jeví generálové, když po prohrané bitvě spekulují o popravě sta mužů.

V jedné z posledních scén plukovník Dax nahlíží do místnosti, kde se baví mužstvo. Je svědkem trýznění německé zajatkyně, která je donucena bavit mužstvo zpěvem. Bujarý křik a výsměch však brzy utichá, když dívka zpívá tesknou německou píseň. Ačkoliv žádný z vojáků nejspíš neumí německy, brzy všichni unisono broukají, někteří i pláčou.<sup>99</sup> Tato scéna je citově velmi vypjatá a ukazuje vítězství lidství nad surovostí.

## **Olověná vesta**

Vojenský výcvik si zde zakládá na uniformitě a potírá projevy individualismu. Šaty, vlasy a chování musí být u všech stejné. Jakýkoliv odlišující prvek je nežádoucí. Tento trend je započat v samém úvodu filmu. „Úvodní titulková sekvence, která zobrazuje holení hlav rekrutů, demonstruje sílu armády a války při potírání individuality a rozdílů mezi vojáky.“<sup>100</sup> Její extenzí je následná obchůzka, při které seržant Hartman uděluje nováčkům přezdívky, které nemají nic společného s jejich opravdovými jmény, ale jsou spíše archetypálním označením. „Joker dostal přezdívku, protože nerozumně vtipkoval první den výcviku (...) Kovboj je tak označen, protože je z Texasu (odkud jsou podle Hartmana jen volové nebo homosexuálové – poznámka autor). Sněhulka (Snowball) je ironií, protože patří

<sup>98</sup> V první světové válce tak bylo označované území, které oddělovalo zákopy jednotlivých stran.

<sup>99</sup> Podpořeno hlavně detaily na tváře jednotlivých vojáků.

<sup>100</sup> Mainar, 1999, s. 199

černošskému vojákovi.<sup>101</sup> Vojín Pyle v tomto ohledu zaujímá výjimečné postavení, protože jako u jediného z rekrutů známe jeho celé jméno, Leonard Lawrence. Je zároveň jediný, jehož přezdívka se odkazuje ke skutečnému jedinci, Gomeru Pyleovi. „Hartman tak otevřeně dává najevo, že Leonard je stejný budižkničemu jako postava Jima Naborse v televizním seriálu *Gomer Pyle, USMC*.“<sup>102</sup> Leonard je svojí neschopností jediná výrazná individualita ve výcvikové části filmu. Přesvědčivě to dokazuje Hartman, když ho kárá, že při cvičení dal pušku na špatné rameno.

Hartman: „Vojíne Pyle, co to děláte mojí milované Maríně?“

Pyle: „Pane, nevím, pane!“

Hartman: „Ale víte! Očekáváte, že vám uvěřím, že nepoznáte pravou od levé?!“

Pyle: „Pane, ne, pane!“

Hartman: „Tak jste to udělal schválně! Chcete se odlišovat!“

Pyle: „Pane, ne, pane!“

Hartman: \*udeří ho\* „Z které to bylo strany?!“

Pyle: „Pane, z levé, pane!“

Hartman: „Jste si jistý, vojíne Pyle?!“

Pyle: „Pane, ano, pane!“

Hartman: \*udeří ho\* „Z které to bylo strany?!“

Pyle: „Pane, z pravé strany, pane!“

Hartman: „Už mě neprovokujte, vojíne Pyle. Seberte si čepici!“

---

<sup>101</sup> Abrams, 2007, s. 37

<sup>102</sup>Gomer Pyle: USMC. *IMDb* [online]. 1990- 2014 [cit. 2014-01-23]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/title/tt0057752/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0057752/?ref_=nv_sr_1). Abrams, 2007, s. 40. Tato postava se pro svoji neschopnost dostává do sporu s ukřičeným velitelem, seržantem Carterem, Hartman tak sám sebe staví do Carterovy pozice.

V jednotkách US Marine Corps v *Olověné vestě* je prvořadým cílem udělat z rekrutů vojáky, kteří se ničeho nebojí a s nepřítelem nemají slitování. Výcvikový instruktor, seržant Hartman, vojáky svým přístupem takto formuje.<sup>103</sup> To, zda je tento postup možné posoudit jako správný, není v očích kritiků jednoznačné. Schweitzer vidí jeho klady ve skutečnosti, že cílem výcviku není vojáky zničit, ale připravit je na boj.<sup>104</sup> Perel tvrdí, že skrz drsný výcvik se z mužů stávají bezcitné „stroje na zabíjení“ bez vlastní identity, kterou naopak nahrazují identitou kolektivní.<sup>105</sup> Ačkoliv má v jistém smyslu pravdu, Perel opomíjí skutečnost, že přestože se výcvikem vojáci zatvrdili a získali určitý cynický pohled na válku a smrt, stále si zachovávají základní lidské pocity. Ve scéně, kdy odstřelovač trýzní raněné střelbou do končetin, aby vylákal zbylé vojáky, se mu to skutečně daří. Ani ne tak proto, že by mariňáci měli kolektivní cítění pro své druhy, jako spíš pro fakt, že cítí nutnost zachránit raněného. Rich Schweitzer<sup>106</sup> krom kladů upozorňuje i na zápory výcviku. Svou intenzitou a nekompromisním přístupem působí značné problémy těm, kteří k němu nejsou vhodní. Typickým případem je voják Pyle, nešikovný rekrut se špatnou fyzickou kondicí a nadváhou. Hartman se nejdříve snaží změnit jeho povahu. Zvrácená motivace formou zesměšnění při neúspěchu, kdy Pylea nechá běhat se spuštěnými kalhotami a palcem v puse, nejeví žádný úspěch. Zrovna tak dopadne forma kolektivního trestu celého mužstva při jeho selháních. Až následná pomsta jednotky, uvede jeho proměnu v pohyb. Od tohoto okamžiku Pyle absolutně přijme zásady US Marine Corps a stane se nelidskou bytostí posedlou zabíjením, která v závěrečné scéně výcvikového tábora zabije svého stvořitele.<sup>107</sup>

Průvodním jevem dehumanizace je i již zmíněný mílový pohled. Je to nepřítomný pohled, který mají vojáci, kteří v akci už někoho zabili, a který má symbolickou funkci iniciace mezi zkušené členy armády. „Voják ho získá, když byl v akci už příliš dlouho. Je to ..., jako by viděl neviděné. Já ho mám, všichni řadoví ho mají a ty budeš taky.“ říká jeden z vojáků druhému. Mílový pohled představuje

---

<sup>103</sup> Pursell, 1988, s. 219

<sup>104</sup> Schweitzer, 1990, s. 64.

<sup>105</sup> Perel, 2008, s. 223-232.

<sup>106</sup> Schweitzer, 1990, str. 64

<sup>107</sup> Schweitzer vidí proměnu Pylea v absolutním přijetí tamější vojenské doktríny, zatímco ostatní spíše v mentální poruše.

důsledek duševní devastace válkou, ale i zlomový okamžik v rámci filmu, když Joker přichází o svou nevinnost.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Korda, 2002, str. 87



## 8. Závěrečné písně

Ambivalentnost interpretace v předešlých kapitolách, kdy na společných motivech byla demonstrována odlišnost filmů, je možné aplikovat i na analýzu jejich zakončení. Zásadním společným jmenovatelem je, že oba filmy jsou ukončené písněmi, které přílehavě ilustrují vyznění filmu. Při hledání významu snímků budou hrát klíčovou roli, protože vzhledem k jejich poloze vytvářejí pro diváky interpretační rámec. Ten, jak bylo demonstrováno, je tvořen velkým kontextovým pozadím. K tomu, aby bylo objektivně učiněno zadost, je zapotřebí obě písně představit.

### Stezky slávy

Píseň se jmenuje *Der treue Husar* a je německou lidovou písní, která vznikla v roce 1825. Pojednává o vojákově, který zběhne z války, aby byl u smrtelného lože své milované. Ve filmu je použita jen její malá část, a to ještě s odlišnými slovy než jsou v originálu. Dokonce bez druhé sloky. Tu přidávám, aby byl význam písně zjevný. To, zda je to způsobeno lokální variací písně nebo nervozitou dívky, je nejisté. Pro snadnější pochopení uvádím jak její německou verzi, tak i anglický překlad.

1. Es war einmal ein treuer Husar,  
Der liebt' sein Mädchen ein ganzes  
Jahr,  
|: Ein ganzes Jahr und noch viel mehr,  
Die Liebe nahm kein Ende mehr. :|

2. Der Knab' der fuhr ins fremde  
Land,  
Derweil ward ihm sein Mädchen  
krank,  
|: Sie ward so krank bis auf den Tod,  
Drei Tag, drei Nacht sprach sie kein  
Wort. :|

3. Und als der Knab' die Botschaft  
kriegt,  
Daß sein Herzlieb am Sterben liegt,  
|: Verließ er gleich sein Hab und Gut,  
Wollt seh'n, was sein Herzliebchen  
tut. :|

4. Ach Mutter bring' geschwind ein  
Licht,  
Mein Liebchen stirbt, ich seh' es  
nicht,  
|: Das war fürwahr ein treuer Husar,  
Der liebt' sein Mädchen ein ganzes  
Jahr. :|

1. A faithful soldier, without fear,  
He loved his girl for one whole year,  
|: For one whole year and longer yet,  
His love for her, he'd ne'er forget. :|

2. This youth to foreign land did  
roam,  
While his true love, fell ill at home.  
|: Sick unto death, she no one heard.  
Three days and nights she spoke no  
word. :|

3. And when the youth received the  
news,  
That his dear love, her life may lose,  
|: He left his place and all he had,  
To see his love, went this young lad. :|

4. Oh mother dear, bring light to me,  
My darling dies, I cannot see.  
|: He was indeed a soldier true,  
Who loved his girl, a whole year  
through. :|

### Olověná vesta

Název písně je *Mickey Mouse March Song*<sup>109</sup> a sloužila jako úvodní píseň pro americký dětský pořad *The Mickey Mouse Club*. Pořad se vysílal mezi lety 1955–59,<sup>110</sup> ale píseň se stala ikonickou pro postavu myšáka Mickeyho. Narážek na tuto postavu je ve filmu více. „What is this Mickey Mouse shit?!“ je věta, kterou seržant Hartman pronesl těsně před tím, než dorazil do umývárny, kde byl následně zastřelen. Postavičky Mickeyho a Minnie jsou částí inventáře briefingové místnosti zpravodajské jednotky ve Vietnamu. A je zapotřebí zmínit, že pro hovorovou angličtinu se ustálil výraz *mickey mousing* jako označení jednoduché činnosti, které je dáván až absurdně velký význam (např. stlaní postelí v armádě). Čtení písně je tak velmi rozmanité.

---

<sup>109</sup> Tato píseň není rozdělená na sloky, a to z toho důvodu, že není klasifikována jako běžná píseň.

<sup>110</sup> *The Mickey Mouse Club*. *IMDb* [online]. 1990- 2014 [cit. 2014-01-23]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/title/tt0047757/?ref\\_=nv\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0047757/?ref_=nv_sr_2).

Who's the leader of the club that's  
made for you and me?  
M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.  
Hey there. Hi there. Ho there. You're  
as welcome as can be.  
M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.

|: Mickey Mouse. (Mickey Mouse.) :|

Forever let us hold our banner high.  
High. High. High.  
Come along and sing a song and join  
the jamboree.  
M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.

Here we go a-marching and a  
shouting merrily.  
M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.  
We play fair and we work hard and  
we're in harmony.  
M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.

|: Mickey Mouse. (Mickey Mouse.) :|

Forever let us hold our banner high.  
High. High. High. Boys and girls  
from far and near you're as welcome  
as can be.  
M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.

Who's the leader of the club that's  
made for you and me?  
M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E. Who is  
marching coast to coast and far across  
the sea?  
M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.

|:Mickey Mouse. (Mickey Mouse.) :|

Forever let us hold his banner high.  
High. High. High. Come along and  
sing a song and join our family.  
M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E.

## 9. Význam filmů

Odlišnost písni je jasně patrná, jsou proti sobě postaveny lidová píseň a znělka z pořadu pro široké masy. Tato odlišnost však paradoxně<sup>111</sup> není směrodatná pro následující analýzu. Jejím cílem je rozbor filmů (v čele s písněmi) za účelem stanovení celkového významu. Ten lze u obou snímků chápat v rovinách definovaných Thompsonovou (explicitní, implicitní, symptomatický). Při jeho určování se budu řídit výše zmíněnými písněmi a jejich kontextem, podobně jako to udělala Kristin Thompsonová při určování významu *Čaroděje ze země Oz* (1939), kde pro ni byla určující Dorotčina závěrečná věta „Nejhezčí místo je domov.“ (There's no place like home.)<sup>112</sup>

### Stezky slávy

Explicitní význam: Plukovník Dax neuspěl při obhajování mužů obviněných ze zbabělosti. Je znechucený z vojenského velení, které je zcela lhostejné ke spravedlnosti a na osudu podřízených jim vůbec nezáleží. Když mu generál Broulard nabídne místo po zdiskreditovaném generálu Mireauovi, vmete mu vše do tváře. Jeho znechucení ještě vzroste, když uvidí, s jakou surovostí zacházejí jeho vlastní muži se zajatou německou dívkou, kterou donutí zpívat. V okamžiku, kdy je svým zpěvem dožene až k pláči, vrací se mu víra v lidskost.

Implicitní význam: Dívka donucená mužstvem zpívat neumí anglicky, spustí tedy tradiční německou píseň o odvážném husarovi, který utekl z války, aby se shledal se svou umírající milou. Bujarý povyk a krutý výsměch brzo utichá, a protože nikdo z mužstva nezná slova, přidávají se vojáci k dívčině zpěvu aspoň broukáním. Tesknou melodií jsou poté dohnáni až k pláči. Tato scéna ukazuje, že ačkoliv mluví obě nepřátelské strany různými jazyky, jsou v podstatě stejní a mají stejné pocity. Tímto prozřením jsou vojáci zjevně otřeseni.

---

<sup>111</sup> Když se píseň takto postaví proti sobě, působí v tomto ohledu velmi kontrastně. Je ale zapotřebí mít na vědomí, že filmy na sebe přímo nereagovaly a tato odlišnost je víc než čímkoliv jiným dána odlišnou dobou fabule. Analýza je koncipována jako porovnání významů filmů.

<sup>112</sup> Bordwell, Thompsonová, 2011, str. 92-94. Tuto větu pronesla Dorotka po návratu ze země Oz. Thompsonová ji používá jako výchozí bod pro stanovení významů filmu.

Symptomatický význam: První světová válka, byla totální válkou v globálním měřítku a pro lidstvo byla konfliktem dosud nepoznaným. Pro její účely byla odvedena většina mužů, z nichž mnoho padlo na frontách. V roce 1916, kdy se odehrává děj filmu, zuřila po dva roky a západní fronta už zažila mnoho krvavých střetů, přičemž další měly ještě přijít. Když jeden z obžalovaných propukne před velitelem eskorty v pláč a nařiká, že nechce zemřít, velitel odpoví: „Mnoho z nás se k vám připojí, než tahle válka skončí.“ Ve chvíli, kdy vojáci poslouchají zpěv, probudí se v nich touha po domově a po milovaných, které nejspíš už nikdy neuvidí. Důsledky první světové války ospravedlňují použití takové scény, protože byla doposud největší a nejkrvavější válkou v lidské historii a stála životy milionů mužů.<sup>113</sup> Zda měla dobová situace Spojených států vliv na vznik tohoto filmu je méně zřetelné, ale logicky by to zapadalo do mozaiky dalších Kubrickových filmů. Během dvanácti let, které oddělovaly konec druhé světové války a vznik filmu, se Amerika zapletla do dalšího konfliktu, ve kterém zahynuly statisíce lidí. Tento trend četných konfliktů měl ještě následovat a Kubrick ho nadále reflektoval. S jistotou můžeme přiřadit spojitost Karibské krize/studené války na vznik *Dr. Divnolásky* a Vietnamské války na *Olověnou vestu*.

### **Olověná vesta**

Explicitní význam: Joker toho od začátku výcviku prožil mnoho. Byl svědkem terorizujícího drilu seržanta Hartmana a jím způsobené sebevraždy vojína Pylea. Během práce pro vojenskou zpravodajskou jednotku musel upravovat informace tak, aby sloužili vyšším zájmům. Protože nemá milový pohled, stává se terčem ústrků bojem zatvrzelých mariňáků. Při šarvátce s nepřátelským odstřelovačem pronikne spolu s jednotkou za cenu velkých ztrát do nepřátelské budovy. Joker nepřítele spatří a pokusí se střílet, ale jeho zbraň se zasekne. Jeden ze spolubojovníků mu přispěchá na pomoc a vietnamskou dívku postřelí. Joker je poté vystaven těžké morální zkoušce, když se rozmýšlí, jestli ji zabije. Když nakonec vystřelí, jeho pohled se změní. Při závěrečném nočním pochodu ničeho nelituje, naopak je rád že je naživu.

---

<sup>113</sup> Kubrick to zdůrazňuje použitím herců s výrazně rozdílným věkem při písňové scéně. V mužstvu jsou chlapečci, muži i starci.

Implicitní význam: Myšák Mickey je ikonickou postavou Spojených států. Postava Mickeyho tedy může představovat USA, zatímco jeho klub jsou „mariňáci“. Nejjednodušším postupem, bude stanovit si symboliku slov písně.

„Hey there. Hi there. Ho there. You're as welcome as can be.“ – odkaz na náborovou praxi

„Forever let us hold our banner high.“ – silné vlastenecké cítění Američanů

„Who is marching coast to coast and far across the sea?“ – odkaz na válečnou politiku USA a ustavičné vojenské intervence do vzdálených zemí

Když se vše shrne, je zjevné, že skrze dětskou písničku Kubrick ventiluje ostrou satiru americké společnosti. K tomuto vysvětlení se přiklání filmový teoretik Daniel Shaw. „Začínající fašismus Disneyho říše (USA, pozn. JCH) začal kvést během konfliktu ve Vietnamu. Povýšenost naší kultury, která nám bezstarostně dovolila vnucovat náš politický systém tolika vzdorujícím národům celého světa, pramení z nezpochybnitelných morálních jistot Disneyho universa.“<sup>114</sup>

Symptomatický význam: Jak bylo výše zmíněno, pořad Mickey Mouse Club byl vysílán mezi lety 55-59. Jestliže se děj filmu odehrává v roce 1968, byla většina z pochodujících vojáků dětmi, které vyrostly na tomto pořadu.<sup>115</sup> Během závěrečných titulků hraje píseň Paint It Black od skupiny Rolling Stones. Ta pojednává o smrti milované dívky a touze, aby se zároveň s protagonistou i svět ponořil do smutku a temnoty. Při použití v daném kontextu vytváří paralelu k rozžehnutí se Jokera i ostatních vojáků se světem nevinnosti. O tu přišli bojem a zabíjením. Jejich svět už nebude nikdy jako dřív a množství veteránů poznamenaných Vietnamem o tom vypovídá.

## 9.1 Komparace funkčnosti písní

V obou filmech nabývají písně velkého významu, nicméně jejich funkce se vzájemně zřetelně odlišuje. Ve *Stezkách slávy* působí jako gesto, které prokazuje silně humanistickou povahu filmu a shrnuje jeho charakter. Z funkčního hlediska je nejdůležitější, že poprvé za celý film konfrontuje vojáky s nepřáteli. Reakce vojáků

---

<sup>114</sup> Abrams, 2007, str. 231

<sup>115</sup> Podle Jakuba Kordy byl průměrný věk vojáků 19 let. Korda, 2002, str. 10

na zajatou dívku rozšiřuje film o další rámeček, který však plní minoritní funkci. Dalo by se tvrdit, že tato scéna, byť by tím film esteticky trpěl, by se dala vypustit, aniž by tím byla porušena významová celistvost filmu. Divák si je totiž i bez vysvětlujících scén schopen domyslet, že Daxův výbuch hněvu bude mít následky.

V *Olověné vestě* je zapotřebí mít na vědomí fragmentálnost snímku. Je neoddiskutovatelným faktem, že film je rozdělen na části. První část je výcvik a druhá boj ve Vietnamu. Zdejší píseň spatřuji jako třetí část a epilog celého filmu. Jako taková má významnou dějtvornou funkci a nemůže být z děje vystřížena, protože by zásadně změnila jeho význam. Závěr filmu navíc razantně zmnožil možnosti jeho „čtení“, neboť bez této scény by se děj filmu dal shrnout jako příběh o přerodu chlapce v muže, což je ve válečných filmech tak časté a povrchní téma, že je obtížné si představit, že by Stanley Kubrick ukončil film právě takto.

## Závěr

Odlíšný způsob zachycení války má původ v historicko-společenské situaci a rozdílném autorském pojetí. Historický vývoj žánru byl demonstrován ve druhé kapitole, kdy na pozadí vietnamského konfliktu došlo k proměně podoby filmové války. S tím úzce souvisí explicita násilí v obou filmech, kterou krátce předestírám v motivu násilí a smrti a která je rovněž dobově podmíněná. Kubrickovo režijní vyjadřování nakročilo v 60. letech směrem k mnohoznačnosti významů a *Olověná vesta* v tomto směru vytváří oproti *Stezkám slávy* jasný kontrast. Podrobnější vývoj Kubrickových filmařských východisek by mohl být předmětem další práce. Význam války ve filmech byl s ohledem na hledání společného jmenovatele zredukován.

Troufám si tvrdit, že každý motiv ve *Stezkách slávy* má značně omezené možnosti čtení, tj. lze mu přiřknout jen málo významů. Veřejnost je hlavním hybatelem chování armádních generálů a celého velení, které je zachyceno silně negativně. Válka je kamerou snímána z odstupu, ale její psychicky devastující účinek je detailně zpracován. V *Olověné vestě* má divák značnou volnost pro interpretaci, protože množství podávaných informací je nepoměrně vyšší. Hlavní hrdina dekonstruuje obraz žurnalisty jako nestranného zprostředkovatele skutečnosti a v průběhu filmu se setkává s veliteli různých povah, choleriky i empatickými lidmi. Bojové scény jsou naturalisticky věrohodné. Vojenský výcvik vykazuje silné rysy dehumanizace a skrze vojína Pylea je demonstrován jeho ničivý účinek.

Jednou z nejdůležitějších formálních podobností filmů jsou jejich závěrečné písňové scény. Jejich analýza, pojatá jako interpretace významů, potvrdila zásadní rozdíly. Ze tří předložených verzí vyplynulo, že *Stezky slávy* lze chápat jako protiválečný a protimilitaristický film, zatímco *Olověná vesta* je významově velice rozmanitá. Může kritizovat politiku Spojených států, ničení životů mladých mužů nebo jen znázorňovat mladíka a jeho psychické dospění. Válka je v obou filmech pojatá značně rozdílně. Ve *Stezkách slávy* je kladen důraz na citovou angažovanost, kdežto v *Olověné vestě* je divák nezaujatým pozorovatelem děje. Tyto významové změny podporuje proměna vyjadřovacích metod Stanley Kubricka. U motivu násilí a smrti je situace odlišná. Její rozdílnost přiřítám dobově podmíněnému rozdílu



divácké tolerance filmového násilí. Výchozí předpoklad analýzy, kdy rozdílnost filmů chápu jako souhru žánrového, společenského a autorského vývoje, se potvrdil.

## Literatura a prameny

### Literatura

ABRAMS, Jerold J., ed. *The Philosophy of Stanley Kubrick*. Lexington : University Press of Kentucky, ©2007. 278 s. The Philosophy of Popular Culture. ISBN 978-0-8131-2445-2.

BORDWELL, David a THOMPSON, Kristin. *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. 1. vyd. V Praze : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BRESLER, Robert J. Hollywood Hates America. In: *USA Today Magazine*. 2007, roč. 136, č. 2750, s. 25.

CAHILL, Tim. The Rolling Stone Interview. In: *THE ROLLING STONE*. @1987. Dostupné z: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0077.html>.

CANBY, Vincent. Full Metal Jacket (1987): Film: Kubrick's 'Full Metal Jacket,' on Vietnam. In: *New York Times Review* [online]. 1987 [cit. 2013-12-25]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B0DE6DB133BF935A15755C0A961948260>.

CROWTHER, Bosley. Paths Of Glory. In: *New York Times Review* [online]. 1957 [cit. 2013-12-24]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1731A62CA54A4CC2B7799B8E6896>.

Der treue Husar. *Ingeb* [online]. 1999 [cit. 2014-01-23]. Dostupné z: <http://ingeb.org/Lieder/dertreue.html>.

MAINAR GARCÍA, Luis. *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*. Rochester, New York : Camden House, 1999. ISBN 1571132643.

GIGLIO, Ernest D. *Here's looking at you: Hollywood, film & politics*. 2. vyd. New York : P. Lang, c2005. 327 s. ISBN 0820470996.

Gomer Pyle: USMC. *IMDb* [online]. 1990 – 2014 [cit. 2014-01-23]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/title/tt0057752/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0057752/?ref_=nv_sr_1).

HASLAM, Nick, KASHIMA, Yoshihisa, LOUGHNAN, Stephen a SUITNER, Caterina. Subhuman, inhuman, and superhuman: contrasting humans with nonhumans in three cultures. In: *Social Cognition*. 2008, roč. 26, č. 2, s. 248-258.

KELLY, Andrew. The brutality of military incompetence: „Paths of Glory“ (1957). In: *Historical Journal of Film, Radio & Television*. 1993, roč. 13, č. 2, s. 215.

KORDA, Jakub. *Filmová reflexe vietnamské války*. Univerzita Palackého : Olomouc, 2002. Diplomová práce.

LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem: výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany : H & H, 2002. 355 s. ISBN 80-7319-020-6.

PETRŮ, Eduard. *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc : Rubico, 2000. 187 s. ISBN 80-85839-44-X.

MCCORMICK, Patrick. War is a hell of a movie. In: *U.S. Catholic*. 1999, roč. 64, č. 5, s. 46-47.

PARIS, Michael. THE AMERICAN FILM INDUSTRY & VIETNAM. In: *History Today*. 1987, roč. 37, č. 4.

PEREL, Zivah. Pyle and Joker's Dual Narratives: Individuality and Group Identity in Stanley Kubrick's Marine Corps. In: *Literature Film Quarterly*. 2008, roč. 36, č. 3, s. 223-232.

PETRÁŠ, Ladislav. Charakteristika motivů v díle Egona Hostovského, jejich význam a struktura [rukopis]. 2008. 71 s. Diplomová práce. Univerzita Palackého : Olomouc, 2008. Dostupné z <http://www.theses.cz/id/3yt66m/?furl=%2Fid%2F3yt66m%2F;lang=en>.

PURSELL, Michael. Full Metal Jacket. In: *Literature Film Quarterly*. 1988, roč. 16, č. 4, s. 219.

SCHWEITZER, Rich. Born to Kill: S. Kubrick's Full Metal Jacket as Historical Representation of America's Experience in Vietnam. In: *Film & History*. 1990, roč. 20, č. 3.

SIMON, John. TWICE-BITTEN BULLET. In: *National Review*. 1987, roč. 39, č. 15, s. 52-53.

SMITH JR., Claude J. Full Metal Jacket and the Beast Within. In: *Literature Film Quarterly*. 1988, roč. 16, č. 4, s. 226-231.

The Mickey Mouse Club. *IMDb* [online]. 1990 – 2014 [cit. 2014-01-23]. Dostupné z: [http://www.imdb.com/title/tt0047757/?ref\\_=nv\\_sr\\_2](http://www.imdb.com/title/tt0047757/?ref_=nv_sr_2).

THOMPSON, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. In: *Illuminace*, 1998, s. 5-36.

VAES, Jeroen, LEYENS, Jacques-Philippe, PALADINO, Maria Paola a MIRANDA, Mariana Pires. We are human, they are not: Driving forces behind outgroup dehumanisation and the humanisation of the ingroup. In: *European Review of Social Psychology*. 2012, roč. 23, s. 64–106.

WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick directs: a creation of Halcyon Enterprises*. 1. vyd. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971. 272 s.

## **Prameny**

(název, autor, země původu, rok vzniku)

Apocalypse Now Redux, Francis Ford Coppola, USA, 2001

Barry Lyndon, Stanley Kubrick, Velká Británie, 1975

Casablanca, Michael Curtiz, USA, 1942

Čaroděj ze země Oz, Victor Fleming, Mervyn LeRoy, King Vidor, USA, 1939

Černý ještřáb sestřelen, Ridley Scott, USA, 2001

Četa, Oliver Stone, USA, 1986

Četař York, Howard Hawks, USA, 1941

Divoká banda, Sam Peckinpah, USA, 1969

Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu, Stanley Kubrick, Velká Británie, 1964

Hamburger Hill, John Irvin, USA, 1987

Lovec jelenů, Michael Cimino, USA, 1978

M.A.S.H., Robert Altman, USA, 1970

Most přes řeku Kwai, David Lean, USA, 1957

Muži, Fred Zinnemann, USA, 1950

Návrat domů, Hal Ashby, USA, 1978

Nejdelší den, Ken Annakin, Andrew Marton a další, USA, 1962

Oběti války, Brian De Palma, USA, 1989

Olověná vesta, Stanley Kubrick, USA/Velká Británie, 1987

Paní Miniverová, William Wyler, USA, 1942

Rambo, Ted Kotcheff, USA, 1982

Spartakus, Stanley Kubrick, USA, 1960

Stanley Kubrick: Život v obrazech, Jan Harlan, USA, 2001

Stezky slávy, Stanley Kubrick, USA, 1957

Strach a touha, Stanley Kubrick, USA, 1953

Taxikář, Martin Scorsese, USA, 1976

Temný úsvit, Werner Herzog, USA, 2006

Tenká červená linie, Terrence Malick, USA, 1998

Velký útěk, John Sturges, USA, 1963

Von Ryanův Expres, Mark Robson, USA, 1965

Zachraňte vojína Ryana, Steven Spielberg, USA, 1998

Zelené barety, John Wayne, Ray Kellog, USA, 1968

## **Přílohy**

### **Filmografie Stanley Kubricka**

1999 Spalující touha

1987 Olověná vesta

1980 Osvícení

1975 Barry Lyndon

1971 Mechanický pomeranč

1968 2001: Vesmírná odysea

1964 Dr. Divnoláska aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu

1962 Lolita

1960 Spartakus

1957 Stezky slávy

1956 Zabíjení

1955 Vrahův polibek

1953 The Seafarers

1953 Strach a touha

1951 Day of the Fight

1951 Flying Padre: An RKO-Pathe Screenliner