

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

**Reflexe první světové války v kinematografii
Audiovizuální válečná tvorba Německa, Ruska a
Československa v letech 1914-1939**

Bc. David Zima

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra historických věd

Studijní program Historické vědy

Studijní obor Moderní dějiny

Diplomová práce

Reflexe první světové války v kinematografii

Audiovizuální válečná tvorba Německa, Ruska a Československa v letech 1914-1939

Bc. David Zima

Vedoucí práce:

Doc. PhDr. Ing. Aleš Skřivan, Ph. D.

Katedra historických věd

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

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

Plzeň, duben 2013

Na tomto místě bych rád poděkoval svému vedoucímu této diplomové práce Doc. PhDr. Ing. Aleši Skřivanovi, Ph.D. za přijetí zodpovědnosti, již vedení obnáší, za vynaložený čas a rady, jež napomohly k výslednému zpracování zvoleného tématu.

OBSAH

1	ÚVOD	1
2	HISTORIE, VÁLKA A FILM	11
	2. 1 RELEVANCE FILMU VE VZTAHU K HISTORIOGRAFII A K REFLEXI MINULOSTI	11
	2. 2 TERMINOLOGIE A KATEGORIZACE FILMOVÉHO ŽÁNRU	29
3	REFLEXE PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLKY VE VÁLEČNÉ A MEZIVÁLEČNÉ KINEMATOGRAFII	36
	3. 1 "ZA VLAST! ZA REVOLUCI! ZA FÜHRERA!" - VLASTENECKÁ, REVOLUCIONÁŘSKÁ A NACIONÁLNĚ-SOCIALISTICKÁ FILMOVÁ REFLEXE	42
	3. 2 VÁLEČNÁ REFLEXE V NĚMECKÉ KINEMATOGRAFII	45
	3. 2. 1 Válečná léta (1914-1918).....	45
	3. 2. 2 Filmová epocha Výmarské republiky (1918-1933).....	55
	3. 3. 3 Renesance válečné propagandy v režii Třetí říše (1933-1939).....	73
	3. 3 VÁLEČNÁ REFLEXE V RUSKÉ KINEMATOGRAFII	86
	3. 3. 1 První reflexe filmovou optikou carského Ruska (1914-1917).....	86
	3. 3. 2 Zrod socialistické kinematografie (1917-1930).....	91
	3. 3. 3 Socialistický realismus ve filmové praxi (1930-1939).....	107
	3. 4 VÁLEČNÁ REFLEXE V ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFII	114
	3. 4. 1 Počátky filmové reflexe první světové války (1918-1930).....	114
	3. 4. 2 Zenit meziválečné kinematografie – zvukový film (1930-1939).....	126
	3. 4. 3 Válečná reflexe skrze filmový humor Jaroslava Haška.....	140
	3. 5 SHRUTÍ	145
4	ZÁVĚR	158
5	SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	167
6	RESUMÉ	186
7	PŘÍLOHY	188

1 ÚVOD

Z hlediska dějinného významu patří první světová válka k nejdůležitějším historickým událostem dvacátého století. K událostem, jež provždy pozměnily podobu nejen válečných konfliktů, ale také i podobu moderní společnosti se všemi ekonomickými, technickými i kulturními dopady. První světová válka bývá tradičně charakterizována jako událost předělující dvě historické epochy, která ovlivnila životy mnoha generací, a jež se různou intenzitou podepsala na osudech mnoha států, národů a etnik.¹ Svým všeobecným novátorstvím válka ovlivnila řadu specifických vlastností převážné většiny států a národů po celém světě, a její vliv na progresi mezinárodního systému je patrný i dodnes, s odstupem bezmála sta let.

S velikou pravděpodobností neexistuje žádný známý konflikt, jenž by nebyl nijak umělecky reflektován. Ať už se jednalo či jedná o reflexi psaného textu, malby, fotografie, či vymoženosti devatenáctého století – filmu. Předmětem předkládané práce je filmová reflexe první světové války v letech 1914-1939, a to konkrétně v Německu, Rusku a Československu, přičemž takto úzké vymezení tématu má dvě opodstatnění. Za prvé, mělo-li by dojít k syntetické analýze filmové reflexe všech významnějších meziválečných kinematografií,² práce by svým kvantitativním rozměrem nadměrně převýšila rámec rozsahu, jenž je požadován na úrovni diplomové práce. Za druhé, tématem odborných (zahraničních) monografií bývá převážně americká, anglická, francouzská, popřípadě německá filmová reflexe konfliktu. Monografie, která by tak jako následující text, historiograficky přistupovala k syntéze německé, ruské a československé kinematografie, s velikou pravděpodobností dosud nebyla napsána.

¹ GILBERT, Martin. *Dějiny dvacátého století: 1900-1933*. Praha 2005, s. 361.

² Za nejvýznamnější filmové producenty s ohledem na válečnou tvorbu souvztažnou k první světové válce v letech 1914-1939 lze považovat Velkou Británii, Francii, Německo, Spojené státy americké, Rusko a Československo. Pokud bychom usilovali o reflexi první světové války ve druhé polovině dvacátého století, lze ještě připočíst bezpochyby Itálii, Austrálii, a rovněž také Jugoslávii, či popřípadě Polsko.

Ačkoliv se obecnou tematikou této práce zabývalo určité množství autorů,³ v původní české produkci je monografická práce takto koncipované látky i záměru novinkou. Lze to přičíst faktu, že počátky kooperace odborníků historických a filmových věd jsou kladeny do relativně mladé, neřku-li nedávné minulosti. Český průkopník „filmové historiografie“⁴ Petr Kopal klade seriózní počátky historiografického zájmu o kinematografii do sedmdesátých let dvacátého století.⁵ Problémem české (a slovenské) historiografie byl dlouhou dobu autoritářský dohled socialistické vlády nad tvůrčími i vědeckými produkty, jež byly více než na objektivních vědeckých poznacích založeny na socialistických doktrínách prospěšných straně a lidu. Z tohoto úhlu pohledu je pochopitelné, že snaha o propojení historického filmu skrze nároky a zájem objektivní historiografie v československém akademickém prostředí nemělo příliš smysl. Rozvoj historiografického zájmu o (historický) film podnítilo až pozvolné odeznění komunistické éry v československých dějinách.⁶

První světová válka je v zásadě obsáhlou historickou událostí, k níž se váže nepřeborné množství doprovodných aspektů, které často samy bývají principiálním jádrem odborných tuzemských monografií – mimo filmové reflexe. Vyjma odborných či faktografických titulů, které se zabývají obecným mapováním vývoje světové války,⁷ jejími příčinami anebo důsledky,⁸ existují i monografie, jež se zabývají konkrétnějšími zájmovými předměty, jako jsou například námořnictvo či letectví za války,⁹

3 Míněna je tematika obecné reflexe první světové války v kinematografii, popřípadě tematika historických filmů optikou historiografického bádání.

4 Jedním z úskalí kooperace klasické historiografie a filmografie je příhodné pojmenování této „disciplíny“, jež není zcela adekvátně konkretizována. Pod pojmem „historie filmu“ můžeme vyrozumět totéž znění, jako pod pojmem „filmová historie“, tudíž není zřetelně jasné, jak výstižně pojmenovat odborný přístup, tedy zkoumání historického filmu a jeho symboliky v kontextu doby, v níž film vznikl.

5 KOPAL, Petr. *Film jako historie: filmař jako historik*. In. KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. Praha 2009, s. 13.

6 Tamtéž, s. 22 – 23.

7 Např. *První světová válka* od Martina Gilberta (BB Art, 2005), *Nešťastná válka* od Nialla Fergusona (Dokořán, 2004).

8 Např. *Trojspolek* od Milana Hlavačky a Marka Pečenky (Libri, 1999), *Zrod nové Evropy* od kolektivu vedeného Jindřichem Dejmekem (Historický ústav Akademie věd České republiky, 2011).

9 Např. pentalogie *Velká válka na moři* od Jaroslava Hrbka (Libri, 1999-2002), *První letecká válka* od Erica a Jane Lawsonových (JOTA, 1997).

válečná diplomacie,¹⁰ konkrétní bitvy¹¹ apod. Ve výčtu těchto příbuzenských disciplín bychom odbornou, potažmo populárně naučnou monografii zabývající se primárně vztahem filmu a první světové války hledali marně. Odkázání bychom v tomto případě byli především na historiografické studie z různých sborníků anebo na články z filmových ročenek. Otázkou, na níž prozatím odpovědět neumím, je, jaký potenciální výstupní materiál k tomuto tématu poskytne Mezinárodní konference o první světové válce a její dobové sociální a kulturně historické reflexi,¹² již plánuje pořádat Historický ústav Akademie věd České republiky v létě roku 2014.

Historiografický zájem o tematiku je odborně zastoupen především skrze sborníky, jež zahrnují více rozličných témat, které spolu ne vždy zcela souvisí. K reflexi první světové války ve filmu se může vztahovat například jen jeden či v lepším případě o něco málo více studií z celého sborníku. Za zmínku stojí například *Film a dějiny*,¹³ *Pop History*¹⁴ nebo *Filmový sborník historický*.¹⁵ Přesto se v těchto a jiných případech jedná o naprostou tematickou menšinu sborníku, kdy se jedná pouze o okrajové téma. Existují samozřejmě monografie na bázi vztahu historie a filmu, avšak ve zcela rozdílném pojetí, jelikož dějiny filmu či filmového žánru¹⁶ nejsou totéž, co filmové dějiny či filmová historiografie. Česká (i překladová) literatura vzniknuvší v rámci spojení historie a filmu na bázi tematického vztahu k první světové válce, je zastoupena spíše formou různých fragmentů, studií ve sbornících, případně kapitol tematicky obecnějších celků, v nichž bývá válečný film ve větší či menší míře zmiňován. Cizojazyčná produkce je v tomto ohledu pochopitelně rozsáhlejší a zejména konkrétněji formulovaná.¹⁷

¹⁰ Např. *Mírotvorci* od Margaret MacMillanové (Academia, 2005).

¹¹ Např. *Bitva u Zborova* od Jana Galandauera (Havran, 2002), *Bitva v Otrantské úžině* od autorů Jiřího Nováka, Andreje Žiarovského a Stanislava Šupíka (Mare-Czech, 2011).

¹² Konference a kolokvia. *Historický ústav akademie věd České republiky* [online]. 2012 [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.hiu.cas.cz/cs/konference-a-kolokvia.ep/>

¹³ V letech 2004-2012 vyšly pod editorským dohledem Petra Kopala celkem 3 svazky.

¹⁴ Editovala Milena Bartlová (Nakladatelství lidové noviny, 2003).

¹⁵ V letech 1988 až 1993 vydával Československý filmový ústav, respektive Národní filmový archiv.

¹⁶ V tomto případě se jedná o žánr historického, potažmo válečného filmu. Viz kapitola 2. 2 Terminologie a kategorizace filmového žánru.

¹⁷ Např. *A War Imagined: The First World War in English Culture* amerického profesora

Z výše zmíněného odstavce je naznačena patrná kvantitativní nevyrovnanost mezi českou a zahraniční historiografickou obcí ve vztahu k tématu textu. Je zřejmé, že zejména v anglofonních zemích a překladech vznikalo, a patrně stále vzniká největší množství uměleckých audiovizuálních děl, které byly časově situovány do let 1914-1918, respektive do válečných událostí a historických dějů s nimi spjatých. S tím logicky souvisí i četnost odborně psaných monografií či sborníků na audiovizuální tvorbu, jež uměleckým způsobem reflektovala válečnou skutečnost světové války. Tato tvorba, jak poukazuje nizozemská historička Bernadette Kesterová, bývá obligátně zacílena na americkou, či výlučně protiválečnou produkci, přičemž se spíše jedná o kompilace založené na sestavení co nejpočetnějších filmových děl, nežli o syntetickou hlubší analýzu filmových děl.¹⁸ Z toho důvodu je následující text věnován zejména analýze německé, ruské a české tvorby, které s ohledem na téma reflexe tzv. Velké války nebývají kladeny do spojitostí.

O první světové válce vzniklo,¹⁹ vzniká, a pravděpodobně bude vznikat nadále značné kvantum filmových děl.²⁰ Práce je ohraničena roky

literatury Samuela Hynese; *War on Film: The American Cinema and World War I, 1914-1941* amerického autora Michaela Thomase Isenberga; *European Culture in the Great War: The Arts, Entertainment and Propaganda, 1914-1918*, již editovali američtí historici Aviel Roshwald s Richardem Stitesem; *Hollywood's World War I: Motion Picture Images*, již editovali američtí historici Peter C. Rollins s Johnem E. O'Connorem; *Reel Patriotism: The Movies and World War I* profesorky mediálních studií Leslie Midkiff-Debauchové; *Official British Film Propaganda During the First World War* od Nicholase Reevese; anebo *The First World War and Popular Cinema: 1914 to the Present*, již editoval britský historik specializující se na kulturní reflexe historických témat Michael Paris.

18 KESTER, Bernadette. *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*. Amsterdam 2003, s. 18.

19 Na základě statistických údajů Internetové filmové databáze (IMDB) se jedná přibližně o 819 filmových děl, více či méně spjatých s tematikou první světové války. Nutno dodat, že v součtu nejsou zahrnuty dokumentární filmy (jichž se tamtéž uvádí 199), potažmo filmy z mimoanglického prostředí, které mají spíše regionální charakter, a anglofonní čili západní filmový trh je povětšinou z neznalosti ignoruje. Ke konečnému výsledku je možno zahrnout ještě díla různých televizních produkcí (seriály, televizní filmy), jichž se uvádí na 260, a krátkometrážní snímky, jichž je v databázi uvedeno 139.

Earliest "World War One" Titles. *Internet Movie Database* [online]. 1990, 2013 [cit. 2013-01-17]. Dostupné z: http://www.imdb.com/keyword/world-war-one/?sort=release_date

20 Na rok 2013 je naplánovaná premiéra kanadského celovečerního snímku *Four Saints* (prozatím bez oficiální české lokalizace), který má vyprávět osudy čtyř zdravotních sester v zákopech ve Flandrech. Režisérem je Jean-Pierre Isbouts.

Four Saints (2013). *Internet Movie Database* [online]. 1990, 2013 [cit. 2013-01-17]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt1729646/>

Rovněž se připravuje v pořadí již třetí americká filmová adaptace nejznámějšího románu Ericha Maria Remarquy *Na západní frontě klid*.

All Quiet on the western Front (2013). *Internet Movie Database* [online]. 1990, 2013 [cit. 2013-

1914-1939, neboť v tomto období byla první světová válka jakýmsi určujícím hybatelem světových dějin, od níž se odvíjelo mezinárodní dění, a na níž reagovala relativně čerstvá a bezprostřední audiovizuální reflexe. Po roce 1939, potažmo 1945 to již byla druhá světová válka, která předešlý globální konflikt víceméně zastínila jak povšechně uměleckou, faktografickou,²¹ a konkrétně i filmovou reflexí. Meziválečné období je dynamickou epochou dvacátého století, která se vyznačovala horlivou politickou aktivitou a světovým děním, zrovna tak jako filmovou produkcí, která na základě nedávné zkušenosti ze světové války promítala svou „aktuálnost“ do audiovizuálně rekonstruované minulosti. Relativně každý účastnický stát světové války měl možnost vlastní ohlasové filmové tvorby vztahující se ke konfliktu. Výsledkem heterogenní produkce vznikaly zásadní difference v nahlížení na jednotlivých států a národů na konflikt. Na období první poloviny dvacátého století je možno podchytit zásadní tematické difference, ať už v rozmezí časovém, anebo teritoriálním.

Základním cílem práce je zmapování, analýza a interpretace významu audiovizuální reflexe první světové války na základě komparace konkrétních audiovizuálních pramenů s užitím zejména sekundární literatury. Výsledkem by mělo být závěrečné hodnocení zásadních kinematografických diferencí mezi vybranými státy a jejich ideologiemi, které spolu vzájemně koexistovaly v meziválečné éře. Klíčovým bodem badatelského zájmu je ozřejmení vztahu doby historické reflexe a doby jejího vzniku. Žádaným výsledkem by měla být interpretace válečných a meziválečných vnitropolitických i mezinárodních událostí, které se promítaly do filmové reakce, respektive zpětné reminiscence vybraných států.

Práce je zaměřena zejména na komparativní analytické zpracování umělecké audiovizuální tvorby rozdílných státních kinematografií v rámci totožných, potažmo zdánlivě příbuzných konkrétních témat, jevů a dějů ve válce. Měla by přinést konkrétní poznatky o rozdílném filmovém pojetí válečného konfliktu výše zmíněných kinematografií, a uvést je na 01-17]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/title/tt1016150/>
21 Na poli odborné vědy.

elementárních filmových příkladech.

Za cíl není pokládáno mapování a analýza průběhu a souvislostí první světové války a poválečné éry, zrovna tak jako historického vývoje filmového umění, respektive filmového průmyslu. Syntézou relevantních historických souvislostí obecné i filmové historie by pouze mělo být docíleno racionálního objasnění příčin dobového odkazu ztvárněné historické reflexe.

Hlavní otázky této práce, na něž by mělo být v průběhu textu a v samotném závěru odpovězeno, jsou následující: Jak se oproti sobě lišila válečná filmová (propagandistická) produkce carského Ruska a císařského Německa – dvou nepřátelských států? Učinila filmová propaganda v konfliktu požadovaných cílů? Jaké byly hlavní rozdíly mezi filmovou válečnou reminiscencí u socialistického Ruska a demokratického Československa a Německa? V čem především spočívala přeměna „oficiální“ německé filmové reminiscence války z let 1918-1933 oproti letům 1933-1945? Jaká byla „evoluce“ filmové reflexe daných států od konce první světové války k začátku druhé světové války? Všechny tyto otázky si zasluhují patřičnou pozornost, která jim bude věnována v kapitolách této práce.

U filmové reflexe první světové války je nutno zdůraznit fakt, že ji vcelku logicky podmiňuje filmová produkce, jejíž proces není jednoduchý, jako proces tvorby reflexe literární. Při výrobě filmu je pochopitelně nutno počítat s materiálním a finančním zajištěním, s personálním obsazením, a s jinými podpůrnými aspekty, které za zrodem filmu stojí. Nelze tudíž očekávat takovou četnost filmů, jež první světovou válku refletovaly, jakou shledáváme například k literatuře. Komparace tudíž nemůže být založena na stovkách, či desítkách filmů, ale na řádově „skromnějším“ počtu, jenž je navíc podmíněn relevantní dostupností.²²

²² Řada zahraničních filmových děl z let 1914-1939 je v České republice běžně nedostupná, a to i prostřednictvím internetových stránek. Jiné filmy, které by mohly být přínosem k bádání dané tematiky, jsou dnes považovány za zničené anebo ztracené, tudíž jejich zakomponování do analýzy obecné reflexe spoléhá zejména na sekundární zdroje, které na ně a jejich obsah poukazují. Viz například československé filmy *Na pomoc Dohodě* a *Československý Ježíšek*, oba shodně z roku 1918, které jsou považovány za ztracené a nedochované.

Práce je strukturována do dvou hlavních částí, přičemž první část, nazvaná „Historie, válka a film“, se zabývá spíše teoretickým přístupem k filmové látce z hlediska historiografie, a slouží vesměs jako úvod do problematiky. Druhá hlavní část, nazvaná „Reflexe první světové války ve válečné a meziválečné kinematografii“, je hlavním jádrem této práce, a zabývá se praktickým rozbořem filmů, objasněním jejich historických synergických příčin a motivů, a jejich interpretačním odkazem. Na závěr práce by měly být shrnuty platné poznatky, které zazní v kapitolách.

V první kapitole úvodní části o relevanci filmu ve vztahu k historiografii a k reflexi minulosti je objasněn vztah historie a filmu na poli seriózní vědy. Kapitola usiluje o názornou excerpici možných úskalí a fenoménů, jež toto spojení obnáší. Kapitola slouží spíše jako úvod do problematiky vztahu filmu a historie, a jejího uvedení do širšího filmografického a historiografického kontextu. S ohledem na specifickou tematiku, které na poli klasické historiografie není tolik běžné, považuji včlenění tohoto segmentu na úvod práce za příhodné.

Ve druhé kapitole úvodní části o terminologii a kategorizaci filmového žánru budou vytyčeny terminologické a kategorické příklady, na jejichž základě lze určovat potenciál historického a válečného filmu, který by měl být platný ve vědeckém bádání ohledně reflexe první světové války.

První kapitola druhé části textu je soustředěna na německou filmovou produkci s tematickým zaměřením na reflexi první světové války. Kapitola obsahuje celkem tři podkapitoly, které jsou chronologicky členěny na základě důležitých etap historického vývoje. Těmi jsou válečná léta (1914-1918), během nichž Německo zažívalo poslední roky téměř padesátiletého císařství. Druhá podkapitola je vymezena obdobím tzv. Výmarské republiky (1918-1933), která se potýkala s problémy poválečné hospodářské krize i s poválečným mezinárodním uspořádáním, a která poskytovala filmovému průmyslu nezávislou platformu působnosti. Třetí podkapitola se zabývá tzv. nacistickou Třetí

říší od jejího „vzniku“ až po začátek druhé světové války (1933-1939), kdy se film stával poplatným nástrojem propagandy nacistické ideologie.

Druhá kapitola druhé části je soustředěna na ruskou filmovou produkci s tematickým zaměřením na reflexi první světové války. Rovněž i tato kapitola obsahuje celkem tři podkapitoly, které jsou chronologicky uskupeny na základě důležitých mezníků v ruských, respektive filmových dějinách. První podkapitola je tak určena filmové reakci carského Ruska na první světovou válku (1914-1917). Druhá podkapitola se zabývá socialistickou tvorbou do konce dvacátých let (1917-1930), kdy se určujícím předělem ve filmové historii ruské kinematografie stalo uplatnění zvuku. Třetí podkapitola je tak věnována třicátým letům (1930-1939), v nichž došlo na klasifikaci tzv. „socialistického realismu“, podle jehož osnov probíhala také i filmová reflexe konfliktu.

Třetí kapitola druhé části je soustředěna na československou filmovou produkci s tematickým zaměřením na reflexi první světové války. Vzhledem k tomu, že československý film oficiálně vznikl až po válce, není v této kapitole zahrnuta tvorba do roku 1918, jako je tomu v případě předešlých států. První část kapitola je tak věnována poválečné éře němeého filmu v Československu (1918-1930), zatímco druhá část se zabývá filmovou ozvučenou tvorbou v letech třicátých (1930-1939). Závěrečná část třetí kapitoly je věnována filmovému ztvárnění známé literární postavy Josefa Švejka z pera Jaroslava Haška, jež je v rámci všech uvedených kinematografií natolik výlučná, že si zaslouží zvláštní pozornost.

Čtvrtá kapitola textu nabízí ucelený souhrn poznatků, kteréžto vzešly ze vzájemné komparace mezi německou, ruskou a československou kinematografií v ohlasovém pojetí první světové války. Závěrem celého textu by měly zaznít odpovědi na otázky, které byly vyřčeny při stanovení cílů.

Při zpracování tématu bylo, vyjma elementárních audiovizuálních pramenů, užito sekundární relevantní odborné literatury, která byla

tematicky zaměřena na konkrétní filmy, vývoj kinematografie a klasickou historií, přičemž hlavním záměrem bylo zkombinovat poznatky z výše uvedených zdrojů v celistvý filmový historiografický text. Z titulů, jež veskrz obecně předkládaly určitý obecný přehled k orientaci v problematice, lze uvést rumunský titul *Arms and the Film* autorky Manuely Gheorghiu-Cernatové, jenž se zabývá vývojem ztvárňování vojenství a války ve filmu. Z knih, které se zabývají klasickou historií ať již první světové války, anebo doby meziválečné, je možno určit rozsáhlou a vskutku velice pozoruhodnou monografii britského historika Nialla Fergusona *Nešťastná válka*, obsáhlou monografii britského historika Martina Gilberta *Dějiny dvacátého století*, a z knih zabývajících se obecnými dějinami filmu jsou to obsáhlé a dosud velmi aktuální *Dějiny světového filmu* francouzského historika filmu Georgese Sadoula, a *Dějiny filmu* autorů Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, v neposlední řadě také monografii totožného jména čili *Dějiny filmu* od uznávaného polského historika filmu Jerzy Płażewského.

K jednotlivým kapitolám textu se ústředně vztahovala témata knih, jež měly s jejich obsahem totožné téma. V případě německé reflexe je to vyjma studií velice kvalitní monografie nizozemské historičky Bernadette Kesterové *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*, která svým interdisciplinárním přístupem spolu, s přednáškovým cyklem o problematice filmu a historiografie českého historika Petra Kopala, jež probíhala na Západočeské univerzitě, posloužila jako zásadní inspirace pro co nejjednodušší odborné uchopení tématu. V případě ruské reflexe bylo vyjma dílčích studií čerpáno z pozoruhodné ruské monografie historicky nejspolehlivějšího autora na danou problematiku Semjona Sergejeviče Ginzburga²³ *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, která ideologicky nezatíženě mapuje složitý přerod carské kinematografie na socialistickou. Dále pak také bylo užito knihy *Fenomén sovětského filmu* Igora Račuka a Antona Karabinoše, která s ohledem na ideologickou neobjektivní zatíženost posloužila spíše jako orientační „socialistický“

²³ TAYLOR, Richard. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. New York 2008, s. 158.

zdroj sebereflexe. V případě československé reflexe je to vyjma studií monografie Luboše Bartoška *Náš film*. Velice užitečnými, a platnými v souvislosti se všemi vybranými státy, je možno shledat tři sborníky *Film a dějiny*, které vyšly pod editorským dohledem Petra Kopala, respektive Kristiana Feigelsona.

K práci jsem přistupoval jako k chronologické a teritoriální makroanalýze, jež má za cíl zdůraznit rozdíly filmové tvorby v časovém i teritoriálním vymezení. Výše zmíněná analýza by měla vést k závěrečné syntéze uplatněné v rámci audiovizuální reflexe. Při psaní jsem užil diachronní i synchronní přístup, kdy jsem sledoval chronologický vývoj třech rozdílných států a jejich kinematografií v kontextu mezinárodních dějin. V rámci jednotlivých států jsem postupoval vesměs progresivně, přičemž jsem se druhotně uchyloval i retrospektivní metodě, které bylo použito na případech konkrétních reminiscencí filmových dějů. Při zpracování audiovizuálních pramenů bylo užito metody logické, pomocí které bylo dosaženo uvedení souvislostí doby vzniku filmu s (převážně) retrospektivně zobrazovanou dobou.

Zpracování látky obnášelo nutné užití přímé metody na příkladu audiovizuálních pramenů, v menší míře také vydaných pamětí a autobiografií. Pro uvedení audiovizuální tvorby do širších historických souvislostí bylo užito metody nepřímé, při níž bylo čerpáno z relevantní literatury, týkající se obecné historie první čtvrtiny dvacátého století, historie filmu, teorie filmu a „filmové historiografie“. Prominentní metodou práce je komparativní metoda, díky níž je možno rozeznat a definovat požadovanou rozdílnost v audiovizuální reminiscence výše zmíněných národních kinematografií. K zodpovězení otázek, které si práce vytkla, bylo užito indukční metody, kdy jsem od konkrétních zjištění poznatků docházel k obecnému závěru.

Souhrnem výše zmíněných užitých metod a postupů jsem se pokusil o dosažení patřičné objektivity v souladu s historiografickými standardy.

2 HISTORIE, VÁLKA A FILM

2. 1 Relevance filmu ve vztahu k historiografii a k reflexi minulosti

Všeobecně je film, ať již hraný anebo dokumentární, považován za tvůrčí dílo, jež se vykazuje specifickými audiovizuálními prostředky. Film je, jak tvrdí český režisér Hynek Bočan, „*dokumentem doby, ve které vznikl, (...) [pro svou] dokumentární přesnost, s jakou zobrazuje realitu,*“²⁴ Podle českého literáta Františka Langera je film divadelním představením převedeným na audiovizuální záznam,²⁵ jenž je schopný opakovatelné projekce v nezměněné formě i obsahu. To potvrzuje i přední český lingvista Jan Mukařovský, který řadí film na pomezí epiky a dramatu.²⁶ Film je možno definovat jakožto dílo ryze umělecké v jakékoliv formě a obsahu,²⁷ či jej ve své podobě ztotožnit s průmyslovým odvětvím na základě jeho komerční hodnoty a komerčního využití, jímž se odlišuje od jiných uměleckých sfér,²⁸ popřípadě jej lze stroze a jednoduše charakterizovat slovy slavného francouzského režiséra Jeana Renoira, že film je „*Všechno, co se pohybuje na plátně.*“²⁹

Od roku 1895,³⁰ který je považován za „zrod“ filmového média,³¹ až do dnešních dnů, se kinematografické umění uplatnilo ve všech sociálních aspektech lidského života – film se stal kolektivní formou

24 BOČAN, Hynek. *Čest a sláva - krátké zamyšlení nad realizací historického filmu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha 2004, s. 315.

25 LANGER, František. *Stále kinema*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha 2008, s. 102.

26 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Čas ve filmu*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha 2008, s. 301.

27 RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. Praha 2004, s. 86.

28 SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu: Od Lumiéra až do současné doby*. Praha 1963, s. 5.

29 RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*, s. 7.

30 Pokusy o fotografické vizuální zachycení pohybu probíhaly vesměs celou druhou polovinu devatenáctého století.

SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu*, s. 10 – 13.

31 GARNCARZ, Joseph. *Od varieté ke kinematografii: Přímluva za rozšířený koncept intermediality*. In: SCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha 2004, s. 472.

umění, zábavy, didaktickou formou edukace,³² anebo formou propagandy, ať už ideologické či komerční.³³ Film se stal nedílnou součástí lidského kulturního života, bez něhož by si většina populace vyspělých společností nedovedla představit svůj všednodenní život. Film byl, a dosud stále je, jedním z nejtěžejnějších informačních „přenašečů“ minulosti do přítomnosti, a s neurčitou jistotou lze tvrdit, že i do budoucnosti.

Můžeme-li vycházet z jednoduchého modelu, že přítomnost je produktem minulosti, ale zároveň i tvůrcem minulosti, dojdeme k logickému závěru, že minulost si neustále utváříme v průběhu historie její interpretací. Film „*ukazuje konečný prostor (...) v konečném čase (...) který je součástí nekonečného času.*“³⁴ jak zní jedna z možných definic audiovizuální obsahu historika filmu Jaromíra Blažejovského o kinematografickém zobrazení časového úseku. Film tak zákonitě má svůj pevně stanovený začátek a konec, tudíž nulový přesah. Přesto je v jediném filmu, který je konstantně ohraničen, možné spojit minulost s přítomností i s budoucností,³⁵ a následně s těmito časovými osami manipulovat, přičemž nejcitlivější je pochopitelně manipulace s minulostí na úkor (ne jen zobrazované) přítomnosti, ale i budoucnosti.

Slavný ruský spisovatel Maxim Gorkij se domníval, že „*bez znalostí minulosti nemůžeme pochopit pravý smysl současnosti a cíle budoucnosti.*“³⁶ Historický film je přitom jednou z mnoha forem interpretačních narativních médií, jež minulost buďto uchovává coby faktografický pramen (autentické záběry), anebo inscenačně ztvárňuje (dramaticky rekapituluje) v rámci široce pojaté umělecké retrospektivy. Máme-li vycházet z výše uvedených slov Maxima Gorkého o tom, že minulost je důležitá pro pochopení přítomnosti, a zejména stanovení cílů

³² Na příkladu instruktážních či dokumentaristických snímků.

³³ Tím se rozumí rozdíl mezi ideologickou propagandou například politického obsahu, a komerční propagandou na bázi reklamy na konkrétní spotřebitelský produkt, potažmo na jiný film.

³⁴ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Filmy rozšířeného prostoru*. In: KOFROŇ, Václav (ed.). *Hranice (ve) filmu*. Praha 1999, s. 97.

³⁵ KOPAL, Petr. *Imaginace (stalinské) totality.: Filmová propaganda jako historický problém*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha 2012, s. 236.

³⁶ RAČUK, Igor; KARABINOŠ, Anton. *Fenomén sovětského filmu*. Praha 1987, s. 105.

budoucnosti, je nabíledni její „zneužití“ v rámci vyšších, například ideologických cílů, v umění a logicky ve filmu.

Film může sloužit k popularizaci historie, ale také k mystifikaci či dezinterpretaci, čímž narážíme na pravděpodobně nejstěžejnější potíž historického filmu, včetně filmové reflexe první světové války. Jak uvádí Milena Bartlová, „vztah mezi vědeckým historickým pojednáním a literární [či jinou uměleckou] fikcí na historické téma patří k důležitým otázkám dnešní metodologické sebereflexe historické vědy.“³⁷ Tato otázka se začala etablovat právě v rámci tehdejší filmové reflexe první světové války, kdy filmová tvorba reagovala na aktuální politické dění, včetně následné retrospektivní reflexe.

Často můžeme být svědky výsledků tvůrčího filmového procesu, v němž se historický film důsledně nedrží obecně platných a uznávaných historických faktů. Tento trend, jenž se obecně a cíleně etabloval v rámci filmové propagandy během první světové války,³⁸ přetrvával a přetrvává dodnes, což popírá přesvědčení režiséra Hynka Bočana o tom, že každý režisér přirozeně usiluje o co nejdůmyslnější ztvárnění reality zobrazované historické doby.³⁹ Je nabíledni posuzovat proč, neboť vesměs existuje velice málo variant, z nichž nejčastější jsou buďto filmy poplatné ideologické dikci daných (nejčastěji totalitních) režimů v nichž vznikaly, ahistorické filmy vzniklé z důsledku nedostatečného zabezpečení odborné konzultace, anebo ahistorické filmy vzniklé z potřeby „fikcionalizovat“ historické děje kvůli lepšímu komerčnímu zaujetí diváka. Výjimečně se může jednat o režisérův autonomní tvůrčí záměr, jenž má podepřít výrazové prostředky filmu.⁴⁰

Jelikož se historiografie mimo jiného zabývá narativní interpretací

37 BARTLOVÁ, Milena. *Populární kultura a historie jako věda i fikce: Úvodem*. In: BARTLOVÁ, Milena (ed.). *Pop history: O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*. Praha 2003, s. 5.

38 GHEORGHIU-CERNAT, Manuela. *Arms and the Film: War-and-Peace in European Films*. Bucharest 1983, s. 89.

39 BOČAN, Hynek. *Čest a sláva - krátké zamyšlení nad realizací historického filmu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*, s. 317.

40 HUDEC, Zdeněk; VÁCLAVKOVÁ, Miluše. *Historický film*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000, s. 305.

historie,⁴¹ dochází k ne vždy totožným odborným výkladům shodné historické události. Sama tato praxe, a ne teorie, vede k obecně platnému závěru, že historie nikdy nemůže být stoprocentně objektivní,⁴² neboť veškeré příčiny a důsledky dějinných událostí je možno interpretovat dvěma a více zcela rozpornými výklady. Základní nezpochybnitelná fakta samozřejmě mohou zůstat neměnná, ale proměnlivými mohou být teorie proč se k nim dospělo, nebo jaká měla v obecném či konkrétním měřítku vliv na děje posloupné.⁴³

Film, coby nevědecká umělecká disciplína, má značnou míru volnosti ve zpracování svých témat, což se týká i témat historických. Ve svobodné tvůrčí atmosféře zpravidla historický film vychází ze základních synchronních historiografických dat, nicméně ne vždy jejich autentičnost striktně dodržuje, vzhledem ke svému ideálnímu potenciálu propagandistického výkladu dějin vlastního státu.⁴⁴ Nejen proto často dochází k tvorbě takových filmových počinů, jež sice časově i tematicky bývají vsazeny do historických reálií s historickými postavami v historických kostýmech, nicméně jejich vystupování, děj, anebo základní zápletky, jsou strukturované nikoliv v závislosti na situované době, ale v návaznosti na lineárnost té aktuální doby, v níž film vzniká. Tento postoj zastávají dle filmového režisérského mentora Otakara Vávry například italské filmové teoretici, kteří historii vnímají „jako záminku k subjektivní stylizaci dnešních [aktuálních] myšlenek.“⁴⁵

V dnešním moderním pojetí bychom mohli tvrdit, že historický film se více než dodržení historických faktů, zajímá spíše o dodržení pomyslných závazků atraktivity vůči prostému divákovi, načež historik, shlédnuvší historický film bývá zpravidla zklamán. Americký historik Robert A. Rosenstone tento „trend“ charakterizuje větou, již je podle mne výstižné zrekapitulovat: „*historie, jež bývá zobrazena na plátně, nemůže*

41 PETŘÍČEK, Miroslav. *Filmové dějiny*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha 2004, s. 14.

42 FERGUSON, Niall. *Virtuální dějiny: O „chaotické“ teorii minulosti*. In: FERGUSON, Niall (ed.). *Virtuální dějiny: Historické alternativy*. Praha 2001, s. 60 – 61.

43 Tamtéž, s. 77.

44 HUDEC, Zdeněk; VÁCLAVKOVÁ, Miluše. *Historický film*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 305.

45 VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra: Obrazy vzpomínek*. Praha 1996, s. 300.

*nikdy plně uspokojit historika jako historika (ačkoliv může uspokojit historika coby filmového nadšence).*⁴⁶

V roce 1915 natočil americký režisér David W. Griffith epický historický velkofilm *Zrození národa* (*The Birth of a Nation*), kteréhož děj byl zasazen do dějinných souvislostí americké občanské války.⁴⁷ Na svou dobu velice důsledný a propracovaný nákladný válečný snímek je považován za první velký válečný historický film,⁴⁸ nikoliv však za první historický celovečerní film vůbec, neboť kinematografie předválečné Itálie natáčela celovečerní filmy s historickou tematikou ještě dříve.⁴⁹ *Zrození národa* mělo mnohem dalekosáhlejší dopad na historický film, než patrně kterýkoliv jiný předcházející film. Pomineme-li fakt, že se pravděpodobně jednalo o jeden z prvních tendenčních masmediálních propagandistických filmů,⁵⁰ narazíme u tohoto konkrétního příkladu na subjektivní, cílené, případně účelové, autorské zpracování historické látky ve filmu, jež bývá příznačné jak pro historický žánr jako takový, tak i pro filmovou tvorbu o první světové válce od jejích počátků. Jakmile se film etabloval coby masmédiem čili produkt „kulturního průmyslu, podrobený zákonu nabídky a poptávky, [jenž] sleduje průměrný vkus publika,“⁵¹ – čemuž se na počátku dvacátého století dělo, učinila tato skutečnost z filmu „nebezpečnou“ ideologickou zbraň, která mohla ovlivňovat přítomnost dezinterpretací minulosti, případně i přítomných jevů. Dezinterpretaci minulosti v souvislosti s první světovou válkou účelně zužitkoval například Sovětský svaz,⁵² ačkoliv by bylo nespravedlivé vytknout zde pouze jej, neboť v této aktivitě nebyl rozhodně osamocen, byť jí systematicky začal uplatňovat jako první, nehledě na to, že režisér Griffith byl i v socialistickém Rusku svoji (filmovou, ne ideologickou) tvorbou mimořádně

46 V pův. znění: „*the history that finally appears on the screen can never fully satisfy the historian as historian (though it may satisfy the historian as film-goer).*“ ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge 2000, s. 20.

47 Americká občanská válka probíhala v letech 1861-1865.

48 QUIRK, Lawrence. J. *Nejslavnější americké válečné filmy*. Praha 1995, s. 18.

49 MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. Praha 2004, s. 234.

50 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. Praha, 2009, s. 43.

51 ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. Praha 2006, s. 322.

52 Viz kapitola 3. 3. 2 Zrod socialistické kinematografie (1917-1930).

oblíbený.⁵³

Vlivný režisér David Wark Griffith, který se stal vzorem pro pozdější generace filmových režisérů,⁵⁴ vyrůstal v prostředí amerického jihu, jenž se vzpamatoval z relativně čerstvé prohry v americké občanské válce. Griffithův otec se americké občanské války zúčastnil právě na straně jižanské konfederace,⁵⁵ tudíž je nasnadě, že měl-li Griffith možnost s odstupem let reflektovat americkou občanskou válku, měl dostatečné předpoklady k tomu, ztvárnit ji prismatem hodnot té společnosti, v níž vyrůstal, tudíž zainteresovanou optikou poražené strany. Griffith líčí občanskou válku ze svého „jižanského“ zaujatého pohledu, jenž se do filmu promítl tendencí zkreslovat historické reálie na úkor objektivního ztvárnění severanů, či mentality a chování afroamerických obyvatel.⁵⁶ Film se dokonce stal jedním z prvních filmů obecně, jež byly americkými (zejména „barevnými“)⁵⁷ občany hnán k zákazu distribuce, právě pro jeho rasistický podtext.⁵⁸ Historická přesnost šla ve filmu stranou na úkor tvůrčí svobody, či možno říci, že zaujatosti, jakkoliv pečlivý technický přístup Griffith k filmu zastával.⁵⁹ Naprosto stejný ideový model představil Griffith i v účelově propagandistickém filmu *Srdce světa* (*Hearts of the World*, 1918), který je víceméně aktualizací *Zrození národa*, převedenou do doby první světové války, kdy úlohu „záporných“ afroameričanů přejali „záporní“ Němci.⁶⁰

Na druhou stranu *Zrození národa* nereflektovalo pouze autorův osobitý postoj vůči afroamerické součásti americké společnosti, ale vesměs tehdejší poměry amerického obyvatelstva, jež se promítaly i do armády. Ze všech etnických skupin,⁶¹ které v americké armádě za dob první světové války sloužily, byli afroameričtí příslušníci nejvíce

53 HENDERSON, Robert M. *D W. Griffith: His Life and Work*. New York 1972, s. 250.

54 HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. *Rozhovory: Hitchcock – Truffaut*. Praha 1987, s. 20.

55 HENDERSON, Robert M. *D W. Griffith*, s. 17.

56 QUIRK, Lawrence. J. *Nejslavnější americké válečné filmy*, s. 18 – 19.

57 Konkrétně NAACP (National Association for the Advancement of Coloured People, v překladu Národní asociace pro povznesení barevných).

58 SOVA, Dawn B. *Zakázané filmy: 125 příběhů filmové cenzury*. Praha 2005, s. 25.

59 PETŘÍČEK, Miroslav. *Filmové dějiny*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*, s. 15.

60 EVERSON, William K. *American Silent Film*. New York 1978, s. 98.

61 Afroameričané, Indiáni, Asiaté, Hispánci, atd.

segregovaní a znevýhodnění na základě rasových předsudků.⁶² Ty bezpochyby záporně ovlivňoval i výše zmíněný film, jenž posloužil, ne náhodou, za inspiraci pozdější ruské socialistické tvorbě,⁶³ a to nikoliv jen v rovině technicky vyzdvihované detailně odvedené práce, již Griffith zpravidla praktikoval,⁶⁴ ale právě i v rovině účelového zacházení s historickými fakty.

Na filmu *Zrození národa* je patrný zřetelný problém, s nímž se potýká historický film, totiž zda je možné věrohodně a objektivně ztvárnit minulost, bývá-li na ní nahlíženo dvěma či více protichůdnými pohledy?⁶⁵ Tento fakt se citlivě dotýká i filmové reflexe první světové války, jelikož diference v audiovizuální tvorbě většiny zúčastněných států bývají vnějškově kategorizovány na rozeznávacím označení vlastních úhlů pohledů, hodnot a vlastností, přičemž se nemusí jednat pouze o rozdíly mezi státními kinematografiemi, ale i mezi jednotlivými tvůrci. Pro Charlese Chaplina jsou zákopy ve filmu *Dobrý voják Charlie*⁶⁶ pomyslným pódium pro humorné eskapády autorova filmového alter ega, zatímco ve *Čtyřech příšerných jezdcích z apokalypsy*,⁶⁷ které proslavily do té doby nepříliš známého herce Rudolpha Valentina,⁶⁸ se bojiště stává živným polem pro agonistickou sklizeň války, hladu, moru a smrti.

Hlavním aspektem jakéhokoliv filmu je v první řadě jeho umělecká hodnota, nikoliv faktografická. Takto byl obecný film koncipován už ve svých prvních letech existence.⁶⁹ Přesto by ve filmech s historickou tematikou měl být zachován určitý poměr mezi kvalitou uměleckou, a kvalitou faktografickou, neboť film s adekvátní historiografickou průpravou má mnohem větší pole zužitkování, například v rámci historické didaktiky, nežli běžný historický film plný všetečných chyb bez vypovídající hodnoty,

62 HOFF, Thomas A. *Americký Doughboy: Válečníci na západní frontě*. In: SHEFFIELD, Gary (ed.). *Válka na západní frontě: V zákopech 1. světové války*. Brno 2009, s. 108 – 109.

63 PIPES, Richard. *Dějiny ruské revoluce*. Praha 1998, s. 305.

64 RENOIR, J. *Můj život a mé filmy*, s. 38.

65 PETŘÍČEK, M. *Filmové dějiny*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 15 – 16.

66 *Dobrý voják Charlie* (Shoulder Arms). Režie Charlie CHAPLIN. USA, 1918.

67 *Čtyři příšerní jezdci z apokalypsy* (The Four Horsemen of Apocalypse). Režie Rex INGRAM. USA, 1921.

68 URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Rudolph Valentino*. Praha 1970, s. 8.

69 GARNCARZ, Joseph. *Od varieté ke kinematografii*. In: SCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie*, s. 476.

sloužící pouze v rámci prosté lidové zábavy. Filmy s pochybnou historickou narací mohou vést k mylnému pochopení historie, v jistém smyslu k mystifikaci tématu, jež může v laické společnosti zakořenit. Tím spíše, je-li historická změť ideologicky korigovaná a cílená, což nemusí být pravidlem. Proto je film dnes již chápán jako „spolutvůrce“ dějin na základě vztahu svého historického obsahu s (nezasvěceným) divákem, který film může vnímat jako sugestivní imaginaci skutečné historie, a jako takovou si ji legitimizovat.⁷⁰ To si uvědomoval i židovský spisovatel českého původu Egon Erwin Kisch, který již ve dvacátých letech varoval před nebezpečím neobratné, či cíleně pochybné manipulace s fakty ve filmu.⁷¹ Tehdy ve prospěch převládající politické ideologie, dnes spíše ve prospěch diváckého zavedení. Způsobeno je to především minimální spoluprací mezi filmaři a historiky,⁷² což svým způsobem přejímá historiografie i ve vztahu odborného přístupu k výslednému filmovému produktu. Protože je ale kinematografické umění formou kolektivního umění, kde se na výsledném produktu podílí celý štáb individualit,⁷³ zdá se být tento „obyčej“ poměrně nešťastným v tom smyslu, že se v celém onom kolektivu nenajde místo pro odborníka, jenž by mohl případné historické nedostatky korigovat.

Historiografové by se údajně neměli vyjadřovat k historickým filmům, neboť jejich primárním vědeckým středobodem je historie, nikoliv film.⁷⁴ Na druhou stranu, filmologové a filmoví kritici nemohou posuzovat hodnověrnost ztvárněné historie (na rozdíl od umělecké kvality), jež je ve filmech prezentována, neboť o ní nemají dostatek teoretických znalostí a relevantních vědeckých poznatků. Proto se film ve své nejobecnější podobě příliš netěší respektu akademické obce.⁷⁵ A svým způsobem i naopak. Za podobnou obtíž v přístupu historiografů k historickému filmu

70 PINKAS, Jaroslav. *Film a dějiny v pedagogické praxi*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. Praha 2009, s. 31 – 33.

71 MERHAUT, Václav. *Filmová kritika "zuřivého reportéra"*. In: *Filmový sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie - příspěvky z konference*. Praha 1991, s. 232.

72 ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the Past*, s. 46.

73 McLUHAN, Marshall. *Svět na cívce*. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie I: Angloamerické studie*. Praha 1991, s. 155.

74 KOPAL, Petr. *Film jako historie*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2*, s. 13.

75 FERGUSON, Niall. *Virtuální dějiny*. In: FERGUSON, Niall (ed.). *Virtuální dějiny*, s. 20.

vytýká americký historik Robert Rosenstone fakt, že historiografové na film nahlíží jako na méně „intelektuální materiál“, než je psaný text,⁷⁶ tudíž práci s filmem na poli historického bádání nepovažují za tolik stěžejní, jakou by se mohla zdát.

Kdo je potom způsobilý k tomu, vyjadřovat se seriózně na poli odborného diskurzu o historických filmech, když svým způsobem nikdo, a svým způsobem zároveň všichni, přičemž žádný z potenciálních názorů nemusí být brán ve vážný uvědomělý potaz? Logickým východiskem by bylo zavedení nového studijního dvojboru filmologie-historie, kde by v rámci obou vědních disciplín nabyt student přinejmenším nejobecnější základy od obého, či prostá spolupráce historiků, jejichž zájmem je film, a filmařů či filmových respondentů, kritiků a vědců, jejichž zájmem je historie. Omezené diskuse obou těchto autonomních společenských entit existují odnedávna i v České republice,⁷⁷ díky čemuž se postupně etabluje historický film coby platforma pro možný vědecký diskurz. Tato spolupráce vykazuje do jisté míry kvalitnější výsledky nežli je tomu v zahraničí – jako nejkřiklavější případ za všechny – v USA, kde je bezpochyby kladen důraz na to, že vizuální „podívaná“ je důležitějším aspektem filmu, nežli jeho historická podstata.⁷⁸ Tím se dostáváme k otázce, čemu by měl být přikládán větší důraz, zda-li historické relevanci čili obsahu, anebo divácké atraktivnosti čili formě?

„*Hraný film může respektovat dokument [fakta],“ domnívá se Guy Gauthier, odborník na faktografický filmový dokument, „zahrnout jej do širšího rámce a dosáhnout tak požadované pravdivosti při zachování interpretační volnosti.“⁷⁹ Toto však bohužel nebývá pravidlem neboť s historickými fakty se v kinematografii častokrát zachází ledabyle. Za příklad tentýž autor uvádí dobu historické předlohy, k níž se film váže. Je-li například charakter historicky vzdálený v řádech staletí, bývá diference mezi skutečností a fikcí značná, neboť jí mohou ovlivňovat i jiná*

⁷⁶ ROSENSTONE, R. A. *Visions of the Past*, s. 31.

⁷⁷ KOPAL, P. *Film jako historie*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny 2*, s. 21.

⁷⁸ PINKAS, Jaroslav. *Film a dějiny v pedagogické praxi*. In: KOPAL, Petr (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 34 – 35.

⁷⁹ GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha 2004, s. 251.

umělecká díla, která totožný historický jev reflektovala dříve. Pokud však charakter, nebo konkrétní historická událost, je vzdálena od doby vzniku filmu v řádech let, či desetiletí, má film větší možnost pracovat s relevantními fakty a tudíž disponuje větším faktografickým potenciálem.⁸⁰ To je ostatně případ audiovizuální reflexe první světové války, ať už je tím míněna meziválečná reminiscence, o níž primárně tento text pojednává, tak i retrospektivní tvorba současnosti.

V některých případech se film může stát jakýmsi nositelem historické alternativy, nicméně musel by být založen na odborných propočtech možné a nemožné pravděpodobnosti, čímž by pak mohl být pro historiografické potažmo pedagogické prostředí přínosem.⁸¹ Bohužel tomu tak převážně není, protože filmy laborující s alternativními historickými událostmi staví svou zápletku především na předpokladech divácké atraktivnosti, nežli na odborných kontrafaktuálních teoriích. Za příklad lze uvést britský film *Vzducholod'*,⁸² jehož zápletku spočívá ve smyšleném pokusu německých tajných služeb ukrást Velkou listinu práv a svobod,⁸³ čímž by byla Británie pokořena, a donucena k urychlenému mírovému jednání s Německem. Dokud se takový film, na rozdíl od odborně specifikované historické alternativy uplatní na komerčním poli diváckého zájmu, nezbyvá než jen znovu připomenout větu, která zazněla výše – historie zobrazená na plátně zpravidla historika nikdy neuspokojí, bude-li hledět pouze na historický aspekt filmu – ať už je film jakkoliv jinak kvalitní.

Na otázku, zda-li je v případě historického audiovizuálního výtvaru důležitější forma v podobě efektivní podívané, namísto obsahu v podobě pozitivistického dodržování základní historických faktů není jednoznačná odpověď. Už Karel Čapek se ve druhém desetiletí dvacátého století skepticky vyjádřil v tom smyslu, že film, byť s potenciálem edukativní kvality, považuje primárně za zábavný, a nikoliv výchovný aspekt

80 Tamtéž, s. 251.

81 FERGUSON, N. *Virtuální dějiny*. In: FERGUSON, N. (ed.). *Virtuální dějiny*, s. 74.

82 *Vzducholod' (Zeppelin)*. Režie Étienne PÉRIER. UK, 1971.

83 Magna charta libertatum.

společnosti,⁸⁴ tudíž měli-li bychom film, včetně historického žánru, posuzovat, měli bychom nahlížet zejména na jeho uměleckou-zábavnou úroveň, jakkoliv pochybnou, a nikoliv historickou, jakkoliv kvalitní. Z toho plyne nevyřešená otázka, zda-li je adekvátnější odborný přístup k filmu klasického historika, nebo historika umění.

Tento závěr si ovšem vyslouží nejednu polemiku, ať už z hlediska historika či z hlediska „náročného“ diváka. Sledování filmu je bezpochyby především zábavnou činností, ale je-li v něm manipulováno s fakty, a to nejen historickými, mělo by tak být činěno zodpovědně. Zlatým řezem by bylo dodržovat na pomyslné míse vah určitou vyrovnanou bilanci mezi kvalitami formy a obsahu. Ideálem by bylo nenakládat s historickými fakty ledabyle a netečně, ale s úctou k minulosti, jež by se obecně měla přijímat v konstantní podobě, přičemž historické alternativy by měly být specifičtěji klasifikovány buďto v rámci či mimo rámec historického filmu.

S ohledem na rozsáhlé narativní expresivní vlastnosti, jaké film bezesporu má, může se ve formě historického žánru zdát velice vhodným doplňkem studia,⁸⁵ pokud by však měl z hlediska historické relevance co nabídnout. Protože je film „*jedním z nejdůležitějších médií (...) skrze které vnímá současný člověk minulost.*“⁸⁶ nebylo by od věci, kdyby ona zobrazovaná minulost nabývala skutečně reálné historické podstaty a nikoliv jen uměleckých fabulací, které nenáročného diváka pravděpodobně nadchnou, ale rovněž i zmatou v podobě větších či menších nepřesností. Film běžně konstruuje historii jako příběh dějinně „významných“ jednotlivců s jasně vytyčeným začátkem, průběhem a závěrem – a nakonec celkově s historickým, či morálním sdělením. Divákovi poskytuje historii v emotivní a dramatické podobě, kterážto má na diváka působit větší měrou, nežli pozitivistická historická fakta.⁸⁷

Na tom by na jednu stranu nebylo nic až tak špatného, pokud by

84 JAROŠ, Jan. *Začátky českého myšlení o filmu*. In: *Filmový sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. Praha 1991, s. 215.

85 Viz PINKAS, Jaroslav. *Film a dějiny v pedagogické praxi*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. Praha 2009, s. 24 – 38.

86 PINKAS, J. *Film a dějiny v pedagogické praxi*. In: KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 24.

87 ROSENSTONE, R. A. *Visions of the Past*, s. 55 – 59.

historická fakta nebyla dezinterpretována a překrucována takovým způsobem, že mohou být užita jako prostředek k ovlivňování mas, jako se výše uvedený film *Zrození národa* neplánovaně stal agitací ospravedlňující Ku klux klan.⁸⁸ Audiovizuální média, vzhledem k jejich zásadnímu rozšíření napříč celosvětovými společnostmi,⁸⁹ mají obecně velice platný a důrazný „hypnotický“ vliv falešné sugesce na diváky,⁹⁰ což lze zjednodušeně vyložit divákovým přesvědčením o tom, že to, co ve formě audiovizuálního díla vidí, sugestivně považuje za skutečnost, respektive pravdu. Viděl-li tedy divák ve filmu *Zrození národa* asertivní agresivitu u afroamerických černochoů, mnohem snazší pro něj bylo přijmout ji za skutečnost, nežli přemýšlet nad její hodnověrností. Totéž v jakékoliv válečné propagandě, která měla deklasovat hodnoty nepřátelského státu na úkor věrohodnosti, aneb jak píše francouzský kulturní teoretik Paul Virilio: „*první válečnou obětí je pojetí skutečnosti.*“⁹¹

Uvědomme si důsledek filmu na nejovlivnitelnější součást společnosti – děti a mládež. Soudobá společnost žije a vyrůstá v mediálním prostředí, v němž jsou televize, respektive filmy, anebo počítačové hry, zažitou součástí všedního života. V tomto ohledu je obraz "objektivní" historie daleko více zneužitelnější než dříve v dobách, kdy vizuální média nebyla tolik rozšířená a přístupná díky televiznímu přenosu, jenž má na diváky účinek takový, že ať již televizní program pojednává teoreticky o čemkoliv, diváci jeho vlivu podléhají, a naivně důvěřují tomu, co vidí a slyší.⁹² Není proto s podivem, že audiovizuální média mohou ovlivňovat záliby, zájmy a hlavně názory publika,⁹³ a to nikoliv jen v rámci komerční propagandy. Stejný dopad totiž mohou mít historické nepřesnosti a ideologické machinace v uváděných filmech anebo v počítačových hrách.

Nelze zpochybňovat diváckou atraktivnost, potažmo celkovou

88 SOVA, Dawn B. *Zakázané filmy*, s. 26.

89 ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*, s. 305.

90 Tamtéž, s. 320 – 321.

91 VIRILIO, Paul. *Válka & film: Logistika vnímání*. Červený Kostelec 2007, s. 67.

92 PETRÁŇ, Tomáš. *Od televize ke skutečnému filmu*. In: KOFROŇ, Václav (ed.). *Hranice (ve) filmu*. Praha 1999, s. 40.

93 ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 325.

uměleckou kvalitu určitých historických výpravných snímků, jejichž produkční výrobní cena zpravidla dosahuje až „astronomických“ výšin. Historické filmy, aby působily věrohodně, musí obsahovat řadu sekundárních součástí – jako jsou kulisy, dobové kostýmy, věrohodné interiéry a exteriéry apod.⁹⁴, jež se nemalou měrou podílí na finální částce. Ta zpravidla přesahuje filmovou produkci „běžných filmů“.⁹⁵ Finanční akvizice se v případě historických (divácky atraktivních snímků) mnohdy mnohonásobně vyplácí – viz donedávna nejvýdělečnější snímek z roku 1997 *Titanic*.⁹⁶ Všimněme si, že v tomto případě se důraz na kvalitu filmového díla řídí hlavně vizuální autenticitou, jíž mají navodit věrohodné reálie a kostýmy, v nichž mohou herci zosobňovat historické osobnosti. Ty mohou být pojaty historicky neadekvátně, ale autentické prostředí interiérů, dekorací a kostýmů jim do vínku dává punc historické věrohodnosti.

Film je důležitý historický pramen zejména k historické reflexi té epochy, v níž vznikal, a to platí jak pro umělecké filmy s historickou tematikou, tak pro filmy jakkoliv charakteristické tvorby.⁹⁷ Na tématu souvztažném k audiovizuální reflexi první světové války je tento fakt o to pestřejší, že sama reflexe války je víceméně položena na hranici aktuálnosti a retrospektivy. Tím je míněno množství tematicky rovnoměrně laděných filmů, jež vznikaly v průběhu války, a množství těchže tematických filmů, které vznikaly po válce, tudíž z toho hlediska sehrává film úlohu historického pramene jak k válečným letům, tak k letům meziválečným, jenž byl konstruován na základě zpětnovazebné reminiscence první světové války.

U uměleckého historického filmu lze navíc rozeznat celkem tři reminiscenční časové osy, důležité pro pochopení filmu v rámci dějinných

94 McLUHAN, Marshall. *Svět na cívce*. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie I*, s. 153.

95 HUDEC, Z.; VÁCLAVKOVÁ, M. *Historický film*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 306.

96 *Titanic* (1997). *Box Office Mojo* [online]. 2013 [cit. 2013-02-05]. Dostupné z: <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=titanic.htm>

97 JAROŠ, Jan. *Film ve službách hnědé i rudé totality*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. Praha 2009, s. 71.

souvislostí. Primárně je to doba, již film znázorňuje. Sekundárně je to doba, v níž film vznikal, neboť na základě zpětného vztahu té doby, v níž byl film natáčen, a dějinné epochy, již film zobrazuje, lze film uvést do širšího kontextu vývoje historických interpretací. Terciárně je to doba, v níž vznikala literární předloha pro film, sama o sobě reflektující historické prostředí, v níž vznikala, byl-li podle literární předlohy film natáčen. Nemusí být pravidlem, že se doba výroby filmu a doba vzniku literární předlohy musí krýt. Hlavní zodpovědnost nad pomyslnými třemi časovými liniemi má ve své moci režisér, jenž může svévolně zpracovávat literární látku tak, aby se co nejvíce přiblížil své, a nikoliv původní literátově či scénáristově vizi.⁹⁸ Výsledně je tudíž za případné historické pochybnosti odpovědný režisér, který psanou látku realizuje.

Román *Tři mušketýři* od Alexandra Dumase byl poprvé publikován v roce 1844, a jeho první filmové zpracování proběhlo, pokud nepočítáme krátkometrážní evropské filmy z přelomu devatenáctého a dvacátého století, až v roce 1916 v Americe. Od doby prvního vydání k roku natočení filmové adaptace stihl svět projít mnoha společenskými a politickými proměnami, že romantické ideály, v nichž Alexander Dumas tvořil své dobrodružné příběhy, byly na počátku dvacátého století něčím zcela zapomenutým a pro svou dobu nepatřičným. A pokud k zfilmované verzi z roku 1916 přidáme později natočené *Tři mušketýry* z let 1973 a nejnověji 2011, seznáme, že ač se jedná o tři filmy na bázi totožné literární předlohy, všechny v sobě reflektují ve větších a menších kulturních i společenských mírách svou dobu vzniku – tedy samozřejmě včetně historické éry, do níž jsou zasazeny.⁹⁹ Více než o novověké Francii Ludvíka XIII. se z porovnání těchto filmů můžeme dozvědět o proměně módních trendů, účesů, úrovně technologického zpracování anebo společenského ideálu krásy napříč historií. V tomto případě slouží kinematografie jako konstrukt národní a historické mentality, který je v

⁹⁸ LANGER, František. *Stále kinema*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema*, s. 104 – 105.

⁹⁹ Možnost podobného zkoumání máme například v románu Josefa Koptý *Hlídač č. 47*, jenž byl filmově zadaptován v letech 1937, 1951 a 2008, anebo v románu Ericha Maria Remarqua *Na západní frontě klid*, k jehož dvěma filmovým adaptacím z let 1930 a 1979 je, prozatím jen plánovaná, nová adaptace.

neustálém vývoji v závislosti se společenskými a kulturními stanovami, jež se do retrospektivního historického filmu zpětně promítají, na základě čehož lze aplikovat analýzu na vývoj reflexe konkrétního historického údobí v kinematografii.¹⁰⁰

O něco složitější je sama interpretace filmového sdělení, pochopení obsahu filmu, ať již historického či dobového. Tak jako jiné formy umění, i filmové dílo lze vykládat více způsoby, načež se opět potvrzuje domněnka, že sdělení filmu nelze stoprocentně objektivně reflektovat široké veřejnosti, neboť každý člověk si z filmu může odnést vlastní názor. Toto tvrzení jest dobře podpořené na filmových (a ostatně i literárních) podobenstvích osudů vojáka Josefa Švejka,¹⁰¹ kdy jej jedni autoři považují za oslavný stereotyp češství,¹⁰² druzí zase jako pohanu češství.¹⁰³

Pokud ponecháme rozporuplné hodnocení kinematografie z hlediska hraného filmu, zbývá nám úloha filmu coby historického pramene, jenž se v dnešní době prognosticky zdá být nedocenitelným pramenem pro budoucnost. Tím je míněn audiovizuální záznam přímo v centru dění „historie“ čili živé přenosy, reportáže, které mají zcela nezpochybnitelnou výpovědní hodnotu v tom smyslu, že divákovi nabízí skutečně syrovou realitu, a tudíž (v budoucnosti) přímý záznam živé historie. Tuto audiovizuální tvorbu charakterizuje filmový teoretik Béla Balázs jako deník své doby.¹⁰⁴

Dvacáté století má oproti předešlým etapám lidské historie výhodu, že v něm mohlo dojít k zaznamenání a prezentaci historie audiovizuální formou, tedy nejexpresivnější formou informačního média, jež na rozdíl od jiných nositelů informací může působit aktuálně čili v přímém přenosu

100 PETŘÍČEK, Miroslav. *Zlo a film*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. Praha 2009, s. 43 – 44.

101 Viz kapitola 3. 4. 3 Válečná reflexe skrze filmový humor Jaroslava Haška.

102 PYTLÍK, Radko. *Osudy a cesty Josefa Švejka*. Praha 2003, s. 126.

103 RAK, Jiří. *Potíže se Švejkem: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. In: BARTLOVÁ, Milena (ed.). *Pop history: O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*. Praha 2003, s. 23.

104 FERENCŮHOVÁ, Mária. *Medzi históriou a mýtom: Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikcia“*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha 2004, s. 47.

zobrazovat divákovi právě probíhající děj, a nikoliv retrospektivně.¹⁰⁵ Na rozdíl od psaného textu, jenž podněcuje proces lidské imaginace, film imaginaci nahrazuje co nejrealističtějším obrazem skutečnosti, proto divákovi evokuje dojem „oživé historie“.¹⁰⁶ Film je názornější, plastičtější a paušálně narativnější, než jiný nosič informací, tudíž obsahuje mnohem větší sdělovací limity nežli běžný text, či fotografie. Snáze se vytváří a snáze se reprodukuje, tudíž může sloužit jakožto jakási audiovizuální reprodukovatelná kronika.¹⁰⁷ Na základě této multimediální výhody je společnost mnohem informovanější než kdy předtím,¹⁰⁸ to zejména díky tzv. filmovým aktualitám,¹⁰⁹ které jsou vzhledem k moderní digitalizaci dostupné z internetu každému, kdo k němu má přístup.

Filmové ztvárnění skutečnosti diváka nenutí skutečnost si představovat, ale metaforicky ji prožívat, protože na základě probíhajícího děje a filmového ztvárněného prostředí má divák autosugestivní pocit, že je jakousi součástí filmu a nikoliv pouze nezúčastněným pozorovatelem.¹¹⁰ Výhodu má obecný film v tom, že je vnímatelný všemi „konzumenty“ bez rozdílu víry, věku, pohlaví či vzdělanosti, a rovněž že je svým způsobem produkovatelný a reprodukovatelný všemi, kdož o to mají zájem a snahu, i na úrovni tzv. amatérského filmu.¹¹¹

V moderní době, kdy obsahuje drtivá většina digitálních fotoaparátů a mobilních telefonů funkci videozáznamu, je příhodné předpokládat, že digitálním „kronikářem“ dějin dnes může být relativně každý, kdo disponuje dnes již veskrze snadno dostupnou (i po stránce finanční) technickou výbavou, včetně digitálních amatérských videokamer. Bez přispění audiovizuálních záběrů bychom byli odkázáni na pouhou imaginaci určitých jevů, které měly tu možnost být zachyceny filmovým

¹⁰⁵ ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 332.

¹⁰⁶ PETŘÍČEK, M. *Filmové dějiny*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*, s. 15

¹⁰⁷ ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*, s. 306 – 307.

¹⁰⁸ MONACO, James. *Jak číst film*, s. 569.

¹⁰⁹ FERENČUHOVÁ, Mária. *Medzi históriou a mýtom*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*, s. 49.

¹¹⁰ SMIEŠKOVÁ, Alena. *Tým, ktorí tam nikdy neboli: (Historia a spomienka. Filmové a literárne rozprávanie.)*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a tí druzí. Filmové obrazy zla*. Praha 2009, s. 137.

¹¹¹ PETŘÍČEK, Miroslav. *Zlo a film*. In: KOPAL, Petr (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 41.

záznamem, ať už hovoříme o teroristických útocích ze dne 11. září 2001 v New Yorku, či o atentátu na amerického prezidenta Johna Fitzgeralda Kennedyho, jenž se udál 22. listopadu 1963. S nadsázkou lze tvrdit, že film se v těchto okamžicích stal zdrojem „přímého přenosu“ světových aktualit, zároveň i konzervantem nezpochybnitelných historických dějů, jejichž průběh lze díky tomuto záznamu mnohem jednodušeji klasifikovat a interpretovat, než kdybychom byli odkázáni na očitá svědectví a písemné zprávy. K úplnosti dodejme, že k podobné situaci došlo i v den osudného sarajevského atentátu (28. června 1914), kdy byl za přítomnosti filmových kamer zastřelen následník rakousko-uherského trůnu František Ferdinand d'Este s chotí. Žádný záběr každopádně nezachycuje přímo Františka ve chvíli atentátu, ačkoliv je dostatek záběrů ilustrujících tehdejší situace před a po něm.¹¹² Časový odstup padesáti let mezi atentátem na následníka rakousko-uherského trůnu a atentátem na prezidenta USA zcela jasně ilustruje, jak důležité postavení si mezitím filmový záznam vydobyl, a jak stěžejním se pro práci historika může stát. Jak moc velkou historickou hodnotu tyto audiovizuální záznamy mají si lze uvést i na srovnání dvou dalších konkrétních příkladů.

Koncem roku 1989, kdy v Rumunsku probíhala revoluce za účelem svržení socialistického režimu, jenž zosobňoval zejména jednasedmdesátiletý diktátor Nicolae Ceaușescu, proběhl s předešle jmenovaným představitelem státu rychlý „improvizovaný“ soud a následná poprava – oboje pečlivě zaznamenáno na kameru a odvysíláno veřejnosti,¹¹³ díky čemuž se o rumunské revoluci hovoří jako o tzv. „první televizní revoluci“.¹¹⁴

Díky audiovizuálnímu záznamu, jenž byl pořízen v den a okamžik Ceaușescovy smrti, nebylo o smrti rumunského diktátora žádných pochyb. Filmový záznam, bez ohledu na jeho naturalistický a amorální ráz, uvedl v konstantní neohebný fakt Ceaușescovo úmrtí. Stal se

112 KUČERA, Miloslav. *Inscenační postupy v (historickém) dokumentárním filmu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha 2004, s. 321.

113 TEJCHMAN, Miroslav. *Nicolae Ceaușescu: Život a smrt jednoho diktátora*. Praha 2004, s. 26.

114 Tamtéž, s. 29.

usvědčujícím materiálem, který se již nemusel spoléhat pouze na svědectví členů popravčí čety, ale na průvodní výklad hodnověrného obrazu i zvuku, které bez doprovodného mluveného slova vykládaly historii za sebe.

Časně zrána letního dne 17. července v roce 1918 došlo k vykonání popravy posledních příslušníků poslední vládnoucí větve Romanovské dynastie včetně tehdejšího ex monarchy Mikuláše II. Byť se tento úkon, vykonaný v tajnosti, neobešel bez četných svědectví,¹¹⁵ přesto po sobě zanechal řadu různých polemik a fantastických spekulací o tom, kterak některý příslušník z padlé dynastie přežil. Otazníky nad těmito teoriemi ohledně skutečných osudů členů Romanovské dynastie se vlečou v podstatě dodnes,¹¹⁶ bezmála již sto let.

Jak markantní rozdíl v porovnání mezi smrtí Nicolae Ceaușesca a Mikuláše II. s celou jeho rodinou v červenci roku 1918, který se obešel bez filmového záznamu, byť v té době již byl v čerstvě bolševickém Rusku k dispozici. Kupříkladu korunovace Mikuláše II. filmově zaznamenána byla.¹¹⁷ Vzhledem k tomu, jak mocnou propagandistickou zbraní se již v té době se film stával, může absence takového materiálu budit určitý zájem, neboť z pragmatického hlediska se zrovna tento materiál mohl stát nejvýraznější demoralizační zbraní proti všem přívržencům tehdy již bývalého carského režimu.

Na jednu stranu tím tedy máme více i méně zpochybnitelný fakt smrti cara i jeho rodiny, který je podepřen pouze svědectvími očitých svědků a vybraných osob. Na druhou stranu však absence skutečných důkazních materiálů otevírá prostor pro všelijaké fantaskní hypotézy, jichž se vděčně může ujmout i umělecká fikce, která na motivy všelijakých domněnek je schopná převést „mýtus“ na plátno s pomyslným doprovodným přídomkem - „na základě skutečných událostí.“

115 VEBER, Václav. *Mikuláš II. a jeho svět: (Rusko 1894-1917)*. Praha 2000, s. 452 – 454.

116 FERRO, Marc. *Tabu dějin*. Červený Kostelec 2010, s. 61.

117 GINZBURG, Semjon Sergejevič. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*. Praha 1974, s. 15.

Takovým případem je například několikrát zpochybňovaný osud nejmladší carovy dcery Anastázie, jejíž nejasný osud se stal předlohou pro četná literární i filmová zpracování,¹¹⁸ přičemž se dá tvrdit, že obdobné filmové historické snímky podřívají pravou historickou relevanci v kruzích široké laické veřejnosti, neboť i přesto, že ostatky princezny Anastázie byly pravděpodobně určeny až teprve v roce 2008,¹¹⁹ odborné kruhy byly, a jsou dlouhodobě vesměs zajedno v tvrzení, že princezna Anastázie skutečně zemřela téhož dne, kdy i všichni její nejbližší příbuzní.¹²⁰ Tento fakt by byl patrně nezpochybňován, byl-li by zachycen filmovým záznamem.

2. 2 Terminologie a kategorizace filmového žánru

Filmy lze členit na základě několika kritérií, ať už délky, zvukového či barevného formátu, anebo na základě žánru. Zatímco první kategorie rozlišují film podle formy, žánr jej kategorizuje na základě obsahu a uplatněných tvůrčích postupů,¹²¹ na základě čehož se nejjednodušeji rozlišuje mezi filmy komediálními či vážnými. Filmovým žánrem rozumíme kodifikovaný filmový styl, na základě jehož schémat se filmové dílo klasifikuje a kategorizuje.¹²² Pro nás je tato kategorizace důležitá zejména vzhledem k vytyčenému tématu. První světová válka byla audiovizuálně zpracována či reflektována prakticky v každém filmovém žánru, ať už se jednalo výlučně o drama,¹²³ komedie,¹²⁴ sci-fi,¹²⁵ animované filmy,¹²⁶

118 FERRO, Marc. *Tabu dějin*, s. 67.

Posledním "významnějším" filmovým počinem na toto téma se stala stejnojmenná americká animovaná pohádka *Anastázie (Anastasia)* z roku 1997.

119 COBLE, Michael D. Et al. *Mystery Solved: The Identification of the Two Missing Romanov Children Using DNA Analysis*. PLOS ONE [online]. 2009 [cit. 2013-02-21]. Dostupné z: <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0004838>

120 VEBER, Václav. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 454.

121 EVERSON, William K. *American Silent Film*, s. 205.

122 SOBCHACKOVÁ, Vivian. *Filmové žánry: Mýtus, rituál a sociodrama*. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie I: Angloamerické studie*. Praha 1991, s. 139.

123 Např. americké filmy *Na západní frontě klid (All Quiet on the western Front)* z roku 1930, respektive 1979.

124 Např. série filmů o Švejkovi, anebo polsko-maďarský film *C. k. dezertéři (C. k. dezertery)* z roku 1986.

125 Např. britsko-americký film *Biggles (Biggles)* z roku 1986.

126 Např. americký krátký film *Dopis ze západní fronty (A Letter from the Western Front)* z roku 1999, turecký film z roku 2008 *Průplav Çanakkale (Çanakkale Geçilmez)*, či britsko-ukrajinský film *Dobryj voják Švejk (The Good Soldier Schweik)* z roku 2009.

hudební filmy,¹²⁷ či erotické filmy pro dospělé,¹²⁸ přičemž v zásadě nejužívanějším žánrem je pochopitelně válečný, respektive historický film.

Válečný film zákonitě nemusí být historický, a vojenský film zákonitě nemusí být válečný. Historický film čerpá z minulosti, tedy z dějů, jež se odehrály, a jež průběžně neprobíhají do současné doby, v níž film vzniká,¹²⁹ což některé válečné filmy kategoricky vylučuje, neboť je staví na pomezí historie a přítomnosti.¹³⁰ Jedná se konkrétně o filmy, které vznikaly v průběžném trvání konfliktu, jež měly reflektovat. Ve vztahu k první světové válce to lze uvést na příkladech amerických filmů *Malá Američanka*¹³¹ režisérů Cecila DeMilleho a Josepha Leveringa, anebo *Srdce světa (Hearts of the World)* režiséra Davida W. Griffitha, který byl uveden v březnu 1918,¹³² tedy přibližně půlrok před koncem aktuálně probíhajícího konfliktu. Ke druhé světové válce se váže daleko větší množství filmů se vztahem k aktuálnímu válečnému střetu,¹³³ s čímž souvisí kvantifikace a vylepšení filmového umění, které od dob první světové války proběhly. Zdaleka se ovšem v případě obou světových válek nejedná o ojedinělé konflikty, na něž by reagovala filmová tvorba paralelně v době jejich trvání.¹³⁴

Kategorie tzv. armádního filmu bývá uplatňovaná zřídka. Samotný název tohoto okrajového žánru inklinuje k tematické imaginaci armády, jež sama o sobě nabádá k asociaci s válečným střetem. Byť se tedy

127 Např. francouzský film *Francie (La France)* z roku 2007.

128 Např. britsko-francouzsko-německý film *Milenec Lady Chatterleyové (Lady Chatterley's Lover)* z roku 1981, nebo americké filmy *Mata Hari* z roku 1985, či *Sexuální život Mata Hari (The Sex Life of Mata Hari)* z roku 1989.

129 HUDEC, Z.; VÁCLAVKOVÁ, M. *Historický film*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 305.

130 Tamtéž, s. 316.

131 *Malá Američanka (The Little American)*. Režie Cecil B. DeMILLE; Joseph LEVERING. USA, 1917.

132 HENDERSON, R. M. *D W. Griffith*, s. 187.

133 Např. americké filmy *Casablanca (Casablanca)* z roku 1942, *Bílá legie (So proudly We hail)* z roku 1943, anebo *Třicet vteřin nad Tokiem (Thirty Seconds over Tokio)* z roku 1944 a další.

134 O válce v Iráku (2003-2011) pojednávají britský film *Odsouzení k boji (Battle for Hadditha)* z roku 2007, či americký film *Ve službách války (Stop-Loss)* z roku 2008. Válku ve Vietnamu (1955-1975) zobrazoval americký film *Zelené barety (The Green Berets)* z roku 1968. Tehdy stále aktuální válku v Koreji (1950-1953) předvedly na plátně americké filmy *Ústup? Nesmysl! (Retreat, Hell!)* z roku 1952, či *Válečný cirkus (Battle Circus)* z roku 1953. Tento postup byl nicméně uplatňován už při samotných počátcích kinematografie, kdy francouzské krátké snímky *Epizody z námořní války v Řecku (Episodes de la guerre en naval en Grèce)* či *Masakr v Řecku (Massacre en Grèce)* z roku 1897 reflektovaly řecko-tureckou válku (1897).

princiálně obecně dá předpokládat, že se oba žánry mohou po obsahové i formální stránce povětšinou krýt, ve skutečnosti to tak být nemusí. Armádní hrané inscenační filmy se odehrávají ve vojenském prostředí, ale v zásadě nemusí souviset s žádným válečným konfliktem. Tento žánr lze uvést na příkladech československých filmů *Copak je to za vojáka...* z roku 1987, *Tankový prapor* z roku 1991, anebo americký film *Top gun (Top Gun)* z roku 1986. Zmíněné snímky, byť se odehrávají v armádním (či námořním) prostředí, lze stěží charakterizovat jako válečné, neboť jednoduše z války a o válce nepojednávají.

Armádní film lze ještě členit na základě dualismu tvorby, jež je určena buď pro širší okruh spotřebitelů (široká veřejnost), popřípadě pro úzký okruh spotřebitelů (armáda).¹³⁵ To lze ještě blíže specifikovat na filmech, které se v rámci armádního film produkují. Jedná se o filmy výcvikové (instruktážní), dokumentární filmy (propagační, propagandistické, reportážní, populárně vědecké), hrané filmy, anebo též zpravodajská, či vojenská periodika (zpravodajská či publicistická).¹³⁶

S armádním filmem ve vztahu k první světové válce se můžeme setkat zřídka, ba takřka minimálně. Jisté prvky armádního hraného filmu v rámci žánrové typizace lze vysledovat ze snímků, které zachycují vojenský výcvik a přípravy předcházející válečnému střetu. Předpokladem reflexe válečného konfliktu je filmový záznam o válce nebo obecných událostech, které s válkou do určité míry souvisí. Proto nelze hovořit o armádním filmu z období první světové války, neboť v těch, kteří charakteristiku pro film tohoto označení splňují, je armáda buďto v jiné fázi filmu přímo v bojovém nasazení,¹³⁷ anebo je na bojovou akci v závislosti s probíhající válkou připravována – tudíž se jedná o válečný film.

Zde vyvstává otázka, jak je možno definovat „válečný film“, který by

¹³⁵ ŠMIDRKAL, Václav. *Armáda a stříbrné plátno: Československý armádní film 1951 – 1999*. Praha, 2009, s. 13.

¹³⁶ Tamtéž, s. 13 – 16.

¹³⁷ Např. americký film *Dobry voják Frigo (Doughboys)* z roku 1930, anebo *69. pluk v boji (The Fighting 69th)* z roku 1940.

měl být v popředí zájmu tohoto textu? Film se formálně konstituuje na základě konkrétních užitých postupů,¹³⁸ které filmy obecně rozřazují do tzv. „superžánrů“ dobrodružného filmu, melodramatu, a komedie.¹³⁹ Dále se žánrově rozděluje na základě primárního dualismu, jenž sestává z estetické rétoriky (formy) a ideologické rétoriky (kontext obsahu).¹⁴⁰ Z tohoto hlediska je válečný film, obvykle řazený pod tzv. „superžánr“ dobrodružného filmu,¹⁴¹ možno posuzovat jako estetický žánr, jenž v sobě může obsahovat též ideologickou (psychologickou, propagandistickou, protiválečnou) rétoriku, jíž je deskriptivně nadřazeno právě žánrové označení.¹⁴² Válečný film, jenž byl ve filmografii formálně představován již od raných začátků filmu, z čehož můžeme usuzovat na základě nabídek produkčních společností Gaumont či Pathé z roku 1903,¹⁴³ lze základně od ostatní filmové tvorby rozlišovat skrze filmové pojednání o konfliktu dvou stran, jež zpravidla bývají odlišeny na základě vnějších ukázkových znaků.¹⁴⁴ Válečným filmem, byť žánrově okrajovým, může tudíž být i film, v němž se fenomén války může v ději vizuálně (a nikoliv jen na základě slovních zmínek) vyskytnout, byť i třeba poskrovnu. Přesněji řečeno, aby byl válečný film posuzován dle měřítek filmového žánru, musí být ve filmu zastoupen aspekt války alespoň epicky, spíše než lyricky. Nijak mu přitom nebrání smíšení s jiným filmovým žánrem, na první pohled třeba neslučitelným (poměrně běžný humoristický válečný film¹⁴⁵ nebo ještě více neslučitelnější kombinace sci-fi western¹⁴⁶), jak to v kinematografii bývá zvykem.¹⁴⁷

138 CIEL, Martin. *Žáner v hranom filme a niekoľko súvislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. storočia – dobrodružstvo, komédie, melodráma*. In: *Žáner ve filmu: Sborník příspěvků z 6. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11. 2002*. Praha 2004, s. 91.

139 Tamtéž, s. 92.

140 PTÁČKOVÁ, Brigita; PTÁČEK, Luboš. *Rétorika narativu a rétorika žánru*. In: *Žáner ve filmu: Sborník příspěvků z 6. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11. 2002*. Praha 2004, s. 22.

141 CIEL, Martin. *Žáner v hranom filme a niekoľko súvislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. storočia – dobrodružstvo, komédie, melodráma*. In: *Žáner ve filmu*, s. 93.

142 PTÁČKOVÁ, Brigita; PTÁČEK, Luboš. *Rétorika narativu a rétorika žánru*. In: *Žáner ve filmu*, s. 25.

143 KLIMEŠ, Ivan. *Žáner a reklama v raném filmu*. In: *Žáner ve filmu: Sborník příspěvků z 6. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11. 2002*. Praha 2004, s. 58.

144 PTÁČKOVÁ, B; PTÁČEK, L. *Rétorika narativu a rétorika žánru*. In: *Žáner ve filmu*, s. 28.

145 Např. americký film *Dobry voják Charlie (Shoulder Arms)* z roku 1918.

146 Např. americký film *Kovbojové a vetřelci (Cowboys & Aliens)* z roku 2011.

147 SOBCHACKOVÁ, Vivian. *Filmové žánry*. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie*

Žánr válečného filmu je možné rozdělit do dalších specifických kategorií, na nichž závisí koncepční pojetí filmu, či filmové poselství. Každý režisér má možnost (spíše nežli právo) ve svém filmu prezentovat svůj individuální tvůrčí pohled na snímanou reprodukovanou skutečnost, a to i na úkor původního scénáře, jemuž jsou režisérova autorita i invence nadřazeny, zrovna jako je literárnímu a historickému námětu nadřazena původní invence scénáristy.¹⁴⁸ To filmu na jednu stranu například umožňuje (necitlivě) přizpůsobovat neměnná historická fakta autorově vizi, ale na druhou stranu to z filmu činí otevřenou univerzální uměleckou disciplínu, které nehrozí chronická cyklická uniformita. Nestává se, aby k jednomu tématu vznikly z iniciativy dvou filmových tvůrců dva zcela shodné produkty.

Válečný film lze kategorizovat na základě konkrétního zaměření či poselství, tedy na bázi obsahových deskriptorů.¹⁴⁹ Lze například rozlišovat filmy, které válku v optice jedinců či národů glorifikují,¹⁵⁰ oproti těm, které se pacifisticky vyhraňují protiválečným tendencím.¹⁵¹ Lze též rozlišit mezi filmem nacionalistickým,¹⁵² filmem propagandistickým, který dává na odiv klady a zápory určitých aspektů v konfrontaci s nepřátelským státem,¹⁵³ nebo filmem náborovým,¹⁵⁴ jehož funkcí je zobrazit život v armádě a následný boj jako „atraktivní“ zkušenost pro mladou generaci. Ve válečných filmech zpravidla bývá kladen důraz na zobrazení tzv. kolektivního hrdiny,¹⁵⁵ ale existují samozřejmě i filmy, v

I, s. 146.

148 HORNIÁK, Michal. *Filmové adaptace v české kinematografii*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000, s. 245 – 247.

149 PTÁČKOVÁ, B; PTÁČEK, L. *Rétorika narativu a rétorika žánru*. In: *Žánr ve filmu*, s. 28 – 30.

150 Např. britsko-americký film *Rytíři nebes (Flyboys)* z roku 2000.

151 Např. americké filmy *Na západní frontě klid (All Quiet on the western Front)* z roku 1930, respektive 1979, které ztvárňují brutální zbytečnost války, v níž se nebojuje ani tak za vítězství vlastního národa, jako spíše za vlastní přežití v nesmyslném konfliktu.

152 Např. československý film *Zborov* z roku 1938, který je postaven na základní tezi o tom, že nepřítelem Čechů ve válce nebylo "slavistické" Rusko, ale "germánské" Rakousko-Uhersko.

153 Např. americký film *Malá Američanka (Malá Američanka)* z roku 1917, jenž v mnoha ohledech napadá chování německé armády ve válce vůči neutrálním národům a neškodným obyvatelům.

154 Např. americký film *Četař York (Sergeant York)* z roku 1941, který nade vše nadřazuje povinnost služby vlastnímu státu v boji za oprávněnou svobodu proti nepřátelským a agresivním státům, jako v první světové válce, a ve druhé světové válce mělo být Německo.

155 Např. ruský film *Konec Petrohradu (Koněc Sankt-Petěrburga)* z roku 1928.

nichž je hrdina individuální,¹⁵⁶ přičemž ostatní charaktery jsou vůči němu podružné.¹⁵⁷

Jinou kategorizací válečných filmů, již je možno uvést, není ani ideologické, žánrové či teritoriální vytyčení, nýbrž prostředí a atmosféra. Na tomto principu je přijatelné rozlišení mezi filmy zachycujícími prostředí pozemní frontové linie,¹⁵⁸ - obecně klasifikované jako velkofilmy,¹⁵⁹ které se vyznačují zpravidla epickou akčností. Nezřídka přitom bývají označovány i jako tzv. „spektákly“, jimiž rozumíme výpravnou filmovou tvorbu, na jejíž produkci bylo užito více finančních prostředků než na běžnou tvorbu, a které se zpravidla vyznačují tříbenou vizuální podívanou.¹⁶⁰ Filmy z leteckého prostředí kladou důraz na úlohu aeronautiky a letců v konfliktu.¹⁶¹ Existují mimo jiné i filmy z námořního prostředí,¹⁶² i ba filmy špionážní,¹⁶³ psychologické,¹⁶⁴ či biografické,¹⁶⁵ které primárně sledují život konkrétního jedince, ve kterém je přímo či nepřímo obsažena zkušenost z války.

Válečný film bývá zpravidla vytvořen na základě určitého příběhového modelu, jenž se cyklicky ve filmech pravidelně objevuje, ať již je to konfrontace osobního a vojenského života, hrdinská zápletka, v níž je první bitva z hlediska hrdinů prohraná, načež ve druhé bitvě je dosaženo definitivní vítězství, anebo ospravedlňování války,¹⁶⁶ což bývalo uplatňováno zejména v propagandistické válečné tvorbě. Naopak hanění válečného konfliktu je základním rozeznávacím znakem protiválečných

156 Např. americký film *Patrola (Dawn Patrol)* z roku 1938, jenž sleduje osudy dvou leteckých "es" amerického letectva v čestném boji s nepřitelem.

157 QUIRK, L. J. *Nejslavnější americké válečné filmy*, s. 7.

158 Např. německý film *Úderná jednotka (Stoßtrupp 1917)* z roku 1934

159 HUDEC, Z.; VÁCLAVKOVÁ, M. *Historický film*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 316.

160 EVERSON, W. K. *American Silent Film*, s. 212 – 214.

Např. americký film *Johanka z Arku (Joan the Woman)* z roku 1916, jenž podává dvě paralelní dějové linie, jednu umístěnou v přítomnosti (západní fronta v roce 1916) a druhou ve středověké epoše stoleté války mezi Francií a Anglií, která primárně sleduje životní pouť Johanky z Arku (cca 1429-1431).

161 Např. americký film *Pekelní andělé (Hell's Angels)* z roku 1930.

162 Např. německý film *Ranní červánky (Morgenrot)* z roku 1933.

163 Např. britský film *Tajný agent (Secret Agent)* z roku 1936.

164 Např. československý film *Hlídač č. 47* z roku 1937.

165 Např. britsko-americký film *Lawrence z Arábie (Lawrence of Arabia)* z roku 1962.

166 PTÁČKOVÁ, B.; PTÁČEK, L. *Rétorika narativu a rétorika žánru*. In: *Žánr ve filmu*, s. 28.

filmů.

O historických tématech vznikají filmová díla většinou na základě tří prvotních iniciativ, a první světová válka v tomto není výjimkou. Prvním impulsem pro filmové zpracování mohla být literární předloha autentických či beletrizovaných vzpomínek.¹⁶⁷ Tyto filmy vznikaly zpravidla s časovým odstupem od války. Za druhý impuls lze považovat nezávislou tvůrčí filmařskou invenci,¹⁶⁸ která mohla být uplatňována jak v průběhu války, tak (a zejména) po jejím konci. Třetím druhem filmů, jehož lze kategorizovat na základě vzniku a vývoje filmu, je film na objednávku,¹⁶⁹ jenž sleduje vyšší cíle objednavatele – například propagandu. Takovéto filmy většinou vznikaly v průběhu světové války, a pojednávat o nich bude následující kapitola.

Nelze též nezmínit další možné tematicky úzce vymezené filmy, které nelze klasifikovat jakožto válečné, přestože válka více či méně ovlivňuje jejich příběh a prostředí. Jedná se například o společenské, tzv. komorní filmy,¹⁷⁰ do jejichž prostředí a děje válka zasahuje svou existencí, a ovlivňuje životy jednotlivců i celé společnosti, přičemž ve filmu plní spíše sekundární úlohu.¹⁷¹ Rovněž lze uvést snímky, které primárně nepostihují přímo válečné události, ale například válečné příčiny,¹⁷² důsledky,¹⁷³ potažmo jevy, které jsou s válkou primárně či sekundárně spjaté.¹⁷⁴

167 Např. americké filmy *Sbohem, armádo (A Farewell to Arms)* z let 1932 a 1957.

168 Např. britský film *Život a smrt plukovníka Blimpa (The Life and Death of Colonel Blimp)* z roku 1943, který je filmovým bilancováním proměnné formy války na příkladech búrské války (1899-1902), první světové války (1914-1918) a druhé světové války (1939-1945).

169 Např. americký krátký film *Půjčka (The Bond)* z roku 1918.

170 HUDEC, Z.; VÁCLAVKOVÁ, M. *Historický film*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 316.

171 Např. československý film *Kde řeky mají slunce* z roku 1961, kde se titulní hrdinka snaží utéci z neblahé reality venkova do města za svým milým. Když se jí ta skutečnost povede, zjistí, že její milý krátce předtím narukoval do armády a odešel do války, načež hrdince nezbyvá nic než buďto se vrátit zpět domů, nebo pokusit se uživit sama v cizím městě.

172 Např. maďarský koprodukční film *Plukovník Redl (Oberst Redl)* z roku 1985, který je filmovou biografií rakousko-uherského důstojníka Alfreda Redla (1864-1913), jenž spolupracoval s ruskou špionáží, na základě čehož byl "odsouzen" k smrti za zradu.

173 Např. americký film *Bouřlivá dvacátá léta (The Roaring Twenties)* z roku 1939, který primárně sleduje osudy třech přátel z fronty, a jejich rozdílné uplatnění se v poválečné americké společnosti.

174 Např. britské romantické drama *Ryanova dcera (Ryan's Daughter)* z roku 1970, jež vykresluje příběh nevěry irské venkovanky s anglickým raněným vojákem navrátilším se z války, na pozadí anglo-irských národnostních nepokojů z počátku dvacátého století.

3 REFLEXE PRVNÍ SVĚTOVÉ VÁLKY VE VÁLEČNÉ A MEZIVÁLEČNÉ KINEMATOGRAFII

První světová válka zastihla film, možno říci, že v rozpuku ideové invence a technologického pokroku. Francie, coby „kolébka“ filmu, pokračovala ve filmařských inovacích a v popularizaci tohoto druhu umění, které se pomalu ale jistě stávalo „průmyslem“, za jehož výtvořij nestáli jedinci, ale soukromé nebo státní společnosti. Jednou z prvních takových se v roce 1896 stala firma Pathé.¹⁷⁵ Italská kinematografie zavedla styl velkolepých historických eposů,¹⁷⁶ které bývají považovány za základ historického-kostýmového žánru ve filmu.¹⁷⁷ Dánský film zažíval svá „zlatá léta“, v nichž se dánské filmové studio Nordisk stalo filmovou „zásobárnou“ německých biografů během první světové války,¹⁷⁸ přičemž v předválečné éře platilo za druhého největšího světového vývozce filmů.¹⁷⁹ Spojené státy americké začínaly těžit z tzv. „kultu hvězd“ osobností, jakými byli režiséři David Wark Griffith či Mack Sennet, či „Nejzajímavější člověk z celého Hollywoodu“¹⁸⁰ Charles Chaplin,¹⁸¹ jenž je spolu s Busterem Keatonem a Haroldem Lloydem považován za největší osobnosti humoristické filmové tvorby.¹⁷⁹ V Rusku v roce 1896 se nasnímaná korunovace Mikuláše II. stala jednou z vůbec prvních zfilmovaných politických aktualit v historii.¹⁸⁰ Německá kinematografie, byť její pravý „rozkvět“ proběhl až v meziválečných letech, byla hnaná podporou říšské vlády k vyrovnání se francouzské a americké filmové produkci,¹⁸¹ a k osamostatnění se od kinematografie dánské, k čemuž nejvýrazněji přispělo založení filmového kartelu Universum-Film-Aktiengesellschaft (dále jen Ufa) na podnět generála Ericha Ludendorffa v roce 1917.¹⁸² V Rakousko-Uhersku se film začal prosazovat o něco později, než na územích jiných mocností, nicméně do poloviny roku 1914

175 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 45.

176 Např. *Filmy Il Cid* z roku 1909, *Pád Tróje (La Caduta di Troia)* z roku 1910, anebo *Boj o světovládu (Cabiria)* z roku 1914.

177 GINZBURG, Semjon Sergejevič. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 60.

178 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 76 – 78.

179 BROWNLOW, Kevin. *The Parade's gone by...* Berkeley 1976, s. 458.

180 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 15.

181 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 126.

182 Tamtéž, s. 126.

v Rakousku a Českých zemích existovala slibně se rozvíjející síť kin a filmových půjčoven,¹⁸³ s tím, že rozmach domácí tvorby nastal podobně jako v případě Německa až během válečných a poválečných let.¹⁸⁴

S filmovou reflexí první světové války je neoddiskutovatelně spjatá propagandistická tvorba. Stěžejní roli měly reportážní relace a dokumentární tvorba, jakou je například *Bitva na Sommě*,¹⁸⁵ americkým kulturním historikem Davidem Williamsem poněkud nepřesně označovaná jako první film v historii, který obsahoval autentické záběry umírajících lidí.¹⁸⁶ Skutečně prvním filmem s autentickou „smrtí“ na plátně byl totiž americký snímek *Život generála Villy* (*The Life of General Villa*)¹⁸⁷ už z roku 1914, nicméně do dneška nedochovaný.¹⁸⁸

Vedle dokumentaristické a reportážní však měla ještě větší roli tvorba inscenační. Za první světové války se film stal nejdražším z médií, jichž bylo možno užít k propagandistickým účelům.¹⁸⁹ Byť propaganda a propagace přirozeně existovala ve „statické“ podobě dříve, až teprve film jí napomohl zapůsobit v největším možném rozsahu,¹⁹⁰ čehož bylo patřičně využito veskrze všemi zúčastněnými státy. Během období let 1915-1918 bylo britskou filmovou produkcí vyrobeno přibližné množství 240 filmových děl, a kolem 140 zpravodajských relací, tu místy s přídavkem dnes již úsměvné, leč dosud stále výmluvné protiněmecké propagandy, jindy oslavující úlohu Velké Británie a jejích spojenců ve válce.¹⁹¹

Je-li řeč o válečné filmové propagandě, je potřeba zmínit, že se

183 ŠTÁBLA, Zdeněk. *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939)*. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 3*. Praha 1992, s. 6 – 7.

184 Tamtéž, s. 10.

185 *Bitva na Sommě* (*The Battle of the Somme*). UK, 1916.

186 WILLIAMS, David. *Media, Memory, and the First World War*. London 2009, s. 113.

187 BROWNLOW, Kevin. *The Parade's gone by...*, s. 224.

188 *The Life of General Villa* (1914). *Silent Era: The Silent Film Website* [online]. 2009 [cit. 2013-02-08]. Dostupné z: <http://www.silentera.com/PSFL/data/L/LifeOfGeneralVilla1914.html>

189 FERGUSON, Niall. *Nešťastná válka*. Praha 2004, s. 207.

190 KUČERA, Jan. *Reklama a umění kinematografické*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha 2008, s. 182.

191 KELLY, Andrew. *Cinema and the Great War*. 1997, s. 48.

jednalo o první účelové filmy neboli tzv. filmy na objednávku,¹⁹² kde filmař plnil roli zprostředkovatele při vytváření vizí zadávajícího subjektu. Na případu první světové války se „objednavatelem“ zpravidla stávaly přímo vlády států¹⁹³ či armády,¹⁹⁴ aby se vyslovily pro „*vypočítavou objednávku formulovanou nějakou institucí, asociací nebo podnikem za účelem propagace nebo popularizace určité myšlenky, projektu nebo osoby.*“¹⁹⁵ Tím se zjednodušeně vytyčily určité ideové hranice a tvůrčí postupy, jimiž se filmař musel řídit a omezovat,¹⁹⁶ aby naplnil vizi zadavatele této práce. Ve výsledku vznikaly propagandistické, ideologicky podjaté a internacionálně srozumitelné kinematografické počiny,¹⁹⁷ jež měly upřednostňovat určité aspekty filmu, na rozdíl od těch, které měly být negovány. Obojí možnost s sebou přinášela určitý morální anebo psychologický apel na obyvatelstvo, ať už vlastní či zneprátené země. Tendenční propagandistické filmy vznikaly jak v Británii, v Německu, ve Francii, ale též i v carském a sovětském Rusku, a bylo by mylné domnívat se, že výroba takových filmů ve spojitosti s první světovou válkou se omezovala pouze pro období válečných let.

Trend ideového či subjektivně ideálního pojetí ve tvorbě kulturních děl nelze označit za výtvar dvacátého století, natož za nešvar kinematografie, neboť díla umělecké tvůrčí produkce vznikala na zakázku už daleko dříve. Ať již hovoříme o uměleckých objednávkách církví na výstavbu či výzdobu sakrálních nemovitostí, anebo o objednávkách panovnických dvorů, popřípadě majetné šlechty.¹⁹⁸ Žádný z předchozích druhů umění ovšem neměl na spotřebitele takový ideologický masový dopad, jaký měl film. Ani literatura, která se díky vynálezu knihtisku mohla šířit snáze a rychleji mezi obyčejný lid. Oproti ní má v sobě film tu výhodu, že obsahuje tzv. tři časové osy,¹⁹⁹ které se navzájem rovnoměrně

192 Tím je myšlen tvůrčí umělecký film, a nikoliv reportážní, jako na příkladu korunovace Mikuláše II., jež byla kamerou účelově snímána.

193 QUIRK, L. *Nejslavnější americké válečné filmy*, s. 20.

194 FERGUSON, Niall. *Nešťastná válka*, s. 208.

195 GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 154.

196 ŠMIDRKA, Václav. *Armáda a stříbrné plátno*, s. 8.

197 KUČERA, Jan. *Reklama a umění kinematografické*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema*, s. 182.

198 GAUTHIER, G. *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 154.

199 Plynutí děje – plynutí uměleckého materiálu (čímž je rozuměn buďto pohyb filmového pásu

prolínají, kdežto v literatuře stojí proti sobě.²⁰⁰ Nejen z toho hlediska vyplývá, že film je jakousi technologickým vylepšením psaného slova, jeho evolučně nadřazenějším produktem.²⁰¹

Film byl v době svého zrodu daleko lépe ideově a rozumově uchopitelnější pro obecnost, nežli cokoli, co mu předcházelo, proto byl od počátku určen širokému publiku čili masám.²⁰² Literatura vyžadovala, a stále vyžaduje, um vzdělanosti – přinejmenším v podobě schopnosti četby, tudíž gramotnost je v jejím užití bezvýjimečnou podmínkou. Obecný film takový limit postrádá (s tímto tvrzením nesouhlasí kanadský teoretik médií a komunikací Marshall McLuhan, který tím zohledňuje zaostalé – domorodé obyvatelstvo, pro něhož může být i forma filmu nepochopitelná).²⁰³ Právě kvůli podmíněné gramotnosti kladli sovětští porevoluční hodnostáři daleko větší důraz na propagandu filmovou než literární.²⁰⁴ Tím spíše, pokud byl film ve svých prvopočátcích považován jako náhražka divadla určená pro chudé obyvatelstvo,²⁰⁵ jehož byla v Rusku drtivá většina.

Válečná filmová propaganda nebyla zamýšlena pouze k explicitní dehonestaci nepřítele, jíž můžeme souhrnně označit jako „negativní“,²⁰⁶ ale bývala zamýšlena i jako morální opora pro vlastní vojsko a obyvatelstvo. Zkušenosti vojáků z přední linie zákopové války byly

anebo listování stránek) – plynutí reálného času.

200 MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Čas ve filmu*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema*, s. 306 – 307.

Zjednodušeně se tím má na mysli, že zatímco všechny tři časové osy ve filmu ubíhají stejně, tedy děj, pohyb materiálu, i reálný čas, v literatuře je tomu rozdílně. Děj literárního díla je vázán na pohyb materiálu, který nezaznamenává stejnou lineární časovou posloupnost, jako reálný čas, anebo čas popisovaný v uměleckém dílu. Výhodou je myšleno to, že na shlednutí filmového materiálu vynaložíme přesně tentýž čas, kolik trvá jeho promítací doba, která se standardně udržuje ve snesitelné míře. V literatuře je vždy jedna z časových os nadřazena zbývajícím.

201 McLUHAN, M. *Svět na cívce*. In: ZUSKA, V. (ed.). *Sborník filmové teorie I*, s. 152.

202 LANGER, F. *Stále kinema*. In: SCZEPANIK, P.; ANDĚL, J. (eds.). *Stále kinema*, s. 105.

203 McLUHAN, M. *Svět na cívce*. In: ZUSKA, V. (ed.). *Sborník filmové teorie I*, s. 151.

S ohledem na McLuhanovy poznatky se však lze domnívat, že je i pro „zaostalé“ etnické minority snazší naučit se pochopit formu filmu, nežli formu psaného textu.

204 SORLIN, Pierre. *Archivy a filmové týdeníky ze stalinského období*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha 2012, s. 217.

205 GARNCARZ, J. *Od varieté ke kinematografii*. In: SCZEPANIK, P. (ed.). *Nová filmová historie*, s. 481.

206 KOPAL, Petr. *Imaginace (stalinské) totality*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 231.

vesměs bezprecedentní,²⁰⁷ proto morální zátěže a traumata z nich vyplývající v zásadě samu válku přežily, o čemž nejlépe svědčí zejména vzpomínky přímých aktérů, nezřídka publikované jako paměti, anebo v beletristické formě. Morálku vojska v jejich válečném úsilí měl podpořit právě film. Už k začátku války v roce 1914 přistoupilo britské ministerstvo obrany k biografu coby k ideálnímu médiu, jež by didakticky nabádalo mladé lidi, aby se nechali rekrutovat do vojska,²⁰⁸ a aby bojovali za svou vlast. Jednalo se v podstatě o „proměnné“ vizuální výzvy, které měly společnost oslovit zrovna tak účinně a naléhavě, ne-li naléhavěji, jako pravděpodobně jeden z nejznámějších armádních náborových plakátů s maršálem Horatio Kitchenerem, jenž se na čtenáře obrací s výmluvnou výzvou: „*Your Country needs You.*“²⁰⁹

Účinnou filmovou propagandou bylo natáčení výpravných snímků oslavujících vlastní minulost, nebo naopak napadajících minulost nepřátelského státu. Tak jako si Itálie našla historickou inspiraci v době římského impéria, Rusko svůj specifický zájem situovalo do období Krymské války, anebo se zahledělo na slavnou minulost Romanovské dynastie,²¹⁰ přičemž takové filmy měly podepřít autoritu carského režimu v očích ruské opozice.²¹¹ Stejně tvůrčí postupy v kinematografii lze vysledovat i v Československu, Spojených státech amerických, i v jiných zemích. Byť se primárně nemuselo jednat o válečnou propagandu, morální apel na obyvatelstvo v období války z takto koncipovaných filmů byl jistě nezanedbatelný.

Poukázat na vlastní statečnou minulost, a pokud možno demoralizovat soupeře „vymazáním“ či „degradací“ jeho vlastní minulosti, se stalo jednou z mnoha válečných a účinných praktik, jež byly vygradovány až ve druhé světové válce. Příklad, který s filmem nepřímo

207 DRURY, Ian. *Německý úderník: Válečníci na západní frontě*. In SHEFFIELD, Gary (ed.). *Válka na západní frontě: V zákopech 1. světové války*. Brno 2009, s. 32.

208 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 208.

209 Tamtéž, s. 215.

210 Řeč je o snímcích *Obrana Sevastopolu (Oborona Sevastopolja)* z roku 1911, *Tři století panování Romanovců (Trechsotletie carstvovani ja doma Romanovykh)* z roku 1913, anebo *Nastoupení panovnického rodu Romanovců na trůn (Vocarenije doma Romanovykh)* z roku 1913.

211 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 69.

souvisí, a jenž uvádí francouzský historik Marc Ferro, stojí k tomuto tvrzení za zmínku: Když v roce 1940 Němci dobývali Francii, bořili pomníky francouzských padlých vojáků z první světové války, aby je před očima tamních obyvatel nahrazovali pomníky se jmény německých padlých z téže války. Demoralizační účinek znesvěcení vlastní minulosti byl bezesporu okamžitý. Když ale francouzská televize La Sept odvysílala v roce 1990 autentické záběry z tohoto řádění, ukázalo se, že válečné trauma z tohoto počínání ve francouzské „hrdé“ společnosti chronicky přežívalo až do devadesátých let dvacátého století, kdy dosud stále žili pamětníci onoho činu,²¹² jejichž kolektivní paměť byla dílem filmové reminiscence převedena na mladší generace.

S touto potenciální ideovou zbraní filmu, která dehonestuje minulost určitého kolektivu, ať už v rámci jednoho či dvou států je možno se setkat v meziválečné tvorbě prakticky všech kinematografií. Německou, ruskou a československou nevyjímaje. Jediné, v čem se toto úsilí lišilo, bylo určení „nepřítele“, jehož bylo v rámci filmové tvorby potřeba „morálně“ degradovat.

První světová válka se sice nestala prvním válečným konfliktem zachyceným na kameru, nicméně se stala prvním válečným konfliktem, v němž bylo užito filmu i na jiný způsob, než na reflexi daných skutečností. Tím je míněno využití filmu armádou, například pro plánování výhodnější strategie a pro lepší vedení boje.²¹³ Za pomoci videozáznamů pořízených z kamer umístěných na letadlech mohli být velitelé v bezpečné vzdálenosti od bojové linie konfrontováni se skutečnou situací boje vhodněji a věrohodněji, nežli na základě písemných či ústních hlášení svých podřízených. Mnohé z těchto záběrů byly později užity i v hraných filmech z bezprostředního válečného prostředí.²¹⁴

S přihlédnutím k velikému počtu autentických záběrů se první

²¹² FERRO, M. Tabu dějin, s. 28 – 29.

²¹³ VIRILIO, Paul. *Válka & film*, s. 11 – 12.

²¹⁴ Například *Srdce světa* (*Hearts of the World*, 1918), *Velká láska* (*The Great Love*, 1918), *Poručík Alexander Rjepkin* (1937).

světová válka stala prvním zprostředkovaným konfliktem v dějinách,²¹⁵ který skrze filmové záběry ukazoval válečnou hrůzu v celé její holé podobě všem, kteří byli ochotní toto dění vnímat a sledovat. Britský historik Niall Ferguson dokonce první světovou válku nazývá „*první mediální válkou*.“²¹⁶ v níž se masmédiá využívající propagandu staly jednou z forem zbraní válčících stran. Diváci se formou filmu mohli rázem ocitnout blíže konfliktu, nežli tomu bývalo v předchozích desetiletích a staletích. Přítomnost, respektive zejména vizuálnost smrti se zdála být autentičtější, než pro samotné aktéry bitevní linie, kteří kolikrát svého soupeře zastřelili, nicméně ne vždy na základě očitého kontaktu.²¹⁷ Válka přirozeně souvisela se zvýšeným zájmem o válečnou filmovou reflexi, která pokračovala i v poválečných letech, a vesměs pokračuje dodnes.

3. 1 "Za vlast! Za revoluci! Za Führera!" - vlastenecká, revolucionářská a nacionálně-socialistická filmová reflexe

Na příkladu třech států válečné a meziválečné éry bude uplatněna komparace diferencí reflexivního pojetí, jež je možno zjednodušeně charakterizovat jako vlastenecké, revolucionářské či nacistické. Byť se nejedná o zcela přesné termíny, jimiž by bylo možno zjednodušeně paušalizovat reflexivní meziválečnou tvorbu Německa,²¹⁸ Československa a Sovětského svazu, přesto se tato označení mohou zdát adekvátnější než jiná, neboť veskrze vystihují hlavní ideové proudy, které ve všech uvedených zemích po roce 1917, 1918, respektive 1933, v kinematografii panovaly.

Komunismus socialistického Ruska bývá zpravidla srovnáván s nacismem fašistického Německa, zejména kvůli svým totalitním ideologiím, a podobným praktikám jak v politice, tak i v kultuře, včetně cíleně užitých propagandy. Ve filmovém prostředí, a v reflexi první světové

²¹⁵ Tamtéž, s. 153.

²¹⁶ FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 197.

²¹⁷ VIRILIO, P. *Válka & film*, s. 34 – 35.

²¹⁸ U termínu nacionálně-socialistické reflexe by bylo nešťastné, považovat veškerou německou tvorbu za nacionálně-socialistickou, neboť k reflexi konfliktu přistupovala i tzv. Výmarská republika, jejíž pojetí je spíše „vlastenecké“.

války obzvláště, je nicméně patrný markantní rozdíl,²¹⁹ jehož doplňuje řada souvisejících aspektů. Stejně tak i v případě srovnání reflexivní tvorby Československa s ostatními státy, jež se sice na první pohled může zdát neadekvátní v poměření s totalitními režimy Ruska, a od roku 1933 i Německa, avšak následující text má prokázat relevanci užití komparace, která má své opodstatnění.

Československá filmová tvorba má s filmovou sovětskou tvorbou blízké téma ruské občanské války,²²⁰ v níž se českoslovenští legionáři aktivně participovali.²²¹ Občanskou válku měla možnost reflektovat ve vlastním úhlu vnímání jak československá kinematografie, tak i kinematografie Sovětského svazu. Meziválečná ruská reflexe také vychází ze zažitých zkušeností z východní fronty, kde carské, posléze republikánské, a nakonec bolševické Rusko, svádělo boje převážně s Německem, ale také i s Rakousko-Uherskem, v jehož řadách byly i české a slovenské vojenské oddíly. Audiovizuální ohlas jejich působení na východní frontě vychází z empirické zkušenosti dvou, respektive všech tří a více národů,²²² respektive států.

Dalším faktem, jenž klade srovnání těchto kinematografií na relevantní úroveň, je společný dopad války na nové státní uspořádání. Zatímco světová válka umožnila v Rusku hned dvojí státní převrat, porážka Rakousko-Uherska mocnostmi Dohody uzpůsobila i jeho rozpad na několik menších republik, včetně nezávislé Československé republiky. Konec války v Německu též znamenal i konec německého císařství, a přechod na republikánské uspořádání státu, který se také vlivem poválečných okolností přetransformoval na totalitní režim.

Konceptualizace nových státních zřízení se automaticky promítla i do nové transformace filmového umění, přičemž v Rusku, podobně jako v

219 JAROŠ, Jan. *Film ve službách hnědé i rudé totality*. In: KOPAL, Petr (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 47 – 48.

220 1917-1922.

221 MALIA, Martin. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917-1991*. Praha 2004, s. 129 – 130.

222 Ruský, německý, československý - jenž byl zahrnut jako součást mnohonárodnostního soustátí Rakousko-Uherska.

Německu, se jednalo pouze o „kosmetickou“ obsahovou, ideologickou a ideovou úpravu v rámci filmařského pojetí v dlouhodobě fungujícím kinematografickém odvětví.²²³ V Československu mohl systematický rozvoj filmového umění nastat až po roce 1918. Dílem setrvávání pod hlavičkou habsburské monarchie zaostávalo československé filmové umění oproti zahraničním kinematografiím tak výrazně, že bylo schopno kvalitativní i technický nedostatek minimalizovat až ve třicátých letech dvacátého století.²²⁴ Na tomto základě se proto jedná o komparaci tří, respektive zejména dvou nově koncipovaných kinematografií, neboť tvorbu socialistického Ruska nelze (mimo technickou úroveň a zkušenost) vnímat jako lineárně návaznou na předrevoluční filmovou tvorbu, tak jako v případě německé kinematografie.

Na rozdíl od jiných kinematografií, mají jak československá, německá, i ruská tvorba ve vínku tu charakteristiku, že se k první světové válce všechny vracely až zpětně. Všechny tři státy, ustavené v nových státních zřízeních, nereflektovaly konflikt paralelně s jeho setrvačností, poněvadž v některých případech to ani nebylo možné. Kinematografie předrevolučního Ruska, stejně tak i císařského Německa válku pochopitelně zobrazovaly ve svých filmových propagandách, nicméně po změnách státního zřízení se otázka filmové reflexe války řešila až s určitým odstupem čili retrospektivně.

Krom výše uvedených příkladů je možnou komparaci postavit rovněž na bázi toho, že vojáci Ruska a Československa nebojovali vždy primárně proti „externímu“ nepříteli z cizího státu, anobrž mezi sebou, respektive proti příslušníkům vlastního státu. V Rusku to dokládá vleklá občanská válka, a v případě poválečně vzniklého Československa to dokládají české a slovenské jednotky bojující v řadách rakousko-uherské armády proti československým legionářům hájícím stranu Rusů.²²⁵ Mimo to je kritika příslušníků vlastního státu patrná i ve zpětné německé filmové

²²³ GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 256 – 257.

²²⁴ BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha 1985, s. 33 – 34.

²²⁵ NEDOROST, Libor. *Češi v 1. světové válce (3. díl): Do hořkého konce*. Praha 2007, s. 100 – 102.

reflexi.²²⁶

3. 2 Válečná reflexe v německé kinematografii

3. 2. 1 Válečná léta (1914-1918)

Jsou-li kladeny počátky obecné kinematografie do Francie roku 1895,²²⁷ počátky komerčního využití filmové umění nalezneme téhož roku v Německu, kde proběhlo první (přínejmenším evropské) promítání před platícím publikem.²²⁸ Skutečný rozvoj německého filmu v pravém slova smyslu každopádně proběhl až zkraje prvního desetiletí dvacátého století,²²⁹ načež plný rozkvět nastal až v důsledku světové války. Německo nalézalo největší inspiraci pro vlastní vizi uměleckého filmu u severního sousedského státu – Dánska, které platilo za jednoho z klíčových evropských předválečných filmových dodavatelů.²³⁰ Vypuknutí světové války dánský film značně poškodilo, neboť v důsledku úzké kooperace s Německem, se distribučních vazeb s dánskou kinematografií zřekly státy Dohody. Tím dánská kinematografie přišla o značný kapitál pramenící z vlastní produkce distribuované v zahraničí.²³¹ Ten se ještě více ztenčil ve chvíli, kdy Dánsko coby neutrální stát odmítlo vyrábět pro Německo propagandistické filmy, jakými disponovaly státy Dohody.²³² Následná německá iniciativa pro založení vlastní systematické filmové produkce pak z Dánska učinilo kinematografii skutečně regionálního významu.

²²⁶ Například ve filmu *Čtyři od pěchoty (Westfront 1918, 1930)*.

²²⁷ SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 12 – 13.

²²⁸ GARNCARZ, J. *Od varieté ke kinematografii* In: SCZEPANIK, P. (ed.). *Nová filmová historie*, s. 475.

²²⁹ SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 79.

²³⁰ Dánská filmová produkce pronikla na ruský, francouzský, ale taktéž i německý filmový trh, včetně Rakousko-Uherska. O dominantním postavení na Skandinávském poloostrově ani nemluvě.

GREGOR, Ulrich; PATALAS, Enno. *Dejiny filmu*. Bratislava 1968, s. 24.

²³¹ EVERSON, W. K. *American Silent Film*, s. 100.

²³² Do konce světové války se důležitým odbytištěm dánskému filmu stalo Rakousko-Uhersko, konkrétně Čechy, kde byly dánské filmy velice oblíbené.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939)*. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 3*, s. 11.

Inspirován úspěchem spojenecké audiovizuální propagandy,²³³ dal německý generál Erich Ludendorff v létě roku 1917 podnět k založení filmové společnosti Ufa, jež měla vyrábět především vlastenecké filmy pro podporu vlastního obyvatelstva, a propagandistické negativní filmy pro demoralizaci a znectění nepřítele.²³⁴ Po válce se Ufa stala největší soukromou filmovou společností v Evropě,²³⁵ která shromažďovala potenciální mladé talentované mezinárodní umělce, jakými byl například ve dvacátých letech začínající významný režisér Alfred Hitchcock,²³⁶ či ve třicátých letech česká herečka Lída Baarová,²³⁷ která na zahraniční herečku vzbudila nebývalý zájem jak pozdějšího kancléře Adolfa Hitlera,²³⁸ tak obzvláště ministra propagandy Třetí říše Josepha Goebbelse.²³⁹ Mezinárodní úspěšnost a zázemí Ufy činily z Německa pomyslnou filmovou kontinentální velmoc meziválečné kinematografie. Dokládá to i skutečnost, že Německo bylo skrze Ufu prominentním distributorem na sovětský filmový trh.²⁴⁰ Druhotným doplňkem filmové produkce Ufy měl být rovněž i kapitál, jenž měl z distribuce filmových počinů zásobovat státní kasu, tak jako to v daleko hojnější míře uplatňovaly Spojené státy americké,²⁴¹ konkrétně na příkladu filmu *Půjčka*.²⁴²

Německá propaganda byla obecně cílena dvěma směry. Filmová propaganda měla zejména příznivě působit na sebevědomí domácího obyvatelstva, a morální vzpruhu armády. Z toho důvodu bylo například v roce 1917 z nařízení nejvyšších armádních kruhů instalováno 500 projektorů na západní frontu, a 300 projektorů na východní frontu,²⁴³ kde měly sloužit v šíření vlasteneckých nálad. K demoralizaci nepřítele měla

233 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 197.

234 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 76 – 78.

235 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 208.

236 HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. *Rozhovory*, s. 56., s. 22.

237 BAAROVÁ, Lída. *Útěky*. Praha 2009, s. 85.

238 Tamtéž, s. 93 – 95.

239 Tamtéž, s. 102 – 105.

240 TAYLOR, Richard. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, s. 72.

241 CHAPLIN, Charlie. *Můj životopis*. Praha 2000, s. 218.

242 *Půjčka* (The Bond). Režie Charles CHAPLIN. USA, 1918.

Charlie Chaplin, způsobem sobě vlastním, nabádá v krátkém filmu obyvatelstvo Spojených států ke skupování státních dluhopisů, jimiž měli obyvatelé přispět ke konečnému vítězství Dohody ve válce.

243 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 72.

posloužit zejména tisková propaganda, což inicioval generál Ludendorff, který byl v této strategii podporován náčelníkem generálního štábu Paulem von Hindenburgem.²⁴⁴ Filmová distribuce neměla během válečných let přirozeně vůbec žádné, či přinejmenším minimální možnosti jak proniknout na filmový trh států Dohody.

Z tohoto podnětu například Německo přikročilo k pokusu infiltrovat některé francouzské deníky vlastními novináři, kteří se měli zasadit o propagaci myšlenek zabývajících se uzavřením příměří nebo míru s Německem.²⁴⁵ Úmysl to nebyl marný, neboť účast Francie ve válce nebyla, podobně jako účast Velké Británie či Ruska, zcela nevyhnutelná, jelikož primárním důvodem konfliktu byla válka mezi Rakousko-Uherskem a Srbskem. Bylo-li by dosaženo smíru mezi Ústředními mocnostmi a Francií, Německo by teoreticky bylo schopno pomoci Rakousko-Uhersku proti Srbsku (potažmo Rusku, pokud by v Německu převládl popud k preventivní válce, kterážto měla mocenské ambice Ruska uskrovnit,²⁴⁶ a Itálii), přičemž otázka válečné aktivity Velké Británie by zůstala nejistá. Podobný postup se Německu v roce 1917 osvědčil proti Rusku, kdy i přes protesty rakousko-uherského císaře Karla I.²⁴⁷ německé úřední orgány skrze Vladimira Iliče Lenina nepřímo podpořily pád carství.²⁴⁸ Důsledkem tohoto pracného postupu se Rusko nakonec stáhlo z konfliktu, ačkoliv reálná možnost uzavření míru existovala už zjara 1915, kdy armády Centrálních mocností zažívaly na východní frontě úspěšný postup.²⁴⁹

Nedomyšleným a neplánovaným skutkem z hlediska německé taktiky bylo vyvraždění rodiny cara Mikuláše II., s nímž císaře Viléma II. pojila nejen ta skutečnost, že Mikulášova manželka Alexandra Fjodorovna byla jeho vzdálenou sestřenicí,²⁵⁰ ale i vcelku vřelý přátelský vztah, který mezi oběma monarchy panoval,²⁵¹ což se nedalo říct o vztahu Viléma II. s

²⁴⁴ FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 197.

²⁴⁵ Tamtéž, s. 207.

²⁴⁶ VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 305.

²⁴⁷ GILBERT, Martin. *Dějiny dvacátého století*, s. 303.

²⁴⁸ PIPES, Richard. *Dějiny ruské revoluce*, s. 114 – 115.

²⁴⁹ GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 242.

²⁵⁰ Jejich prarodiči byla britská královna a indická císařovna Viktorie a její choť Albert Sasko-Kobursko-Gothajský.

²⁵¹ VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 304.

Mikulášovým předchůdcem Alexandrem III.²⁵² Ve vztahu Mikuláše II. a Viléma II. mělo Německo lepší vztahy s Ruskem než tomu bylo dříve, proto Mikulášovu smrt vnímaly tragicky jak rakousko-uherský, tak i německý císařský dvůr.

Skrze tento válečný zvrát se Německo mohlo plně zaobírat válečnou situací na západní frontě, na jejíž válečné situaci se od podzimu 1917 participovala i armáda Spojených států.²⁵³ Německo přitom usilovalo o podobný rozvrat Francie zevnitř, jako tomu bylo v Rusku, kdy by sami občané, inspirovaní psanou propagandou, požadovali rychlý konec války, čemuž by se francouzská vláda z obav ze vzpoury snažila vyhovět. Neplánovanou podporou jejich úsilí byly koneckonců i vzpoury francouzských vojáků, zejména v roce 1917,²⁵⁴ které byly exemplárně nelítostně trestány.²⁵⁵ Německá taktika se nicméně neosvědčila, jelikož francouzští redaktoři, kteří sloužili německému účelu, byli odhaleni a posléze souzeni jako velezrádci.²⁵⁶ O něco úspěšnější v tomto „propagandistickém“ boji byla právě Francie, které se podobnou cestou podařilo div ne rozeštvat Rakousko-Uhersko s Německem na základě tzv. Sixtovy aféry, v níž vyšly najevo rakousko-uherské snahy o separátní mír i za cenu zrady zájmů Německa.²⁵⁷ Byť se situace nakonec uklidnila, generál Ludendorff se v jejím průběhu dokonce nechal slyšet, že by zvažoval trestnou vojenskou výpravu proti německému sousednímu spojenci,²⁵⁸ který zrazoval německé cíle a ideály.

Už na počátku první desetiletí dvacátého století vznikaly německé filmy propagující patriotismus a vyzdvihující bojového ducha. První světová válka tuto produkci ještě více zvýraznila. Původně spíše alegorické filmy z předválečné éry měly upozorňovat na sílu a velikost německého národa, tak jak ji viděl a kolikrát v proslovech zdůrazňoval

²⁵² HART, Liddell. *Historie první světové války*. Brno 2001, s. 14.

²⁵³ GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 321.

²⁵⁴ Tuto atmosféru ztvárňuje jeden z nejznámějších protiválečných filmů *Stezky slávy* (Paths of Glory, 1957), které natočil prominentní americký režisér Stanley Kubrick.

²⁵⁵ FERRO, Marc. *Dějiny Francie*. Praha 2006, s. 261 – 262.

²⁵⁶ FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 207.

²⁵⁷ GALANDAUER, Jan. *Karel I.: Poslední český král*. Praha a Litomyšl 1998, s. 217.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 221.

císař Vilém II.²⁵⁹ Z předválečného období pochází film *Michlova železná pěst* (*Michels eiserne Faust*, 1913), která toto úsilí prezentovala na filmovém plátně. Snímek alegoricky líčil dětskou hru, v níž Michel a jeho kamarád, jenž měl symbolizovat Rakousko-Uhersko, porazí ve při Petera a jeho kamarády, kteří měli metaforicky symbolizovat Rusko, Anglii, Francii a Srbsko.²⁶⁰ *Michlova železná pěst* patrně metonymicky odkazovala na tzv. Schlieffenův plán, vypracovaný v roce 1905, který za pomoci strategie bleskové války předpokládal vítěznou válku na dvou frontách (západní a východní),²⁶¹ z čehož mohlo vyvěrat německé sebevědomí. Ve filmu pravděpodobně není zmínka o Turecku, které si až do léta 1914 i přes úzkou vojenskou spolupráci s Německem zachovávalo neutralitu,²⁶² ani o Bulharsku, které se k Ústředním mocnostem přidalo až v průběhu roku 1915.²⁶³

Byť měl být tento film pouze jakousi „metaforou“ potenciálního vývoje politických dějin z počátku dvacátého století, necelý rok po jeho uvedení se ona "dětská" pře zformovala v nekonvenční bezprecedentní světový konflikt. Film ovšem nelze chápat ve smyslu propagandy tak, jak ji vnímaly státy Dohody, ale spíše jako jakýsi "humorný" metaforický skeč, který měl vyznívat zejména varovně potenciálním nepřátelům, zatímco spojencům, tudíž Rakousko-Uhersku, měl demonstrovat vlastní sílu, a z ní plynoucí sebevědomí. Ostatně právě bezprostřední měsíce před začátkem světové války zastávaly Německo a Anglie znatelně lepší, až přátelské diplomatické vztahy, než v předešlých letech,²⁶⁴ pomineme-li závody v námořním zbrojení obou velmocí, jež určitou nevraživost vykazovaly.²⁶⁵

259 MÜLLER, Helmuth; KRIEGER, Karl Friedrich; VOLLRATH, Hanna. *Dějiny Německa*. Praha 1995, s. 201.

260 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 88.

261 MÜLLER, Helmuth; KRIEGER, Karl Friedrich; VOLLRATH, Hanna. *Dějiny Německa*, s. 208.

262 KREISER, Klaus.; NEUMANN, Christoph H. *Dějiny Turecka*. Praha 2010, s. 174 – 175.

263 GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 260.

264 FERGUSON, Niall. *Císařská Evropská unie: Co by se stalo, kdyby Velká Británie v srpnu 194 „zůstala stát stranou“?* In: FERGUSON, Niall (ed.). *Virtuální dějiny: Historické alternativy*. Praha 2001, s. 186.

265 DUFEK, Pavel. *Německé námořní zbrojení v myšlenkovém světě jeho domácích příznivců*. In: STELLNER, František; KOVÁŘ, Martin (eds.). *Století objevů, diplomacie a válek: Sborník k 60. narozeninám profesora Aleše Skřivana*. Praha 2005, s. 179.

Lze spekulovat, jaký dopad měl tento film mít na morálku přímo Rakousko-Uherska, jehož politici vnímali filmové umění jako ideální nástroj k manipulaci s obyvatelstvem, což v Rakousku zejména po válce vyvolalo řadu polemik o budoucnosti tohoto uměleckého odvětví.²⁶⁶ I přes tuto uvědomělost nemělo Rakousko-Uhersko zdaleka tak propracovanou kvalitativní úroveň filmové propagandy, jakou mělo Německo, natož jiné velmoci ve světové válce. Sama kvantitativní úroveň filmů Rakousko-Uherska oproti Německu byla spíše zlomková, přičemž rakouský trh se spoléhal, nepochybně i v otázce propagandistických materiálů, právě na německý dovoz.²⁶⁷ Rakousko-uherská propaganda byla založena zejména na tiskovinách, přičemž největší důraz byl kladen na válečné pohledy, které měly povzbuzovat domácí obyvatelstvo.²⁶⁸

Úloha rakousko-uherské propagandy dále spočívala, vyjma povzbuzení vlastních obyvatel, především ve sledování a kontrole protirakouských živlů uvnitř soustátí, které mohly narušovat chod monarchie. Navíc kvůli pochybnému vývoji války bylo taktéž zavedeno nařízení o věrohodnosti válečných reportáží, jež měly být raději uváděny bez prognóz do budoucna, aby nebyl maten lid,²⁶⁹ což byl de facto přímý opak německému stylu propagandy.²⁷⁰ V důsledku toho měly umělecké válečné pohledy klíčový význam, neboť nejisté obyvatelstvo mohly uklidňovat. Rakousko-Uhersko také s nástupem Karla I. na trůn, jenž se uskutečnil v roce 1916, usilovalo o předčasnější mírová jednání, což Karel ohlašoval už ve svém prvním císařském manifestu.²⁷¹ Důsledkem těchto snah byl v roce 1917 zřízen odbor pro mírovou propagandu.²⁷² Koncem téhož roku dokonce bylo Rakousko-Uhersko velice blízko uzavření separátního míru s Velkou Británií,²⁷³ od něhož však kvůli

266 HEISS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. *Kulturní průmysl a politika: Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let*. In: HEIS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. *Obrazy času: Český a rakouský film 30. let*. Praha – Brno 2003, s. 321.

267 ŠTÁBLA, Z. *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939)*. In: KLIMEŠ, I. (ed.). *Filmový sborník historický 3*, s. 9 – 11.

268 NEDOROST, Libor. *Češi v 1. světové válce (1. díl): Mým národům*. Praha 2006, s. 197 – 198.

269 Tamtéž, s. 196 – 197.

270 DRURY, Ian. *Německý úderník*. In: SHEFFIELD, Gary (ed.). *Válka na západní frontě*, s. 34.

271 GALANDAUER, Jan. *Karel I.*, s. 146.

272 NEDOROST, Libor. *Češi v 1. světové válce (1. díl)*, s. 197.

273 VANĚČEK, Jiří. *Rakousko-Uhersko na rozcestí – poslední možnost záchrany?: Ženevská*

přílišnému přecenění německého úspěchu na východní frontě Rakušané tragicky odstoupili,²⁷⁴ v důsledku čehož ztratili pravděpodobně poslední možnost celistvého zachování Rakousko-Uherska v alespoň federalizované podobě.²⁷⁵ Ještě před koncem války, tedy přibližně půl rok od těchto jednání, bylo o rozpadu Rakousko-Uherska s požehnáním Dohody rozhodnuto.²⁷⁶

V Německu, i přes neustále se horšící hospodářský stav a protesty civilního obyvatelstva,²⁷⁷ se až do léta 1918 mírová snaha nesečkala s výraznějším pochopením, respektive s napodobením,²⁷⁸ ačkoliv výše zmíněná rakousko-uherská diplomatická akce brala v potaz i potenciální mírová jednání s Německem.²⁷⁹ Až do poslední přípustné chvíle spoléhalo německé veřejné mínění na mír vítězný, jehož chtěl Vilém II. dosáhnout za každou cenu.²⁸⁰ Pokud by Německo na předčasném míru mělo trazit, stával se tím nepřipustný. O poznání aktivněji ale vystupovalo Německo v případě Ruska, o jehož mírovém „vyřazení“ z konfliktu probíhaly snahy již od roku 1915.²⁸¹

Rakousko-Uhersko, respektive náčelník generálního štábu Conrad von Hötzendorff, v létě 1914 přijímal válku na rozdíl od jiných představitelů velmocí s nadšením.²⁸² O to více zarážející byla nepřipravenost a celkově slabá úroveň rakousko-uherské armády,²⁸³ jež byla v negativním slova smyslu demonstrována hned zkraje první ofenzivy, kdy namísto okamžité akce dala Srbsku dostatek času pro organizaci a přípravu obranných pozic.²⁸⁴ Srbská armáda, byť zkušenější,

jednání 18. a 19. prosince 1917. In: Historický obzor 1/2, 2005, s. 36.

274 Tamtéž, s. 39.

275 Tamtéž, s. 37.

276 MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 239.

277 DRURY, I. *Německý úderník*. In: SHEFFIELD, G. (ed.). *Válka na západní frontě*, s. 33.

278 HART, Liddell. *Historie první světové války*, s. 378.

279 VANĚČEK, Jiří. *Rakousko-Uhersko na rozcestí – poslední možnost záchrany?* In: Historický obzor 1/2, s. 36.

280 GALANDAUER, J. *Karel I.*, s. 161.

281 VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 350.

282 GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 213.

283 Na konci války z celkového počtu 188 888 důstojníků, jich pouze 35 000 vykonávalo tuto profesi z povolání.

NEDOROST, L. *Češi v 1. světové válce (1. díl)*, s. 87.

284 GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 221.

zato mnohem hůře vyzbrojená,²⁸⁵ v prvních válečných střetech s rakousko-uherským vojskem zvítězila.²⁸⁶ Německo mělo pádné důvody nepokrytě propagovat svůj vojenský potenciál, který byl na začátku války nezanedbatelný. Na druhou stranu neuvědomělost vlastní vojenské zaostalosti, což ostatně deklarují i nejnižší finanční výdaje ze všech mocností na zbrojení,²⁸⁷ stálo Rakousko-Uhersko nikoliv pouhou vojenskou porážku, ale zejména rozpad celého soustátí a zánik monarchie. Přitom četné vojenské neúspěchy bývají přičítány právě Conradu von Hötzendorffovi,²⁸⁸ který si byl tolik jist vojenskou silou Rakousko-Uherska.

Německá propagandistická tvorba plynule přešla z předválečného zobrazování vojenské připravenosti na vizuální ukázkou galantnosti pěšáků, letců a námořníků, a zejména hrdosti německého národa. Tento přerod se neminul účinkem, neboť pouhých několik pár dnů po oficiálním oznámení válečného stavu zaznamenala německá kina nabízející patriotické motivy do té doby nejvyšší návštěvnost.²⁸⁹ Představiteli takto rámcově vytyčených filmů byli Emil Albes, Ludwig Trautmann, Walter Turszinky anebo Richard Oswald.²⁹⁰ Dílem toho, že v Německu panovala poměrně tvrdá branná povinnost všech zdravých mužů, kteří dosáhli dvaceti let,²⁹¹ nebylo zapotřebí náborových propagandistických filmů jako tomu bylo ve Velké Británii, která ke své profesionální armádě přibírala dobrovolníky,²⁹² pročež bylo zapotřebí propagandistických náborových filmů o atraktivitě vojenské služby a života,²⁹³ než byla v roce 1916 zavedena všeobecná branná povinnost.²⁹⁴ Podobně jako Velká Británie, i

285 NEDOROST, Libor. *Češi v 1. světové válce (2. díl): Na frontách velké války*. Praha 2006, s. 13.

286 Tamtéž, s. 33 – 34.

287 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 120.

288 GALANDAUER, J. *Karel I.*, s. 116 – 117.

289 KESTER, Bernadette. *Film Front Weimar*, s. 41.

290 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 88.

291 Věková hranice se postupem války snižovala.

DRURY, I. *Německý úderník*. In: SHEFFIELD, G. (ed.). *Válka na západní frontě*, s. 25.

292 PEGLER, Martin. *Britský Tommy: Válečníci na západní frontě*. In: SHEFFIELD, Gary. (ed.).

Válka na západní frontě: V zákopech 1. světové války, Brno 2009, s. 77 – 78.

293 REEVES, Nicholas. *Official British Film Propaganda during the First World War*. London 1986, s. 150.

294 PEGLER, Martin. *Britský Tommy*. In: SHEFFIELD, Gary. (ed.). *Válka na západní frontě*, s. 80.

Spojené státy americké měly armádu, která sestávala převážně z dobrovolníků.²⁹⁵ Stejným případem je i Austrálie, která v konfliktu rovněž nepřistoupila k povinné vojenské službě,²⁹⁶ a vojáky rekrutovala buďto na základě vlastní, potažmo britské propagandy, zprvu zejména tištěné.²⁹⁷ V případě zmíněných států platila náborová filmová propaganda za nezbytnost, na rozdíl od Německa.

Aby byla podnícena domácí produkce, byl v Německu zaveden zákaz promítání zahraničních filmů, jenž předcházel vzniku státní společnosti Ufa. V roce 1916 Německo nastoupilo systematizovaný a organizovaný kurz ve tvorbě ryze vlasteneckých filmů, které nejen, že měly podporovat německé válečné úsilí, ale které rovněž i obrazově přímo reflektovaly válečné dění.²⁹⁸ K dosažení co největšího úspěchu se později založená Ufa měla stát útočištěm nejschopnějších režisérů, techniků i herců celé Střední Evropy s přilehlými oblastmi, jako bylo třeba Dánsko.²⁹⁹

Účinkem této produkce mělo být vyzdvižení historické úlohy Německa, a zároveň ospravedlnění jeho válečného konání, které de facto vyvěralo z přesvědčení o správnosti přirozeného historického vývoje v Evropě. Německé obyvatelstvo bylo prakticky již od sjednocení v roce 1871 vedeno státními orgány k uvědomění si vlastní výjimečnosti a nadřazenosti oproti jiným evropským mocnostem, jmenovitě zejména Francii a Rusku, příhodně i Velké Británii.³⁰⁰ Itálie v tomto konceptu patrně nepředstavovala pro Německo rovný stát, nad nějž by bylo zapotřebí se vyvyšovat, tím spíše, že Itálie byla od konce osmdesátých let devatenáctého století německým a rakousko-uherským spojencem,³⁰¹ ač ne zcela spolehlivým. Sic byla ve světové válce Itálie soupeřem zejména Rakousko-Uherska, nelze pominout, natož podcenit, účast německé

²⁹⁵ HOFF, Thomas A. *Americký Doughboy*. In: SHEFFIELD, Gary (ed.). *Válka na západní frontě*, s. 110.

²⁹⁶ BLAINEY, Geoffrey. *Dějiny Austrálie*. Praha 1999, s. 139.

²⁹⁷ REEVES, Nicholas. *Official British Film Propaganda during the First World War*, s. 9.

²⁹⁸ FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 207.

²⁹⁹ SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 127.

³⁰⁰ DUFEK, Pavel. *Německé námořní zbrojení v myšlenkovém světě jeho domácích příznivců*. In: STELLNER, František; KOVÁŘ, Martin (eds.). *Století objevů, diplomacie a válek*, s. 181.

³⁰¹ MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 194.

armády na italské frontě, kdy se zejména na podzim roku 1917 v bitvě u slovinského města Caporetta, při níž byl v řadách italské armády zraněn americký protiválečný spisovatel oceněný Nobelovou cenou za literaturu³⁰² Ernest Hemingway,³⁰³ podílela na devastaci a zbrklém ústupu italské armády.³⁰⁴

Během válečných let tvořilo Německo své filmy na základě určitého zažitého modelu, jenž se vykazoval pravidelností. V zásadě lze říci, že základ filmové tvorby spočíval v „oddychových“ energických agitačních filmech, jež byly určeny jak civilnímu obyvatelstvu, tak vojákům v zázemí. Ideálním historickým motivem se pak staly německé války v devatenáctém století proti Francii, ať už za éry Napoleona I. anebo Napoleona III., v nichž Německo, respektive Prusko, hrdinně vítězilo.³⁰⁵ Obecný model individuálních příběhů byl konstruován na jednoduché romantické zápletce, jíž dělala pomyslnou kulisu světová válka,³⁰⁶ přičemž šťastné naplnění lásky mělo být odměnou oběma milencům za jejich odvalu, píli a vytrvání v boji proti státním nepřátelům.³⁰⁷ O něco odlišnější byly dobrodružné špionážní filmy, jež měly obecnstvo varovat před potenciální hrozbou špionáže v Německu. Takovými byly například *Všude kolem nepřátelé* (*Feinde Ringsum*, 1914) nebo *Špion* (*Der Spion*, 1916).³⁰⁸

Tvorba špionážních filmů byla přitom ve válečných i pozdějších letech doménou spíše států Dohody. V roce 1917 byl například uveden film *Špion* (*The Spy*) režiséra Richarda Stanton, v němž je v Německu odhalen americký špion, jenž je následně krutě mučen a popraven.³⁰⁹ Rovněž poválečné špionážní filmy jako *Mata Hari*,³¹⁰ *X27*,³¹¹ *Tajný*

302 V roce 1954.

303 GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 341.

304 NEDOROST, Libor. *Češi v 1. světové válce (3. díl)*, s. 203 – 204.

305 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 42.

306 Většinou se jednalo o vojáka a zdravotní sestru – stereotyp, jehož se užívalo i v jiných kinematografiích, zejména v americké.

307 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 72.

308 Tamtéž, s. 88.

309 SOVA, D. B. *Zakázané filmy*, s. 33.

310 *Mata Hari* (*Mata Hari*). Režie George FITZMAURICE. USA, 1931.

311 *X27* (*Dishonored*). Režie Josef VON STERNBERG. USA, 1931.

*agent*³¹² či *Osudná cesta*³¹³ vykazují značné tendenční německé, v případě *X27* i rakouské, antipatie, a to i přes tvrzení jednoho z tvůrců těchto filmů Alfreda Hitchcocka, že ve filmu usiluje především o zábavu diváka, než o cokoli jiného.³¹⁴ Jeho film *Tajný agent* z roku 1936 tato slova víceméně vyvrací, neboť je film poznamenán určitým protiněmeckým poselstvím. Německá meziválečná kinematografie se namísto špionážním filmům většinou věnovala ryze vojenským, popřípadě námořním tématům.

3. 2. 2 Filmová epocha Výmarské republiky (1918-1933)

Když 9. listopadu 1918 rezignoval Vilém II. na své císařské postavení,³¹⁵ zaniklo tak nejen německé císařství, ale rovněž i jeho filmová válečná propaganda. Krátce nato bylo podepsáno příměří Německa se státy Dohody, jemuž předcházely příměří mocností Dohody s Bulharskem,³¹⁶ Tureckem,³¹⁷ a Rakousko-Uherskem,³¹⁸ čímž byla válka ukončena prohrou Centrálních mocností, a zvláště Německa, přestože se na jeho území – vyjma Porýní, dlouhodobě za války neobjevila žádná dohodová vojska, což v mnoha nacionálně smýšlejících Němcích vzbuzovalo pochyby o tom, zda by válka měla pro Německo končit prohrou.³¹⁹ Proto byli němečtí vojáci navracející se z fronty po uzavření míru vítáni doma jako hrdinové.³²⁰ Tyto pochyby ve dvacátých letech stály u zrodu nacionálního revanšismu a revizionismu, které prosazovala ve svém programu NSDAP,³²¹ a to včetně návratu bývalých kolonií.³²² V jejich případě však nebyly stížnosti na německou neporaženost zcela

312 *Tajný agent* (Secret Agent). Režie Alfred HITCHCOCK. UK, 1936.

313 *Osudná cesta* (Dark Journey). Režie Victor Saville. UK, 1937.

314 HITCHCOCK, A.; TRUFFAUT, F. *Rozhovory*, s. 56.

315 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 231.

316 29. září 1918.

MACMILLANOVÁ, Margaret. *Mírotvorci: Pařížská konference 1919*. Praha 2004, s. 170.

317 30. října 1918.

KREISER, Klaus; NEUMANN, Christoph H. *Dějiny Turecka*, s. 181.

318 4. listopadu 1918.

GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 352 – 353.

319 MACMILLANOVÁ, Margaret. *Mírotvorci*, s. 170.

320 FERENČUHOVÁ, M. *Medzi históriou a mýtom*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 50.

321 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 240.

322 KLÍMA, Jan. *Pod německou vlajkou: Příběh jedné koloniální říše*. Praha 2005, s. 386.

adekvátní, neboť Togo kapitulovalo hned z kraje války,³²³ podobně i německá Nová Guinea a přilehlé kolonie v Oceánii,³²⁴ popřípadě Německá jihozápadní Afrika, která kapitulovala v roce 1915,³²⁵ čímž byla takřka veškerá koloniální moc Německa poražena. Skutečnou prohrou Německa ovšem byly poválečné podmínky spojenců Dohody, které krátce po podepsaném příměří učinily z militantního velmocenského Německa doslova „vojenského invalidu“, jenž se vzdával zbraní a těžké vojenské techniky ve velkém měřítku.³²⁶

Po uzavření Versailleské mírové smlouvy Německo definitivně přišlo o Alsasko-Lotrinsko, jež připadlo Francii,³²⁷ Šlesvicko, jež připadlo Dánsku,³²⁸ východní pruská území, která připadla nově vzniklému Polsku,³²⁹ a rovněž veškeré zámořské kolonie,³³⁰ které zahrnovaly i jedinou vojensky neobsazenou a neporaženou Německou východní Afriku.³³¹ Pacifické německé kolonie připadly Austrálii, ke značné nelibosti zástupců Itálie, která paradoxně dosáhla při Versailleských jednáních menších zisků, než právě Austrálie.³³² Pomineme-li celostátní demilitarizaci, která z dlouhodobě válečné velmoci učinila stát s průměrným vojenským potenciálem,³³³ což pochopitelně deklasovalo hrdost německého národa, nejhorším dopadem pro Německo se staly finanční reparace vítězným mocnostem, jež byly vyčísleny na 132 miliard zlatých marek,³³⁴ což pro Německo nebyla neúnosná zátěž v případě, že by byly reparace spláceny organizovaně dlouhodobě,³³⁵ avšak vzhledem

323 Tamtéž, s. 252 – 253.

324 Tamtéž, s. 261.

325 Tamtéž, s. 240 – 242.

326 MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 170.

327 Tamtéž, s. 170.

328 Tamtéž, s. 180.

329 Tamtéž, s. 225 – 226.

330 KLÍMA, Jan. *Pod německou vlajkou*, s. 380.

Jednalo se zejména o Německou novou Guineu, Německou východní Afriku, Kamerun, Samou, Togoland atd.

331 Tamtéž, s. 375.

Dnešní Burundi, Keňa, Mozambik, Rwanda a Tanzanie.

332 BLAINEY, Geoffrey. *Dějiny Austrálie*, s. 139.

Právě z důvodů nespokojenosti v poválečném uspořádání nastal v Itálii obrat v politickém kursu, který zemi přivedl k fašistickému zřízení, podobně jako tomu bylo v Německu.

333 MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 186.

334 Tamtéž, s. 202.

335 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 353.

k politickému chaosu a ničivému poklesu hodnoty německé marky došlo k hospodářskému státnímu zbídačení,³³⁶ přičemž poslední ranou osudu byla světová hospodářská krize v roce 1929.³³⁷ To vše v důsledku neadekvátního přesvědčení mocností Dohody o hlavní vině Německa za rozpoutání světové války.³³⁸ První ozbrojený střet ve světové válce mělo na svědomí Rakousko-Uhersko, jež vyhlásilo válku Srbsku. Německo vzápětí vyhlásilo válku Rusku, nicméně v „preventivní“ reakci na ruskou mobilizaci, která předznamenávala válečné tažení.³³⁹ Na druhou stranu, vyprovokované zavlečení Francie a Velké Británie do války již spadá pod odpovědnost Německa.³⁴⁰

Jelikož Turecko neratifikovalo přísné mírové podmínky diktované mocnostmi Dohody v Sèvres,³⁴¹ respektive že si jako jediný poražený stát vynutilo revizi původní mírové smlouvy, která byla ratifikovaná až v roce 1923 v Lausanne,³⁴² je možno Německo (případně spolu s rozpadlým Rakousko-Uherskem) považovat za nejvíce postižený stát v mírovém poválečném procesu.

Byla to zejména Francie, zastoupená především ministerským předsedou Georgesem Clemenceauem, jemuž byla po válce připisována nejdůležitější role v konečném vítězství,³⁴³ která si při sepisování Pařížské mírové smlouvy diktovala nejtvrďší požadavky.³⁴⁴ To mimo jiné souvisí s tím, že za celé roky války se západní fronta, udržovala na území Francie, v jejíchž hranicích docházelo k největším německým „bestialitám“, což lze ostatně evidovat i ve francouzském poválečném filmu uvedeném zjara 1919 *Žaluji!*³⁴⁵ Ten se i přes svůj pacifistický apel vyznačuje silně německými antipatiemi,³⁴⁶ tolik příznačnými pro tehdejší francouzský postoj, čímž mírně naráží na původ „tvrdých“ podmínek

336 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 245 – 246.

337 Tamtéž, s. 256.

338 MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 172.

339 VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 318 – 319.

340 Tamtéž, s. 318.

341 KREISER, K.; NEUMANN, Ch. H. *Dějiny Turecka*, s. 181.

342 MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 441.

343 FERRO, Marc. *Dějiny Francie*, s. 259.

344 MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 179 – 181.

345 *Žaluji!* (J'accuse!). Režie Abel GANCE. Francie, 1919.

346 Viz příloha č. 7.

Francie během poválečného vyjednávání. Za motiv příkrého, dalo by se říci že až „revanšistického“ přístupu Georgese Clemenceaua vůči Německu, lze totiž považovat pomyslnou odplatu Německu za prusko-francouzskou válku z let 1870-1871, v níž byla Francie, vyjma dalších „pokořujících“ mírových podmínek, připravena o území Alsasko-Lotrinska,³⁴⁷ na což je ve filmu *Žaluji!* kolikrát odkázáno.

Domněnka, že to byla převážně jen Francie, která nesla plnou tíhu válečných událostí a „německých bestialit“, je každopádně mylná. Vzhledem k tomu, že se válka neodehrávala jen v Evropě, je třeba zohlednit i ozbrojené kolize mocností Dohody s německými koloniemi v zámoří, přičemž hlavní tíhu těchto bojů nesla Velká Británie, a to jak v případě afrických německých kolonií,³⁴⁸ tak i asijských a tichomořských.³⁴⁹

Německá poválečná filmová produkce se snažila budovat nové národní sebevědomí po vzoru italské předválečné kinematografie, tedy na základě velkolepých a nákladných (i přes tíživou hospodářskou situaci Německa) historických spektaklů, co nejvíce vzdálených současnému dějinnému stavu, potažmo Německu vůbec. Představitelem této „vlny“ se stal Ernst Lubitsch, po své emigraci do USA nejdražší režisér své doby.³⁵⁰ Ten natáčel filmy z období Velké francouzské revoluce, zrovna tak jako ze středověké Anglie.³⁵¹ Bezprostřední léta po první světové válce se též nesla v duchu určitého filmového izolacionismu, kdy byly německé filmy ve Francii a Anglii zakázané, na rozdíl od Československa, v němž německá původní tvorba měla nejdominantnější roli hned po americké produkci,³⁵² nemluvě o německých filmařských firmách v Československu, mezi nimiž bychom našli i zastoupení Ufy.³⁵³ Bojkot německé kinematografie druhými státy netrval příliš dlouho, neboť se německé filmy, zejména kvůli své nízké ceně v důsledku propadu marky,

347 FERRO, M. *Dějiny Francie*, s. 224 – 225.

348 KLÍMA, J. *Pod německou vlajkou*, s. 209 – 210.

349 Tamtéž, s. 255.

350 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Paměti*, s. 174.

351 THOMSPONOVÁ, Kristin; BORDWELL, David. *Dějiny filmu*, s. 111.

352 ŠTÁBLA, Z. *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939)*. In: KLIMEŠ, I. (ed.). *Filmový sborník historický 3*, s. 14.

353 DVORÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000, s. 60.

stávaly velice žádanými.³⁵⁴

Tak jako v Americe byla poválečná filmová reminiscence války bezprostředně po jejím konci diváctvem komerčně neúspěšná a nežádaná,³⁵⁵ i situace v Německu nebyla nijak příznivá pro uměleckou tvorbu jakéhokoliv druhu, jež by odkazovala na prohranou válku. Ufa, původně státem založená společnost, se po válce privatizovala, a oprostila se od původních válečných propagandistických doktrín, s nimiž byla původně uváděna v existenci. Přivlastku politické propagandy se nicméně tak úplně nezbavila. Dokládají to dva snímky Ernsta Lubitsche z roku 1919 *Madame du Barry (Madame du Barry)*, která se na svou dobu až vulgárně profilovala v protifrancouzském duchu, a *Ústřicová princezna (Die Austernprinzessin)*, která kritizovala majetnické myšlení Spojených států amerických.³⁵⁶ Motivy pro takto koncipované filmy lze sledovat právě v poválečném uspořádání, jež vycházelo z povýšeneckého a neadekvátního chování států Dohody vůči Německu, nebo také v naprosté cenzuře německých filmů dohodovými mocnostmi. Lubitsch se přitom o několik let po natočení výše zmíněných filmů přestěhoval právě do Ameriky, kde se jako jeden z prvních Němců,³⁵⁷ spolu se svým „dvorním“ hercem Emilem Janningsem, který byl považován za nejvýraznější hereckou osobnost na německé scéně,³⁵⁸ výrazně prosadil na poli filmového umění.³⁵⁹ A pokud bychom měli vycházet z přesvědčení o výlučnosti a výjimečnosti americké kinematografie ve světovém měřítku, tak oba dva pak dosáhli nejvýznamnějších ocenění, jakých v americkém filmu lze dosáhnout – tedy cen Akademie filmového umění a věd čili tzv. Oscarů.³⁶⁰

354 GREGOR, Ulrich; PATALAS, Enno. *Dejiny filmu*, s. 47.

355 BROWNLOW, K. *The Parade's gone by...*, s. 538.

356 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 127 – 128.

357 Dalšími byli například Josef von Sternberg, Fritz Lang anebo Erich von Stroheim. Je nicméně ošemetné uvádět tato jména ve spojení s německou národností, neboť se většinou jednalo o Rakušany (Emil Jannings byl dokonce původem Švýcar), kteří natáčeli pro společnost Ufa německé filmy, tudíž si je německá kinematografie „přivlastnila“.

358 BAAROVÁ, Lída. *Útěky*, s. 90 – 91.

359 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 111 – 112.

360 Zatímco Emil Jannings se v roce 1929 stal prvním hlavním hercem oceněným v prémiovém ročníku udílení Cen Akademie filmového umění a věd za filmy *Poslední komando (The Last Command, 1927)* a *Velké pokání (The Way of All Flesh, 1928)*, Ernst Lubitsch obdržel čestnou cenu až v roce 1947 za přínos filmovému umění.

Až ve dvacátých letech vzniklo několik válečných filmů reflektujících poslední konflikt. Byť éra systematizované a do značné míry organizované propagandy měla končit a doznívat hned po roce 1918, i v následných poválečných letech lze shledávat patrné podobnosti v systému německé produkce. Předně se jednalo o filmy, jejichž smysl tkvěl v uvědomění, že ač Němci válku prohráli, prohráli ji se ctí, avšak diplomaticky, nikoliv vojensky. Takové filmy vyzdvihovaly, podobně jako poválečné filmy jiných států, úlohu a výkon vlastního vojska, jež ve válce obstálo. Odlišným trendem byly filmy s protiválečnou dikcí, které vesměs reflektovaly hospodářskou situaci v Německu, již lze povšechně označit za tristní.

Zatímco ve Velké Británii se hojně využívala umělecká kritika války ve sféře literární,³⁶¹ v Německu se nositelem protiválečných nálad měl vedle psaného slova stát právě film. Ten spočíval ve snaze ukázat neutralitu a napravenost poválečného Německa, které se z Velké války mělo poučit.³⁶² Tato snaha spočívala zejména v úmyslu odpovědět vlastním stylem na filmy, které vznikaly zejména v USA, a které dosud líčily německý živel ve značně pošmourném negativním stanovisku, jako například *Čtyři příšerní jezdci z apokalypsy* z roku 1921,³⁶³ potažmo *Křídla*³⁶⁴ nebo *Čtyři synové*.³⁶⁵ Výše uvedené filmy jako by navazovaly na protiněmecké nálady, které ve filmech *Velká láska* (*The Great Love*, 1918)³⁶⁶ a *Srdce světa* (*Hearts of the World*, 1918) vystihl koncem války David Griffith.³⁶⁷ Ten přitom v roce 1924 uvedl film o zbídačeném stavu poválečného Německa *Není život krásný* (*Isn't Life Wonderful*),³⁶⁸ který představoval ostrou rétoriku proti samotné podstatě války, která německý stát zdevastovala.³⁶⁹

361 BURTON, Alan. *Death or Glory?: The Great War in British film*. In: MONK, Claire; SARGEANT, Amy (eds.). *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. New York 2002, s. 31.

362 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 48 – 49.

363 *Čtyři příšerní jezdci z apokalypsy* (*The Four Horsemen of Apocalypse*). Režie Rex INGRAM. USA, 1921.

364 *Křídla* (*Wings*). Režie William A. WELLMAN. USA, 1927.

365 *Čtyři synové* (*Four Sons*). Režie John FORD. USA, 1928.

366 HENDERSON, R. M. *D W. Griffith*, s. 192.

367 QUIRK, L. J. *Nejslavnější americké válečné filmy*, s. 21.

368 HENDERSON, R. M. *D W. Griffith*, s. 252.

369 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 95

Na nelibivou poválečnou budoucnost upozorňoval už v roce 1919 antiutopický německý film *Archa (Die Arche)* režiséra Richarda Oswalda. První skutečnou válečnou reflexí, jež se retrospektivně vracela přímo na bitevní pole, se staly až v roce 1925 filmy *Bezejmenní hrdinové (Namenlosse Helden)*, který je dnes bohužel považován za ztracený,³⁷⁰ a *Lid v nouzi (Volk in Not)*. Oba filmy stály při úvodu začínající filmové zpětné reflexe konfliktu, která do konce dvacátých let a ve třicátých letech početně gradovala.³⁷¹

V roce 1926 byl natočen námořní němý film *Náš Emden (Unsere Emden)*, jenž byl natočen na základě skutečných událostí. Film pojednával o osudu německého lehkého křižníku Emdenu, který operoval ve vodách Indického a Atlantského oceánu,³⁷² v němž během krátké doby potopil šestnáct nepřátelských lodí, aby byl nakonec v listopadu 1914 potopen jedním z nejmodernějších světových lehkých křižníků Sydney, který náležel australskému námořnictvu.³⁷³ Technická vyspělost nepřítele byla pro filmovou reflexi hrdinného a odhodlaného boje německých námořníků, na níž byl film konstruován,³⁷⁴ velice příhodná, anžto mohlo být zdůrazněn fakt nerovného boje, který nijak nesnižoval kvality německého námořnictva. Filmu byla věnována patřičná mediální propagace, v důsledku čehož se stal neobyčejně úspěšným jak doma, tak i kupodivu ve Velké Británii.³⁷⁵ Rovněž se dočkal i filmového přepracování v roce 1932, tentokrát ve zvukovém provedení, pod názvem *Křižník Emden (Kreuzer Emden)*.

Hlavní myšlenkou boje slabšího se silnějším se mezi sebou oba filmy příliš nelišily. Lišily se ovšem z faktického hlediska, neboť *Náš Emden* sestával z obsazení autentických charakterů, zato *Křižník Emden* laboroval s fiktivními postavami.³⁷⁶ O něco důležitější je ovšem komparace z hlediska nepřítele, neboť jak se původní verze z roku 1926

370 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 125.

371 Tamtéž, s. 49 – 50.

372 KLÍMA, J. *Pod německou vlajkou*, s. 266 – 267.

373 BLAINEY, G. *Dějiny Austrálie*, s. 133 – 134.

374 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 164.

375 Tamtéž, s. 165.

376 Tamtéž, s. 167.

vůči nepřátelskému australskému námořnictvu nijak negativně nevymezuje, její zvukový remake v sobě nese okaté prvky protirusky namířené agitace, jíž bylo poukazováno na záporné stránky v chování ruských námořníků.³⁷⁷ Tento fakt lze ztotožnit se silnými extrémně pravicovými tendencemi, jež především ztělesňovala NSDAP,³⁷⁸ která se na přelomu dvacátých a třicátých let drala na pomyslný piedestal politické moci.³⁷⁹ Rusko, spolu s odvěce rivalskou Francií,³⁸⁰ představovalo pro extrémně pravicové Němce nepřátelský živel, zastoupený zejména socialistickým režimem. Při srovnání *Našeho Emdenu a Křižníku Emdenu* je tak možno ilustrovat změnu proměn německé reflexe války, kdy z původně objektivní snahy o vyzdvížení vlastní historie v neutrálních mírách únosnosti docházelo k exploataci filmu coby propagandy vůči cizím státům – přesně jako tomu bylo před první světovou válkou,³⁸¹ a jako tomu mělo být před vypuknutím druhé světové války. K hlavnímu využití filmu coby propagandistického média bylo přikročeno až následně po roce 1933, kdy se kancléřem Německa stal Adolf Hitler a NSDAP si tak v Německu postupně zajistila neomezenou moc.³⁸²

Mezi uvedením *Našeho Emdenu a Křižníku Emdenu* byly natočeny ještě jiné významné německé válečné filmy, které nelze opomenout, neboť zásadně reflektují nejen přeměnu německé společnosti v nazírání na světový konflikt, ale rovněž i technologickou progresi filmů. Od roku 1926 se v USA začalo experimentovat s ozvučením filmové stopy, čímž vznikaly první mluvené filmy,³⁸³ tzv. „talkies“, které se na předělu dvacátých a třicátých let měly uplatnit i v Evropě. Ve Francii byl první mluvený film natočen v roce 1928.³⁸⁴ Alfred Hitchcock natočil první

377 Tamtéž, s. 167.

378 Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (v překladu Národně socialistická německá dělnická strana).

379 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 259.

380 Francouzský historik Marc Ferro klade vzájemné antipatie již do sedmnáctého století v souvislosti se vstupem obou „národů“ do třicetileté války. Antipatie postupem staletí gradovaly skrze Napoleonské války (1789-1815), přičemž k nejvýraznějšímu zhoršení vztahů mezi oběma státy došlo během prusko-francouzské války po roce 1870.

FERRO, M. *Dějiny Francie*, s. 395 – 397.

381 Viz *Micheova železná pěst* (*Michels eiserne Faust*, 1913).

382 ŠTÁBLA, Z. *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939)*. In: KLIMEŠ, I. (ed.). *Filmový sborník historický 3*, s. 38 – 39.

383 EVERSON, W. K. *American Silent Film*, s. 334.

384 GREGOR, U.; PATALAS, E. *Dejiny filmu*, s. 121.

mluvený britský film v roce 1929.³⁸⁵ První zvukové filmy v Sovětském svazu vznikaly zjara 1930.³⁸⁶ Přibližně v téže době byl uveden i první německý³⁸⁷ i československý³⁸⁸ zvukový film.

Válečný psychologický (dosud stále) němý snímek *Návrat* (*Heimkehr*, 1928) pojednává o strastiplném návratu dvou obyčejných německých vojáků z dlouhého ruského zajetí, kvůli kterému byli doma považováni za mrtvé.³⁸⁹ V roce 1941 natočil režisér Gustav Ucicky film s tímtež názvem, jenž se nesl v protipolsky a protisovětsky zaměřeném duchu,³⁹⁰ čímž měl zřejmě morálně podpořit invazi do Polska a následný útok na Sovětský svaz, nicméně s filmem z roku 1928 neměl žádnou spojitost. O něco jiný je případ dvou československých filmů vzniklých v roce 1929 – *Svatého Václava a Plukovníka Švece*, které měly být v letech existence protektorátu Čech a Moravy přetočeny tak, aby ideově korigovaly s nacistickou ideologií (*Svatý Václav*) anebo aby profanovaly Sovětský svaz (*Plukovník Švec*). Realizace obou filmu se však kvůli domácímu odporu a sabotážím neuskutečnila.³⁹¹

Přední místo v německé protiválečné tvorbě zaujímá pravděpodobně nejznámější (proti)válečný snímek Výmarské republiky³⁹² z roku 1930 *Čtyři od pěchoty*,³⁹³ jež na motivy románu Ernsta Johanssena *Vier von der Infanterie*³⁹⁴ zrežíroval Georg Wilhelm Pabst, významný německý režisér uznávaný i za hranicemi Německa,³⁹⁵ který, ač k nacismu dlouhodobě netečný, byl za éry Třetí říše povolný točit

385 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 277.

386 RAČUK, Igor; KARABINOŠ, Anton. *Fenomén sovětského filmu*, s. 56.

387 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 209.

388 HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 35 – 36.

389 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 214 – 215.

390 PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu*, s. 193.

391 DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. *Kinematografie v rámci Protektorátu Čechy a Morava*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000, s. 71.

392 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 128.

393 *Čtyři od pěchoty* (Westfront 1918). Režie Georg Wilhelm PABST. Německo, 1930.

394 V doslovném překladu *Čtyři od pěchoty*, od čehož je evidentně odvozen i český překlad filmu. Film bývá mezinárodně distribuován pod originálním názvem *Westfront 1918*, do českého jazyka někdy uváděn i pod překladem *Na západní frontě 1918*, jenž může být nešikovně zaměňován s filmem *Na západní frontě klid* z téhož roku.

395 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 124.

prorežimní filmy.³⁹⁶ O to více udivující je tento fakt v kontrastu s tím, že Pabst napomáhal s instruktáží sovětských filmařů na delegaci v USA v polovině třicátých let,³⁹⁷ kdy se dostal do bezprostředního styku hned se dvěma budoucími nepřátelskými živly Třetí říše.

Děj *Čtyři na frontě* sleduje osudy čtveřice německých vojáků na frontě, přičemž jejich válečné zkušenosti staví do konfrontace s běžným civilním životem, který vedli před válkou. Konfrontace dvou diametrálně odlišných realit je založena zejména na tom, jak se válka neblaze promítla do společenských poměrů válečného Německa. To v průběhu války postupně hospodářsky, morálně i společensky upadalo.³⁹⁸ Tvrdou lekcí hlavního hrdiny, který se nakrátko vrátí z fronty domů, aby našel svou podvádějící manželku, se stane zjištění, že ač se na frontě ocital v sebevětším ohrožení života, skýtala mu alespoň jistoty toho co lze od války čekat - jistoty přátelství druhů ve zbrani. Z této konfrontace tak vychází zcela nečekaně a absurdně lépe válka a bitevní fronta, nežli pohodlí „zrádného“ domova, jehož morální hodnoty se v důsledku války zcela pokřivily.³⁹⁹ Válečná fronta však útěšnost života poskytuje jen do té doby, dokud hlavnímu hrdinovi nezačnou umírat jeho přátelé, čímž je jasně deklarováno, že válka není řešením, natož útekem z bezútešné situace domova.

Nevěra manželky vojákovi⁴⁰⁰ zde není vykládána jako chyba jedince, anobrž chyba samotné války. Podvádějící manželka se vinou války cítila opuštěna, a potřebovala útěchu v náručí druhého muže, ježto ji manžel opustil kvůli vlasti a císaři, pro něž především bojoval. Z tohoto bilancování nevěry je tak i na konci filmu zcela jasně vyřčeno, že za ni, stejně jako za válku, jež přináší smrt a utrpení, nemůže nikdo konkrétní ale všichni, tudíž Pabst ve svém filmu nikoho konkrétního nejmenuje –

396 VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*, s. 121.

397 CREISSELOVÁ, Annabelle; FEIGELSON, Kristian. *Ford, fordismus a stalinismus (1935)*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha 2012, s. 54.

398 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 220.

399 Podobný psychologický kontrast životů vojáku na frontě a civilistů doma sleduje taktéž i francouzský film *Žaluji!* z roku 1919.

400 Podobný motiv zakomponoval sovětský režisér Alexandr Dovženko do svého filmu *Arzenál (Arsenal)*, 1929). Viz kapitola 3. 3. 2 Zrod socialistické kinematografie (1917-1930).

pouze náznakem. Kategorizace nepřítele zůstala v obecné rovině. Spíše německé obyvatelstvo a německá armáda si byly samy sobě největším nepřítelem, což je možno chápat i ze scény, kdy je německé vojsko omylem dlouho bombardováno vlastním dělostřelectvem. Za vše, včetně hospodářské situace i morálního úpadku, je ve filmu primárně kladena vina na válku, od níž se odvíjely negativní dopady. Němečtí nepřátelé zde zůstávají vesměs neviděni, potažmo nejsou doslovně napadáni, a není na ně nazíráno jako na hlavní škůdce, tak jako v *Našem Emdenu*.⁴⁰¹

Velice silnou scénou, jíž první zvukový film Georga Pabsta⁴⁰² končí, je moment, kdy se slepý francouzský voják v německém zajetí chopí ruky právě zesnulého německého hlavního hrdiny, načež se jej marně snaží utěšit v tom, že nechce boj, ale přátelství. Toto poselství v sobě skrývá určitou symboliku, kterou je možno vykládat více způsoby. Nepokrytě je to kritika války, neboť z tohoto úhlu je vesměs patrné, že ani Francouzi, ani Němci proti sobě (očima tvůrců) válčit nechtěli. Vina za válku padá na „něco“ vyššího, než byly státní zájmy, než zájmy obyvatel a vojáků. Nabídka spřátelení ovšem symbolicky přichází pozdě, neboť představitel Francie je zmrzačený (slepý), kdežto představitel Německa je již mrtev.

Lze-li tuto scénu parafrázovat na základě personifikace obou válečných stran, není možno si nepovšimnou symboliku roku 1918, v němž se film odehrává, kdy Německo dílem spojeneckých ofenziv postupně „umíralo“,⁴⁰³ a Francie se po těžkých válečných útrapách, jež se odehrávaly zejména na jejím území – čili „zmrzačená“, ocitla ve stavu vleklé válečné regenerace a obrody za podpory vojsk Velké Británie a USA. Úlohu a stav francouzského vojáka lze metaforicky chápat tak, že i samotná Francie byla podobně zubožená, jako Německo, na druhou stranu i přes válečné postižení nakonec stála na straně vítězů, proto byl francouzský voják jen slepý, ale živý. S tím souvisí dnes běžně přijímaný fakt, že by Francie, popřípadě jen s Ruskem, nevyhrála světovou válku bez pomoci Velké Británie,⁴⁰⁴ potažmo Spojených států.

401 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 167.

402 BARTOŠEK, Luboš. *Náš film*, s. 179.

403 HART, L. *Historie první světové války*, s. 433.

404 FERGUSON, Niall. *Císařská Evropská unie*. In: FERGUSON, Niall. (ed.). *Virtuální dějiny*,

V souvislosti se *Čtyřmi od pěchoty* nelze nezmínit americký film *Za ostnatým drátem*,⁴⁰⁵ který svou obsažnou myšlenkou Pabstův film předešel o tři roky. Byť se na první pohled může film jevit nezasvěceně, jelikož z prismatu omezených amerických zkušeností ilustroval válečné, a co je důležitější, zejména poválečné vztahy Francie a Německa, výsledně dochází ke stejné závěrečné proklamaci potřeby míru, vzájemného porozumění a spolupráce, kterých lze docílit v případě oprostění se od negativní minulosti, na základě níž přežívají nežádoucí škodné předsudky.⁴⁰⁶

Obecně lze *Čtyři od pěchoty* interpretovat jako pacifistický apel zvláště do budoucnosti, jenž po celý film gradoval až do oné, výše zmiňované scény, za kterou následuje konečný a všeříkající titulok „Ende?!“. O to nepochopitelnější byl zákaz promítání výše uvedeného snímku v Československu, jež podnítily lidové bouře a demonstrace, mířené zejména proti německé tvorbě uváděné v Československu.⁴⁰⁷ Okolnost, že tato pohnutka byla zejména nacionálního, a nikoliv ideologického charakteru, je jen nesnadno omluvitelná, tím spíše, Georg Wilhelm Pabst se narodil v Roudnici nad Labem.⁴⁰⁸ Za prvé se totiž jednalo o jeden z nejvíce hodnotných počinů meziválečné německé kinematografie. Za druhé a to především, o ryze mírové poselství, které jako jeden z posledních německých válečných filmů nepokrytě hlásal, a jehož apelem se rovnal daleko známějším filmům, za jaké lze uvést například francouzské filmy *Žaluji!*⁴⁰⁹ a *Dřevěné kříže*,⁴¹⁰ anebo britsko-

204.

405 *Za ostnatým drátem* (Barbed Wire). Režie Rowland W. LEE. USA, 1927.

406 *Za ostnatým drátem* vypráví milostný příběh francouzské venkovanky a německého válečného zajatce, kteří jsou pro vzájemnou lásku společensky perzekvováni jak ve Francii, tak v Německu. Občanské antipatie vůči páru přežily i po válce, a ve chvíli plánovaného lynče obou dvou situaci zachrání z války se navrátil slepý voják, jehož sice Němci důsledkem zranění utrpěných v boji zmrzčili slepotou, zároveň mu ale v zajetí zachránili život poskytnutím humánní lékařské péče. Svými zkušenostmi pak přesvědčuje dav rozvášněných občanů o jejich nepatřičných nenávistných předsudcích vůči německému národu, což výsledně ústí v ponaučení, že ten, kdo ve válce skutečně trpěl, na rozdíl od civilistů v zázemí, byl ochoten Německu odpustit, a začít rekonstruovat nové přátelské vztahy, oprostěné od negativní minulosti obou států. Toto poselství je vesměs typické pro retrospektivní audiovizuální ohlas první světové války v kinematografii Výmarské republiky.

407 BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 171 – 172.

408 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 204.

409 *Žaluji* (J'Accuse!). Režie Abel GANCE. Francie, 1919.

410 *Dřevěné kříže* (Les Croix de bois). Režie Raymond BERNARD. Francie, 1932.

americký film *Konec cesty*,⁴¹¹ který byl oproti jiné tvorbě pacifistický spíše „introvertně“, jak se domnívá odborník přes mediální studia Alan Burton.⁴¹² Rumunská historička Manuela Gheorghiu-Cernatová jej svým významem poměřuje s americkým filmem *Na západní frontě klid* anebo sovětským filmem *Předměstí*,⁴¹³ o čemž by se ovšem dalo polemizovat, vzhledem k poněkud socialistickému podtextu posledně zmíněného filmu, jenž byl natočen v mezích socialistického realismu.⁴¹⁴

Totožné téma, normativní vřelé vztahy mezi Německem a Francií, uvedl režisér Pabst o rok později v poválečném filmu *Kamarádi*,⁴¹⁵ který byl po psychologické stránce i technickém zpracování jedním z nejreprezentativnějších německých filmů meziválečných let.⁴¹⁶ Děj tohoto snímku víceméně navazuje tam, kde končilo otevřené poselství s otazníkem *Čtyř na frontě*, tudíž v uskutečněné spolupráci francouzského a německého národa, které je, jak ukazuje film, nikoliv pouze možná, ale prosperující pro oba státy. Pabst, jenž je považován za režiséra s nejlepším citem pro zobrazení reality v německé meziválečné kinematografii,⁴¹⁷ v *Kamarádech* rozvíjí okolnosti důlního neštěstí v Porýní, v němž němečtí horníci zachraňují životy svým západním sousedům.

Inspirací pro film⁴¹⁸ se stalo důlní neštěstí z roku 1906 poblíž severofrancouzského města Lens, nedaleko od hranic s Belgií, při němž zahynulo přibližně kolem 1700 obětí, což do té doby, a pravděpodobně i dodnes je největší důlní tragédie v dějinách lidstva, s ohledem na dosud nekonstantní počet obětí.⁴¹⁹ Filmová inspirace nicméně netěžila z pouhého faktu důlní tragédie, nýbrž i z toho, že na záchranných akcích se

411 *Konec cesty* (*Journey's End*). Režie James WHALE. UK / USA, 1930.

412 BURTON, Alan. *Death or Glory?* In: MONK, Claire; SARGEANT, Amy (eds.). *British Historical Cinema*, s. 33.

413 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 112.

414 Viz kapitola 3. 3. 3 Socialistický realismus ve filmové praxi (1930-1939).

415 *Kamarádi* (*Kameradschaft*). Režie Georg Wilhelm PABST. Německo / Francie, 1931.

416 STEWART HULL, David. *Film in the Third Reich*, s. 50.

417 PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu*, s. 64.

418 Tento fakt je zmíněn na úvodu filmu. Jedná se o volnou inspiraci skutečnými historickými událostmi, které byly převedeny do aktuálnější historie jak Německa, tak Francie, aby mohl režisér docílit požadovaného protiválečného a mírového apelu.

419 GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 98.

tehdy podílely i hasičské sbory z Vestfálska,⁴²⁰ což Pabstovu záměru posloužilo více než vydatně, neboť na mezinárodní vzájemné pomoci a vzájemném porozumění je vystavěna celá obsahová premisa pro mírový apel. Válka je v *Kamarádech* líčena jako událost, jež stavila mezi francouzský a německý národ stěžní překlenutelné překážky, které sice oba národy chtěly překonat, avšak velice nesnadno se tak dělo. O to podivnější se může zdát Pabstova tvorba zejména ve čtyřicátých letech, kdy po tvůrčím období ve Francii začal natáčet filmy ve Třetí říši,⁴²¹ jež na neskrývaném prosazování válečného revizionismu a agresivní politice⁴²² postavila svůj mocenský mezinárodní vzestup ve druhé polovině třicátých let.⁴²³

Zatímco *Čtyři od pěchoty* byly nacionálním tiskem hodnoceny vesměs umírněně, o poznání hůře na tom byl americký raný „talkie“⁴²⁴ film, který byl původně koncipován jako němý,⁴²⁵ na motivy románu německého spisovatele Ericha Marii Remarqua *Na západní frontě klid*,⁴²⁶ který byl ve svém protiválečném úsilí značně podobný.⁴²⁷ Počátkem třicátých let, kdy se do čelných státnických pozic dostávali lidé z řad NSDAP,⁴²⁸ se začínalo prosazovat nové propagandistické úsilí. Za prvé bylo cíleno na stižení protiválečných a pacifistických tendencí, jež měly shazovat vlast a národ. Za druhé bylo nacionálně namířeno vůči válečné ohlasové tvorbě druhých národů. Obojí negaci v sobě uchovávaly jak původně německé *Čtyři od pěchoty*, tak i americký film *Na západní frontě klid*.

420 Tamtéž, s. 98.

421 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 295 – 296.

422 BURLEIGH, Michael; WIPPERMANN, Wolfgang. *Rasistický stát: Německo 1933-1945*. Praha 2010, s. 76.

423 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 281 – 282.

424 Viz výše v též kapitole.

WILLIAMS, David. *Media, Memory, and the First World War*, s. 121.

425 BROWNLOW, K. *The Parade's gone by...*, s. 573.

426 *Na západní frontě klid* (All Quiet on the western Front). Režie Lewis MILESTONE. USA, 1930.

427 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 128.

428 Hermann Göring se v roce 1932 stal předsedou říšského sněmu. O rok později byl spolu s Adolfem Hitlerem a Wilhelmem Frickem třemi členem vlády tzv. "národního soustředění", jíž předsedal právě Adolf Hitler.

MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 265.

Nacionalistická kritika, určená jak autorovi předlohy Erichu Maria Remarquovi, tak i americkému režiséru Lewisi Milestonovi, vyčítala myšlenky vyznačující se „zvláště nízkým a neněmeckým pojetím smyslu války. Německé vojáctví a hrdinství je v těchto slátaninách na zcela nepřipustné úrovni vláčeno špínou. Erich Remark [sic] (...) po léta drze a uboze urážel vzpomínku na padlé světové války a již tím se vyřadil z německého společenství.“⁴²⁹ Francouzský válečný veterán (podobně jako Erich Maria Remarque) a v prvé řadě režisér Jean Renoir přitom o filmu prohlásil, že krom filmu *Na západní frontě klid* se „nikdy nesetkal s filmem, který by mi podal věrohodný obraz o bojujících stranách.“⁴³⁰ Film byl v Německu ještě v rok svého uvedení (1930) zakázán.⁴³¹ O čtyřicet let později vznikl jeho barevný „remake“⁴³², o nic méně atraktivnější a protiválečná, než jeho původní černobílá „předloha“, která si za ta léta vydobyla statut jednoho z nejlepších filmů všech dob.⁴³³

Bylo by mylné domnívat se, že uvedení filmu proběhlo v pořádku i v domácích Spojených státech amerických, kde byl tehdejší filmovou kritikou srovnáván s velikými díly Sergeje Ejzenštejna anebo Fritze Langa,⁴³⁴ jednoho z nejpřednějších režisérů Výmarské republiky. V Americe, namísto jakékoliv možné škodlivé politické ideologie, vadily vcelku nepochopitelně scény, v nichž se vyskytovali nazí němečtí vojáci v řece, popřípadě scény, v nichž byl velice citlivě (pouze) naznačen milostný akt, což pro puritánské americké publikum znamenalo zásah v podobě cenzurního odstranění zmíněných scén.⁴³⁵ Remarque, který se války aktivně zúčastnil, a který utřil bojová zranění v roce 1917 v bitvě u

429 Odůvodnění tajné státní policie ke zbavení německého státního občanství u osoby Ericha Maria Remarqua.

MÍŠKOVÁ, Alena. *Maturanti v zákopech světové války: Erich Maria Remarque, Na západní frontě klid...* In: BARTLOVÁ, Milena (ed.). *Pop history: O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*. Praha 2003, s. 31.

430 RENOIR, J. *Můj život a mé filmy*, s. 130.

431 MÍŠKOVÁ, Alena. *Maturanti v zákopech světové války*. In: BARTLOVÁ, Milena (ed.). *Pop history*, s. 28 – 29.

432 *Na západní frontě klid* (All Quiet on the western Front). Režie Delbert MANN. USA / UK, 1979.

Nejedná se o remake v pravém slova smyslu, jako spíše o aktualizovanější zpracování původního Remarquova románu.

433 BROWNLOW, K. *The Parade's gone by...*, s. 573.

434 QUIRK, L. J. *Nejslavnější americké válečné filmy*, s. 33.

435 SOVA, D. B. *Zakázané filmy*, s. 49 – 50.

Paschendale,⁴³⁶ byl do konce třicátých let nacistickými antipatiemi donucen k emigraci, a bylo mu odebráno německé občanství, o něž si do konce života nezažádal nazpět.⁴³⁷

*Hory v plamenech*⁴³⁸ z roku 1931, které natočili Rakušan Karl Hartl ve spolupráci s tyrolským režisérem Luisem Trenkerem převážně navazují na předešle zmíněnou protiválečnou tvorbu. Zaonačeny byly nacionálními diferencemi mezi dvěma horalskými přáteli, z nichž jeden je z Rakousko-Uherska, a druhý z Itálie, přičemž jejich poklidný život naruší válka. Film byl v roce 1932 přetočen v Americe v remake s názvem *Zkázný prapor (Doomed Battalion)*.⁴³⁹

Jak napovídá název, děj je zasazen do pohoří, konkrétně do Alp, které jsou exteriérovým leitmotivem úvodní etapy Trenkerovy režisérské tvorby.⁴⁴⁰ V jejich prostředí je sledováno počínání obecných „brutalit“ války vůči statické mírumilovné krajině, která je necitlivě devastovaná. Sociální podtext kritiky války ze *Čtyř na frontě* v tomto filmu nahrazuje ekologický – vesměs originální motiv, který se v takové míře v jiných filmech meziválečné kinematografii neobjevuje. Krajina přitom paralelně slouží jako metaforický výklad k sociálním dopadům války na společnost. Ozbrojený konflikt mezi dvěma státy může narušit přátelství dvou lidí, zrovna tak jako může vyhodit do povětří část hory. Nicméně tak jako hora zůstává pevná v základech, zůstává pevné i upřímné přátelství, které se po válce obnoví (a krajina po nepochopitelném a zbytečném destruktivním zásahu lidí zregeneruje).⁴⁴¹

Poněkud naivní pacifismus tak staví základy na tom, že ani válka nesvede zničit přirozenost přírody, života a přátelských vztahů mezi dvěma jedinci a národy – Italy a Rakušany. Nelze přitom říci, že by se

436 GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 317.

437 MÍŠKOVÁ, A. *Maturanti v zákopech světové války*. In: BARTLOVÁ, M. (ed.). *Pop history*, s. 31.

438 *Hory v plamenech (Berge in Flammen)*. Režie Karl HARTL; Luis TRENKER. Německo, 1931.

439 STEWART HULL, David. *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema, 1933-1945*. Berkeley 1969, s. 14.

440 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 207.

441 Viz příloha č. 1.

jednalo i ideální příklad. Rakousko-Uhersko sice vůči Itálii během válečných událostí vykazovalo určitou benevolenci,⁴⁴² což se ovšem nedá říci o Itálii v souvislosti s jejími válečnými cíli – které byly stanovené právě na úkor Rakousko-Uherska⁴⁴³ - a zejména o italských požadavcích ohledně poválečného vypořádání.⁴⁴⁴ Pozoruhodné na filmu je, že v případě jiného národnostního vztahu, konkrétně mezi Francouzi a Němci, se Trenker o rok později angažoval v historickém filmu *Rebel (Der Rebell)*, (1932), který ještě před Hitlerovým stanutím v čele Třetí říše, ostře vystupoval proti Francii na pozadí událostí Napoleonských válek.⁴⁴⁵ Přitom právě protifrancouzské nálady byly obzvláště patrné ve filmové tvorbě Třetí říše.⁴⁴⁶

Jedním ze sedmi námořních filmů, které byly natočeny v meziválečném „výmarském“ Německu,⁴⁴⁷ je film *Ranní červánky*⁴⁴⁸ z roku 1933, jenž měl oficiální premiéru v den Hitlerovy inaugurace, a stal se v okamžiku svého uvedení mimořádně úspěšným a vlivným filmem,⁴⁴⁹ který v podstatě předznamenával budoucí filmovou propagandistickou tvorbu Třetí říše. Hlavní dějovou linií byl fiktivní příběh německé ponorky, která potopila britskou loď převážející nepřátelské vojenské poradce do Ruska, což mohlo být chápáno jako odkaz na příčinu smrti britského ministra války Horatio Kitchenera.⁴⁵⁰ Další střet s jiným britským plavidlem však pro posádku dopadne natolik závažným poškozením ponorky, že jí je posádka nucena opustit, přičemž desetičlenné osazenstvo má k dispozici

442 VANĚČEK, Jiří. *Rakousko-Uhersko na rozcestí – poslední možnost záchrany?* In: Historický obzor 1/2, s. 35.

443 GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 251.

444 MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 249 – 250.

445 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 213.

446 Trenker koncem třicátých let upadl u NSDAP v nemilost a raději emigroval.

BAAROVÁ, L. *Útěky*, s. 98.

447 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 161.

448 *Ranní červánky (Morgenrot)*. Režie Vernon SEWELL; Gustav UCICKY. Německo, 1933.

449 Na projekcích v Berlíně byli přítomni nově inaugurovaný kancléř Adolf Hitler, bývalý kancléř a tehdejší vicekancléř Franz von Papen, předseda říšského sněmu Hermann Göring, anebo ministr vnitra a pozdější poslední říšský protektor Čech a Moravy Wilhelm Frick.

KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 183.

450 Polní maršál Horatio Herbert Kitchener zemřel v důsledku potopení lodě Hampshire v roce 1916 při své neobjasněné plavbě do Ruska. Příčinu osudu lodi Hampshire provázejí různé teorie, které bývaly rozvedeny i v konspiračních špionážních filmech, jakým je například italsko-jugoslávský film *Špionka beze jména (Fräulein Doktor)* z roku 1969.

GILBERT, Martin. *První světová válka: Úplná historie*. Praha 2005, s. 342.

pouze osm záchranných vest. Pravděpodobně tento motiv dobrovolného a hrdého sebeobětování dvou námořníků, a triumfální návrat zbylé zachráněné posádky na břeh, učinil z *Ranních červánků* tolik oblíbený a protěžovaný film v nacistickém Německu. Onen dojem umocňovala jedna ze závěrečných scén, kdy na moře vyplouvala další ponorka, jejíž záběry byly prolnuty s vlaky, které mířily na frontu. Tento závěr filmu měl zrcadlit neutuchající odhodlání v boji proti mocnostem Dohody,⁴⁵¹ jež mohlo být zúročeno i v rámci nově se prosazující nacistické propagandy.

Hrůzy války, jaké lze vysledovat v protiválečných filmech Georga Pabsta anebo románech Ericha Marii Remarqua, ve filmu *Ranní červánky* chybí. Bedlivý důraz je kladen na kuráž, válečné nadšení jak civilistů, tak příslušníků armády. Patriotismus, schopnost sebeobětování pro vyšší cíle je zobrazován podobně, jako ve stylu dříveji aplikované válečné propagandy, v důsledku čehož býval *Morgenrot* poněkud nerozvážně kladen do nacistické produkce.⁴⁵² Byť zde propaganda prostoupila daleko více, než v *Křižníku Emdenu*, je nutno brát v potaz, že film byl pouze uveden v den Hitlerovy inaugurace, přičemž samo jeho natáčení započalo logicky mnohem dříve, než se NSDAP dostala v Německu k moci, tudíž film nelze jednostranně zaměňovat s nacistickou produkcí.

Ranní červánky jsou velice atmosferickým filmem. Uvěřitelné záběry ze stísněných prostor německé ponorky navozují jedinečný zážitek, který je srovnatelný s jiným německým filmem, o poznání známějším - *Ponorkou (Das Boot, 1981)*, jejíž děj je situován do druhé světové války. Při srovnání obou filmů nelze zpochybnit vzájemnou souvislost, alespoň co se týče formy zpracování, kdy se zdá, že *Ranní červánky* mohly posloužit jako primární zdroj inspirace.

451 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 183 – 185.

452 Tamtéž, s. 185 – 186.

3. 3. 3 Renaissance válečné propagandy v režii Třetí říše (1933-1939)

Filmová tvorba Třetí říše bývá zpravidla označována za nekvalitní,⁴⁵³ přičemž nelze obecně tvrdit, že oprávněně, neboť tak jako v bolševickém Rusku, i v nacistickém Německu vznikala díla relativně kvalitní a pozoruhodná - v rámci svých vlastních ohraničených možností. Rozhodně se však nemůžeme ztotožnit s názorem Josepha Goebbelse, který s odstupem let charakterizoval nacistickou etapu německé kinematografie jako kvalitativně vzestupnou,⁴⁵⁴ čili tzv. „Zlatý věk“ německé kinematografie. Hodnotně se určitě nedala poměřovat s německou produkcí dvacátých a počátku třicátých let, která byla zřejmě největším evropským protipólem americké produkce.⁴⁵⁵ To ostatně dokládá i četnost význačných filmových osobností, kteří z Německa přesídlili do Ameriky, kde o ně byl patrný zájem.

Co Třetí říši upřít nelze, je tvorba prvních barevných německých filmů.⁴⁵⁶ Na druhou stranu, určitý obecný kvalitativní pokles v průběhu druhé poloviny třicátých let skutečně proběhl. Plným dílem proto, že ideologie nacismu měla plnit ve filmech daleko větší úlohu, nežli umělecká kvalita, což má německá kinematografie velice totožné se sovětskou poválečnou filmovou tvorbou. Zatímco v sovětské kinematografii se uplatnily filmové talenty, jakými byli například Sergej Ejzenštejn anebo Vsevolod Pudovkin, kteří konkrétně měli sloužit nacistické propagandě za vzor,⁴⁵⁷ kinematografie Třetí říše byla o své filmové talenty z dob Výmarské republiky ochuzena, ježto jich většina

453 PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu*, s. 193.

454 REICHEL, Peter. *Svůdný klam Třetí říše: Fascinující a násilná tvář fašismu*. Praha 2004, s. 156.

455 EVERSON, W. K. *American Silent Film*, s. 317.

456 BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 345.

457 PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu*, s. 137.

emigrovala⁴⁵⁸ do zahraničí,⁴⁵⁹ kde naopak zastávala protinacistický postoj.⁴⁶⁰ Na kvalitě německého filmu se úbytek kvalitních herců, hereček a režisérů podepsal nemalou měrou. Na druhou stranu však dopomohl k prosazení se tzv. „systému hvězd“,⁴⁶¹ kdy známí herci, herečky a prominentní osobnosti filmu byly placeni daleko lépe než tomu bylo v předešlé dekádě.⁴⁶² Některé filmy prodchnuté nacistickou ideologií také bývají zmiňovány v souvislosti s obecnou definicí „nejvýznamnějších filmů své doby“, tak jako například *Triumf vůle* (*Triumph des Willens*, 1935) režisérské ikony nacistické kinematografie Leni Riefenstahlové,⁴⁶³ který svým významem zařazuje americký filmový historik William Everson po bok *Zrození národa* (*The Birth of a Nation*, 1915).⁴⁶⁴

První proud nacistické propagandy se nesl zejména v profanaci komunismu.⁴⁶⁵ Pokud se nacistická filmová propaganda uchýlovala k historickým tématům, což nemuselo býti pravidlem,⁴⁶⁶ většinou se zaobírala význačnými německými novověkými osobnostmi, o čemž pojednávají film o německém představiteli preromantismu Friedrichu Schillerovi - *Friedrich Schiller* (*Friedrich Schiller*, 1940), film o sjednotiteli Německa Otto von Bismarckovi - *Bismarck* (*Bismarck*, 1940), nebo film o pruském králi Fridrichu II. Velikém - *Velký král* (*Der Grosse König*, 1942),⁴⁶⁷ kterého natočil Veit Harlan, jedna z ikon nacistického filmu, a de

458 Obdobně na tom byla i ruská kinematografie a umění obecně po ruce 1917, kdy do emigrace odešlo značné množství prominentních osobností carského Ruska. Na rozdíl od situace v Německu, kde umělci emigrovali „dobrovolně“, v Rusku byl tento odliv tvůrčích sil vyžadován čelními představiteli nového socialistického státu.

TAYLOR, R. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, s. 23.

459 Například režiséři Josef von Sternberg, Fritz Lang, Leontine Saganová, Ernst Lubitsch, Robert Siodmak, herečka Marlene Dietrichová. Emigrovali také Rakušané pracující v německém filmovém průmyslu, jako byli například Billy (pův. jménem Samuel) Wilder, Peter Lorre či Fred Zinnemann. Výjimkou je Georg Wilhelm Pabst, jenž sice ve třicátých letech působil v zahraničí, ale před vypuknutím druhé světové války se do Německa vrátil. Podobně se taktéž vrátil i herec Emil Jannings, který se stal prvním hercem v úvodním ročníku udílení cen Filmové akademie v USA (1928), jenž zvítězil v kategorii nejlepšího hlavního herce.

REICHEL, Peter. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 157.

460 Například Marlene Dietrichová ve Francii.

RENOIR, J. *Můj život a mé filmy*, s. 208.

461 Viz kapitola 3. 5 Shrnutí.

462 REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 159.

463 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 213.

464 EVERSON, W. K. *American Silent Film*, s. 83.

465 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 280.

466 REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 171.

467 GREGOR, U; PATALAS, E. *Dejiny filmu*, s. 119.

facto „osobní režisér“ Josepha Goebbelse.⁴⁶⁸

Autentičtí hrdinové první světové války, byly cíleně opomíjeny, což souviselo s distancováním se NSDAP od neúspěšného konfliktu, a tedy i od těch jedinců, kteří s prohranou válkou měli co do činění. Byť se nedá tvrdit, že by nacistická propaganda primárně čerpala z historických událostí první světové války, uvedeme si nad jiné několik filmů, jež do vypuknutí druhé světové války vznikly v nacistickém režimu, a jež přímo reflektovaly první světovou válku v aktuálních interpretacích tendenční nacistické ideologie.

První z nich natočil na základě vlastních válečných zkušeností⁴⁶⁹ Hans Zöberlin za asistence Ludwiga Schmid-Willyho v roce 1934 a jmenoval se *Úderná jednotka*,⁴⁷⁰ přičemž německý kulturní kritik Siegfried Kracauer jej charakterizoval jako nacistickou odpověď na Pabstův dřívější pacifistický film *Čtyři od pěchoty*.⁴⁷¹ Zjevně ne bezpředmětně, neboť to, zač *Čtyři od pěchoty* dedukčně kritizovaly obecnou válku,⁴⁷² *Úderná jednotka* induktivně kritizovala přesný opak, tudíž negativní jevy, které válku doprovázely, a které se podílely na prohře Německa. Rozumí se tím zejména „zrádné“ chování civilního obyvatelstva, jež nedokázalo být oporou hrdinným německým vojákům, kteří pro svůj národ umírali na frontové linii.⁴⁷³ Zöberlin a Schmid-Willy v *Úderné jednotce* kritizovali přesně ty příčiny celkové prohry, které Pabst naopak chápal jako negativní válečné důsledky, tudíž úloha hlavní viny zde byla zcela obrácena.

Tam, kde bychom ve *Čtyřech z fronty* marně hledali nějaké velkolepé akční epické sekvence, v *Úderné jednotce* jich nalezneme až přehršel.⁴⁷⁴ V podstatě celý film sestává z pásma výjevů z fronty, na níž se filmovou optikou odehrává heroická směs akce a odvahy, která je

468 BAAROVÁ, L. *Útěky*, s. 129.

469 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 136.

470 *Úderná jednotka* (Stoßtrupp 1917). Režie Hans ZÖBERLIN; Ludvig SCHMID-WILLY. Německo, 1934.

471 KESTER, B. *Film Front Weimar*, s. 266.

472 Stěží překlenutelná diference mezi vojenským a civilním životem.

473 STEWART HULL, D. *Film in the Third Reich*, s. 56.

474 Na bojovou epičnost filmového díla poukazyval jeho propagační plakát. Viz příloha č. 2.

ztvárněna výjimečně realisticky a kvalitně. Většina filmu je k tomu doprovázena o něco lepším zvukovým doprovodem dělových explozí a výbuchů, než jakými se prezentovala dřívější (evropská) válečná tvorba, nicméně dojem autenticity v některých okamžicích eminentně snižují uměle znějící zvukové efekty, zejména „svistu“ dělostřeleckých granátů.

Úderná jednotka se pravděpodobně stala prvním německým filmem vztahujícím se k první světové válce, jenž byl prodchnut explicitní a cílenou nacistickou propagandou,⁴⁷⁵ která si za cíl bere zejména francouzské vojáky. Ti v okamžiku, kdy mají možnost, vykazují škodolibou nenávistnou radost a nadšení z toho, že se mohou přiživit na nactiutrání zajatých německých vojáků. Válka je zde ústy vojáků obhajována jako nezbytnost, k níž je třeba přikročit pro blaho vlasti, aby nebyla zničena nepřítelem. *Úderná jednotka* tím ideálně ilustruje přerod výmarské kinematografie na nacistickou, včetně tématu ohlížení se za světovou válkou. Oběť vojáka není zbytečná, pokud se voják obětuje pro vlast a národ, kteří za tu oběť stojí. Německo roku 1918 však za tu oběť nestálo, neboť samo „zradilo“ své hrdinné vojáky. Takto vyznívá jedno ze závěrečných poselství filmu, který tím varuje před možným opakováním v potenciálním dalším konfliktu.

V pomyslných ideologických šlépějích *Úderné jednotky* pokračovaly i další filmy, například *Muži bez vlasti* (*Mensch ohne Vaterland*, 1937) či protikomunistický film *Silná srdce* (*Starke Herzen*, 1938).⁴⁷⁶ O *Úderné jednotce* je možno tvrdit, že to byl pravděpodobně jeden z posledních kvalitních válečných filmů vyrobených v Německu během třicátých let,⁴⁷⁷ neboť jak již bylo řečeno výše, celková úroveň německého filmu od oficiálního vzniku tzv. Třetí říše ztlačila, a ideologický obsah byl pro film mnohem důležitější, než kvalitní látka a zpracování. V tomto směru právě vyčnívala nad jiné svou věrohodnou vizí válečné situace, kdy boj a střelba ani chvíli neutichají.

475 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 136.

476 Tamtéž, s. 136.

477 STEWART HULL, D. *Film in the Third Reich*, s. 56.

Během let 1937 a 1938 došlo ke znárodnění nejvýznamnějších filmových společností Německa, včetně vlajkové lodi německého filmového průmyslu Ufy,⁴⁷⁸ čímž byla takřka veškerá filmová výroba podřízena potřebám NSDAP. Podobně „pozvolna“ postupoval také italský fašistický diktátor Benito Mussolini, který ponechával filmové tvorbě značnou míru volnosti.⁴⁷⁹ Úplné znárodnění německé kinematografie skončilo až v roce 1942.⁴⁸⁰ Inspiraci pro tento postup lze patrně vysledovat v bolševickém Rusku, kde bylo znárodnění kinematografie nařízeno již v roce 1919.⁴⁸¹ Nacistická strana také zavedla do té doby netradiční inovaci při promítání, kdy filmu uváděném v kině vždy předcházela předprogram, jenž sestával z filmového týdeníku, reklamy a kulturního filmu⁴⁸² – což otevíralo nové možnosti k propagaci nacistické ideologie.

Režisér Herbert Selpin natočil v roce 1934 na německé poměry poněkud originální film – *Jezdí z Německé východní Afriky*.⁴⁸³ Sám název napovídá, že se děj odehrává v Německé východní Africe,⁴⁸⁴ jedné z několika zámořských kolonií, o něž Německo po válce přišlo. Film poukazuje na sounáležitost koloniálních obyvatel s německým císařstvím, a ta je přitom patrná jak u bílých přistěhovalců, tak i původních černých obyvatel, jejichž společnou idylu přeruší až válka a agresivní vpád armády Velké Británie.

Film je konstruován jako retrospektiva německé koloniální velmoci, již se do roku 1918, respektive 1919 snažila být. Adolf Hitler ve své oficiální politice usiloval o znovuzískání kolonií, ačkoliv ne proto, aby mohl rozvíjet „idyllické“ vztahy německých kolonizátorů s domorodým

478 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 279.

479 SORLIN, Pierre. *Archivy a filmové týdeníky ze stalinského období*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny* 3, s. 221.

480 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 279.

481 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 22.

482 GARNCARZ, J. *Od varieté ke kinematografii* In: SCZEPANIK, P. (ed.). *Nová filmová historie*, s. 481.

Jak vidno, tento trend přetrvával v komerční působnosti dodnes, oproštěn od ideologického politického zatížení (ve svobodných demokratických státech).

483 *Jezdci z Německé východní Afriky* (Die Reiter von Deutsch-Ostafrika). Režie Herbert SELPIN. Německo, 1934.

484 Dnešní Burundi, Keňa, Mozambik, Rwanda a Tanzanie.

obyvatelstvem, ale proto aby získal klidnou půdu pro rasově „nejčistší“ obyvatele německé říše,⁴⁸⁵ kteří se měli v koloniích usadit a reprodukovat. Sama otázka „vztahů“ mezi bílým a černošským obyvatelstvem v Německu byla vyřešena v roce 1935, kdy bylo zakázáno jakékoliv „míšení“ příslušníků německé krve s Židy, Romy i právě černochoy.⁴⁸⁶ Paradoxně ve filmu nijak není zaonačena rasová otázka. Do popředí nepřátelského určení se dostává spíše otázka státní či národní, kdy se hlavním nepřítelem všech Němců (V Evropě i v Africe – tudíž jak kolonizátorů, tak i domorodců) stávají Rusko, Francie, ale především Velká Británie.

Ve druhé polovině třicátých let se na výsluní zájmu nacistických špiček prodrál režisér Karl Ritter,⁴⁸⁷ ačkoliv jeho propagandistická tvorba byla nezřídka podrobována kritice kvůli tomu, že kladla až příliš velký důraz na nacionální propagandu, ačkoliv byla požadována propaganda nacistické.⁴⁸⁸ Jinak řečeno se Ritterovy filmy vyznačovaly až příliš nízkou propagací nacistické ideologie, zato bychom v nich mohli shledávat vypjatý nacionalismus. Jedním z jeho filmů o první světového válce je drama *Zlomená křídla* z roku 1937,⁴⁸⁹ v němž se uvedla v jednom ze svých nejlepších hereckých výkonů i československá herečka Ludmila Babková, známá především pod svým uměleckým pseudonymem Lída Baarová,⁴⁹⁰ proslulá v té době spíše svými milostnými avantýrami s ministrem propagandy Goebbelsem.⁴⁹¹ *Zlomená křídla* se odehrávají v roce 1918, vypráví příběh zajatého německého letce ve Francii, přičemž inklinují zejména k uvědomění "vyšší" německé národní identity oproti francouzské identitě.⁴⁹²

Film by se dal interpretovat jako určitá odpověď na protiněmecké snímky zahraniční produkce – například jakými byli *Čtyři synové*,⁴⁹³ v

485 BURLEIGH, Michael; WIPPERMANN, Wolfgang. *Rasistický stát*, s. 49.

486 Tamtéž, s. 58.

487 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 137.

488 HANKE, Sabine. *German national Cinema*. London 2005, s. 70.

489 *Zlomená křídla* (Patrioten). Režie Karl RITTER. Německo, 1937.

490 STEWART HULL, D. *Film in the Third Reich*, s. 119.

491 Tamtéž, s. 124.

492 HANKE, Sabine. *German national Cinema*, s. 81.

493 *Čtyři synové* (Four Sons). Režie John FORD. USA, 1928.

němž je živel německého vojska a důstojnictva líčen autoritářsky a negativně, na čemž byla vykonstruována prakticky hlavní myšlenka filmu o „nenávisném“ Německu, stojícím proti „tolerantním“, přátelským a idylickým Spojeným státům americkým.⁴⁹⁴ Ve *Zlomených křídlech* jsou to příslušníci francouzské armády, jež budí dojem nepatřičné militantnosti, a drsně vystupují i vůči vlastním civilistům, což má německé obyvatelstvo usvědčovat v přesvědčení o vžitém nepřátelství Francie. Nezdolný postoj hlavního německého hrdiny, pro něhož je služba německé vlasti i na území nepřítelů srdeční povinností, je v tom měl utvrzovat.

Ve *Zlomených křídlech* se v několika záběrech objevují i černošští obyvatelé, což pro rasistickou Třetí říši⁴⁹⁵ mohlo znamenat utvrzení v tom, že je-li bílá rasa, a obzvláště tedy germánská, nadřazenější všem ostatním, má právo na svůj tzv. „životní prostor“ na úkor méněcenných národů a ras,⁴⁹⁶ jimiž v očích nacistů černošští obyvatelé byli. Z toho hlediska měly antipatie opět směřovat na Francii, v jejíž hranici tito obyvatelé přebývali.⁴⁹⁷ Ačkoliv Třetí říše horlivě usilovala o navrácení (nejen afrických) kolonií, ztracených v důsledku Versailleských smluv, její podnět nelze chápat ve smyslu soužití s domorodým obyvatelstvem, ale jak již bylo zmíněno výše, v získání dalšího „životního prostoru“ pro germánskou „nadřazenou“ rasu,⁴⁹⁸ která se měla reprodukovat vně evropského kontinentu.

Paralelně s natáčením *Zlomených křídel* probíhalo ve Francii natáčení *Velké iluze*,⁴⁹⁹ která proti tomu navazovala na myšlenky *Čtyř ze západní fronty* z roku 1930, a svým způsobem i na ruský válečný film *Předměstí*.⁵⁰⁰ Myšlenka *Velké iluze*, jejíž režisér Jean Renoir válku zachycoval zasvěceným okem bývalého vojáka a válečného zajatce,⁵⁰¹

494 Viz příloha č. 8.

495 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 300.

496 Tamtéž, s. 290 – 291.

497 Větší rasistický podtext má film z roku 1933 *Hans Westmar (Hans Westmar)*, v němž je tradiční německá hudební kompozice *Stráž na Rýně (Die Wacht am Rhein)* podána jazzovým stylem černošských hudebníků, což měla být pro německé obyvatelstvo pohana.

REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 172.

498 KLÍMA, J. *Pod německou vlajkou*, s. 385 – 387.

499 *Velká iluze (La Grande illusion)*. Režie Jean RENOIR. Francie, 1937.

500 *Předměstí (Okraina)*. Režie Boris BARNET. SSSR, 1933.

501 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 240.

spočívala ve vzájemnosti a porozumění jak tříd, tak i národů a ras,⁵⁰² což měla být zjevná reakce na nepřátelské postoje Třetí říše vůči okolním státům, národům a rasám – včetně Židů, jež jsou ve *Velké iluzi* zastoupeni také. Zatímco v Německu *Velká iluze* u oficiálních kruhů příliš velkou pozornost nevzbudila, v Itálii zaujala natolik, že Mussolini nabídl jeho autorovi angažmá v tamní vyhlášené filmové škole.⁵⁰³ Na pacifistické apely jakéhokoliv druhu bylo ovšem tou dobou pozdě, neboť jak smutně konstatuje sám režisér, *Velká iluze* „(...) druhé světové válce nezabránila.“⁵⁰⁴ Přesto dodnes zůstává jedním z bezesporu nejvýraznějších a nejznámějších protiválečných meziválečných snímků. Ve druhé polovině dvacátého století byla filmovými kritiky řazena mezi dvanáct nejlepších filmů všech dob.⁵⁰⁵

Ještě v roce 1937 stihl Karl Ritter uvést svůj další válečný film, tentokrát o poznání akčnější a bojovnější. *Operace Michael*⁵⁰⁶ je film o jedné z vůbec posledních úspěšných německých ofenziv roku 1918,⁵⁰⁷ jež vešla do historie právě pod názvem Operace Michael. Film je příběhem o neochvějně statečné německé armádě, která válčí jak s vlastními pochybami o strategickém úspěchu ofenzivy, tak s pochybami o úspěchu boje s nepřítelem, který se zdá být početně silnější. I přesto ovšem německé armádní síly zvítězí, a svým způsobem zaonačí banální poselství o tom, že naděje umírá poslední. Touto lekcí mělo být poučeno německé obyvatelstvo Třetí říše, a zároveň jí můžeme chápat i jako vedlejší „výtku“ civilnímu obyvatelstvu a vládě z konce první světové války, která uzavřela „zrádné“ příměří.⁵⁰⁸

502 Francouzský aristokratický důstojník je svými sympatiemi více blízký svému vězňovi, německému aristokratickému důstojníkovi, nežli jeho „prostí“ podřízení. Přesto se dokáže obětovat, aby mohli utéct z německého zajetí. Paralelně s tím nachází hlavní hrdina, prostý francouzský mechanik, mnohem větší porozumění u německé venkovanky, nežli u svého druha s nímž utekl, židovského synka bohaté rodiny. Přesto se v nejvypjatějších chvílích oba dva dokáží shodnout, aby si uchránili život.

503 RENOIR, J. *Můj život a mé filmy*, s. 208.

504 Tamtéž, s. 110.

505 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 388.

506 *Operace Michael* (Unternehmen Michael). Režie Karl RITTER. Německo, 1937.

507 GILBERT, Martin. *První světová válka*, s. 542 – 543.

508V tomto případě dokonce nacistická ideologie stmelila kategorizaci vlastních nepřátel do jednoho aspektu, když odpovědnost za prohranou válku kladla na německé židovské obyvatelstvo, jehož představitelé měli být údajně na tehdejší německou vládu jednající o míru napojeni.

BURLEIGH, M.; WIPPERMANN, W. *Rasistický stát*, s. 50.

Vedle pozoruhodných akčních scén, které se dají srovnávat s *Údernou jednotkou* z roku 1934, a realistického zvukového doprovodu, který více než jiné filmy skutečně věrohodně podkresluje válečné dění, je *Operace Michael* pozoruhodná absencí dvou zásadních prvků, na něž jsme z válečných filmů zpravidla uvyklí. Za prvé je to absence smrti – němečtí vojáci, byť často pod kulometnou anebo dělostřeleckou palbou, umírají zcela minimálně. Válka se ve filmu stává pomyslně idylickým prostředkem k uskutečnění hrdinských okázalých činů, a nikoliv „úrodným polem“ smrti, jako je tomu ve francouzských *Dřevěných křížích*⁵⁰⁹ z roku 1932, kde je v podstatě hlavní „povinností“ vojáků ve válce umírat. Druhým pozoruhodným prvkem filmu je vizuální absence nepřítele. Ačkoliv jsou Němci ostřelováni kulomety a dělostřeleckými granáty, je vidět pouze následky a průběh útoku, ale zřídka je možno vidět nepřátelské vojáky v akci. Z toho vyplývá jaké zidealizované válečné prostředí, které mohlo svým puncem dobrodružství nabádat mladé muže k připravenosti na potenciální příští válku, která se měla nést ve stejně neohroženém duchu.

V roce 1938 uvedl Karl Ritter další z válečných filmů, který se jmenoval *Dovolená na čestné slovo*.⁵¹⁰ Dějová linie byla zaměřena na německé vojáky na dočasné dovolené z fronty v roce 1918, kteří k sobě chovali vzájemnou solidaritu a přátelství za všech podmínek. Každý z vojáků je ve filmu průvodcem vlastního života, v němž se mísí civilní a vojenský aspekt. Zvláště poukazováno je na to, že ačkoliv jsou hlavní hrdinové vojáci, stále jsou součástí obyčejného lidu, z něhož vzešli, k němuž mají konkrétní vazby. Vzhledem k tomu, že na ne je očima civilistů nahlíženo s úctou a obdivem, lze film chápat jako jakýsi druh náborového filmu, který má mladé obecenstvo utvrdit v tom, že statut vojáka je v německé společnosti bezmála ideálem. Na to je kriticky poukazováno i v amerických filmech *Na západní frontě klid*⁵¹¹ a *Čtyři synové*.⁵¹² Ještě tentýž tentýž rok stihl Karl Ritter uvést další propagandistický film s

509 *Dřevěné kříže* (Les Croix de bois). Režie Raymond BERNARD. Francie, 1932.

510 *Dovolená na čestné slovo* (Urlaub auf Ehrenwort). Režie Karl RITTER. Německo, 1938.

511 *Na západní frontě klid* (All Quiet on the western Front). Režie Lewis MILESTONE. USA, 1930.

512 *Čtyři synové* (Four Sons). Režie John FORD. USA, 1928.

válečnou tematikou *Pour le Mérite*⁵¹³ (*Pour le Mérite*, 1938),⁵¹⁴ jehož příběhová linie sledovala vzestup německých leteckých sil od první světové války.

Po nástupu Adolfa Hitlera do úřadu německého kancléře, a po smrti prezidenta Paula von Hindenburga, kdy Hitler sloučil úřad kancléře a prezidenta,⁵¹⁵ nastal v německé kinematografii absolutní obrat v reflexi první světové války. Pacifistické a protiválečné tendence, jimiž se vyznačovala německá kinematografie dvacátých a úvodu třicátých let, vzaly s nástupem NSDAP k moci za své.⁵¹⁶ Podmětem tomu bylo přímé úsilí Adolfa Hitlera,⁵¹⁷ jehož zprostředkovatelem byl ministr propagandy a lidové osvěty Joseph Goebbels.⁵¹⁸ Pozoruhodné přitom je, že Goebbels údajně ještě před začátkem druhé světové války předjímal tragický osud Třetí říše, s čímž se měl svěřit své tehdejší milence Lídě Baarové.⁵¹⁹

Nelze se ovšem domnívat, že upuštění od protiválečných a pacifistických tendencí německé kinematografie nenalezlo odezvu i ve filmové tvorbě jiných států koncem třicátých let. Geniální britský komik Charles Chaplin reagoval na nacistickou ideologickou, a ve své době již i válečnou agresi uplatněnou na Polsko brilantním filmem *Diktátor*,⁵²⁰ který měl být zejména satirickou štvavou parodií na nadřazenecké ideály německé Třetí říše,⁵²¹ včetně jejich nejčelnějších představitelů – Goebbelse i Göringa. Chaplin ve ztělesnil směšnou karikaturu Hitlera,

513 Název filmu se odvozuje od nejvyššího německého vojenského vyznamenání. V doslovném překladu zní

514 STEWART HULL, D. *Film in the Third Reich*, s. 140.

515 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 253.

516 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 138.

517 VIRILIO, P. *Válka & film*, s. 127.

518 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 277 – 278.

519 BAAROVÁ, L. *Útěky*, s. 121 – 123.

Na jednu stranu nemusíme jejímu svědectví věřit, neboť se zakládá na neověřitelné osobní zkušenosti, pokud by to ovšem byla pravda, nezbyvá než se podívat nad tím, jak tento zručný mystifikátor maskoval své osobní přesvědčení. O to větší údiv by pak budilo to, že Goebbels zůstal i přesto Třetí říši věrný až do jejího (respektive svého) konce, což už se zdá být na pováženou, a spíše to hovoří proti tvrzení české herečky, která tímto mohla usilovat buďto o jakési ospravedlnění Goebbelse – uvedení jej do příznivějšího historického hodnocení, anebo o ospravedlnění svého vztahu s ním, neboť by se tím nezdál být tak „záporný“, jak se všeobecně soudí.

520 *Diktátor* (The Great Dictator). Režie Charles CHAPLIN. USA, 1940.

521 CHAPLIN, Charlie. *Můj životopis*, s. 424.

jehož nazýval „(...) ohavnou groteskní stvůrou,⁵²² kterou se ve filmu vskutku stal.⁵²³ V době uvedení Chaplinova filmu již byla Evropa zachváčena druhou světovou válkou, a filmová propaganda nacistického Německa pokročila o krok dále.

Ve Spojených státech se „protiněmeckou“ propaganda stávala spíše reakce na ideologický agresivní kurz, jímž se Třetí říše vyznačovala.⁵²⁴ Jiným případem byla slovenská kinematografie. Ve Slovenském štátě došlo v roce 1938 ke zrodu Ústřední správy spojených kin, která nejen zaváděla protižidovsky, protisovětsky a protipacifisticky zacílenou cenzuru, ale která též měla dohlížet na tvorbu ideologicky podbarvených audiovizuálních děl prosazujících zájmy Hlinkovy slovenské ľudové strany,⁵²⁵ tak jako to bylo v případě Německa a NSDAP po roce 1933. Zatímco slovenská autonomní kinematografie kráčela ve šlépějích nacistické tvorby z vlastní iniciativy, česká filmová produkce za Protektorátu byla Třetí říši podřízena nuceně, a přes protesty nejvyšších českých státních představitelů.⁵²⁶ Pro německou filmovou ekonomiku to mělo ještě povzbudivý dopad v tom, že si po rakouském (a nedlouho poté i českém) filmovém trhu mohlo osvojit i slovenský, kam mohlo Německo distribuovat své filmy, o které byl po roce 1933 stále sílící zahraniční nezájem.⁵²⁷

NSDAP si vlastní filmové oddělení založila již v roce 1930,⁵²⁸ ale až teprve po roce 1933 mohla uplatňovat (prozatím jen) dohled nad celostátní filmovou tvorbou. Na druhou stranu slovenská kinematografie do roku 1938 byla podružná spíše české kinematografii, tudíž v jejím

522 Tamtéž, s. 423.

523 Sergej Ejzenštejn, motivovaný jednak obdivem k umělecké práci Charlese Chaplina, a jednak nenávisí kolektivního Ruska vůči nacistickému Německu za druhé světové války, nenalézal pro Hitlera příznivější charakteristiky, kdy Hitlera tituloval jako komedianta, klauna, paňácu či zuřivého maniaka.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Praha 1959, s. 226.

524 Viz filmy jako *Bouřlivá dvacátá léta (The Roaring Twenties, 1939)*, *69. pluk v boji (The Fighting 69th, 1940)* anebo *Četař York (Sergeant York, 1941)*.

525 ŠTÁBLA, Z. *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939)*. In: KLIMEŠ, I. (ed.). *Filmový sborník historický 3*, s. 43 – 44.

526 DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. *Kinematografie v rámci Protektorátu Čechy a Morava*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 67 – 68.

527 REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 160.

528 GREGOR, U.; PATALAS, E. *Dejiny filmu*, s. 115.

případě lze mluvit o přerodu československé kinematografie na samostatnou českou a slovenskou. Posledně jmenovaná se začala profilovat takto vlastní filmovou tvorbou podobnou německým nacistickým tendencím, zcela neslučitelnými s dřívějšími trendy první Československé republiky.⁵²⁹

Zvláště pečlivý důraz na filmovou propagandu zastával Joseph Goebbels i po vypuknutí druhé světové války, kdy usiloval o to, aby v německé armádě bylo co nejvíce profesionálních kameramanů. Ti měli natáčet aktuální dění z bezprostřední blízkosti fronty, které by bylo uplatnitelné ve státní propagandě.⁵³⁰ Za inspiraci Goebbelsovi nepochybně posloužil americký režisér David Wark Griffith, který film *Srdce světa (Hearts of the World)* zčásti natáčel na západní frontě,⁵³¹ anebo kameramani Geoffrey H. Mallins s J. B. Mcdowellem, kteří byli jako jedni z několika dalších kameramanů pověřeni britskou vládou v roce 1915 k natáčení přímo v centru dění na západní frontě, aby dosáhli autentičtějšího účinku, než do té doby produkovaná inscenovaná válečná melodramata.⁵³² Výsledkem jejich práce se stal dokument *Bitva na Sommě*,⁵³³ jenž se stal vůbec nejúspěšnějším filmem britské kinematografie,⁵³⁴ z čehož vyplývá jediné britské „pozitivum“ skutečné bitvy na Sommě, která pro Británii skončila de facto neúspěchem.⁵³⁵ Jen během úvodních šesti týdnů promítání shlédlo film přes dvacet milionů obyvatel,⁵³⁶ což výsledně dává přibližnou polovinu obyvatel Velké Británie té doby.⁵³⁷

Film plnil důležitou propagandistickou úlohu i po vypuknutí druhé světové války, kdy měl utvrzovat německý lid v bezmezném optimismu a

529 Viz kapitola 3. 4. 2 Zenit meziválečné kinematografie – zvukový film (1930-1939).

530 VIRILIO, P. *Válka & film*, s. 129.

531 HENDERSON, R. M. *D W. Griffith*, s. 184.

532 REEVES, N. *Official British Film Propaganda during the First World War*, s. 145 – 146.

533 *Bitva na Sommě (The Battle of the Somme)*. UK, 1916.

534 WILLIAMS, D. *Media, Memory, and the First World War*, s. 13.

535 HART, L. *Historie první světové války*, s. 261.

536 WILLIAMS, D. *Media, Memory, and the First World War*, s. 113.

537 HITCHCOCK, John. *Population of Great Britain & Ireland 1570-1931*. [online]. 1996 [cit.

2013-02-17]. Dostupné z: <http://homepage.ntlworld.com/hitch/gendocs/pop.html#EW>

Samo číslo ovšem značí počet diváků, kteří v kinech film shlédli, ale nevztahuje se k možnosti opakovaného shlédnutí, čili jeden prodaný lístek automaticky neznačí jednoho nového diváka.

neutuchající víře v konečné vítězství.⁵³⁸ Posedlost filmovým uměním nacistických pohlavárů vygradovala v roce 1945 filmem jediného nacistického poválečně souzeného a odsouzeného režiséra Veita Harlana⁵³⁹ *Kolberg (Kolberg)*, který měl v posledním roce druhé světové války vlastenecky nabudit morálně zdevastované nacistické ozbrojené síly reminiscencí vzdoru pruského města Kolberg⁵⁴⁰ vůči vojskům napoleonské Francie v roce 1807.⁵⁴¹

Absurdnost výroby tohoto filmu nelze chápat bez uvědomění si vynaložených prostředků pro jeho výrobu, které byly válčícím Německem uvolněny – uvádí se přibližné množství 200 000 mužů na kompars, a až 6 000 koní,⁵⁴² jež by ve válečných akcích našly daleko potřebnější strategické uplatnění, než byla honba za propagovaným snem nacistické „utopie“. Nemluvě o veškerých finančních a materiálních prostředcích, které z filmu učinily nejdražší německý film, pokud ne všech dob, pak alespoň do doby svého vzniku a nejbližších následujících let.⁵⁴³ Fakt, že Napoleonova Francie byla nakonec ve válce poražena i s nezanedbatelným přispěním německých (pruských) sil,⁵⁴⁴ na rozdíl od Francie Raymonda Poincarého, jasně ilustruje snahu Třetí říše, reflektovat tu část své historie, jíž mohli Němci chápat ve smyslu německé slávy a německého nacionálního vítězství, což první světová válka pochopitelně nebyla.

Na začátku kapitoly bylo uvedeno, že kvalitativní úroveň filmové tvorby Třetí říše se nerovnalá výmarské kinematografii. *Kolberg* budiž důkazem, byť do značné míry ad absurdum, že to není úplně výstižné hodnocení, jelikož prostředky investované do jeho výroby by se ve Výmarské republice sháněly těžko. Ačkoliv se kvalita filmů nedá poměřovat vynaloženými financemi, velkolepými exteriéry a drahou výpravou, přesto je (nejen) na *Kolbergu* patrný fakt, že NSDAP o filmový

538 REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 154 – 155.

539 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 283.

540 Dnešní Kołobrzeg (česky Kolobřeh), ležící na západě Polska.

541 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 214.

542 VIRILIO, P. *Válka & film*, s. 132.

543 STEWART HULL, D. *Film in the Third Reich*, s. 218.

544 FERRO, M. *Dějiny Francie*, s. 193 – 194.

průmysl pečovala, a vyjma rozsáhlé vlny čistek a emigrací mezi umělci, nezanechala německou kinematografii v nějakém výraznějším devastujícím rozkladu,⁵⁴⁵ jaký bychom mohli uvést v případě ruské kinematografie, která po roce 1917 začínala de facto nanovo.

3. 3 Válečná reflexe v ruské kinematografii

3. 3. 1 První reflexe filmovou optikou carského Ruska (1914-1917)

Počátky ruské kinematografie, za něž lze pokládat nejen filmovou projekci, ale rovněž i filmovou produkci, jsou kladeny do roku 1896, krátce po vynálezu a veřejné demonstraci filmu, jež proběhla ve Francii.⁵⁴⁶ Tehdy se uskutečnila i korunovace cara Mikuláše II., faktického vládce Ruska již od roku 1894,⁵⁴⁷ která byla zaznamenána na kameru, coby jedna z prvních politických aktuálních událostí světové historie,⁵⁴⁸ byť do určité míry filmaři zinscenovaná a zaranžovaná,⁵⁴⁹ což na samotném významu filmu nikterak nesnižuje jeho historickou hodnotu, neboť je vcelku zřejmé, že jakékoliv ceremonie se odehrávají v intencích určité režie.⁵⁵⁰

Rusko stavělo počátky vlastní kinematografie na slavných epizodách z vlastních dějin, přičemž prvním dlouhometrážním ruským filmem se stal v roce 1911 historický snímek z období krymské války, jenž byl podporovaný carskou vládou,⁵⁵¹ *Obrana Sevastopolu (Oborona*

545 REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 156 – 157.

546 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 15.

547 VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 14 – 15.

548 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 14 – 15.

549 PETRÁŇ, Tomáš. *Od televize ke skutečnému filmu*. In: KOFROŇ, Václav (ed.). *Hranice (ve) filmu*, s. 42.

550 Pro srovnání: Anglický král Eduard VII. měl tutéž možnost jako Mikuláš II., tedy zachytit akt vlastní korunovace na kameru v roce 1902, kdy učinil objednávku u francouzského režiséra Georgese Mélièse. Ten ovšem neměl dostatečné technické podmínky pro zaznamenání korunovace na kameru tak, aby nenarušovaly průběh ceremonie. Proto Méliès přistoupil k vytvoření inscenované rekonstrukce korunovace, přičemž Eduarda VII. s chotí hráli najatí herci v aranžovaném prostředí, jež detailně napodobovalo interiér síně Westminsterského opatství. Všešlý snímek se jmenuje *Korunovace Eduarda VII. (Le Sacre d'Edouard VII., 1902)*

KUČERA, Miloslav. *Insenační postupy v (historickém) dokumentárním filmu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*, s. 323 – 324.

551 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 54.

Sevastopolya) režisérů Vasilije Gončarova a Alexandra Chanžonkova.⁵⁵² V Rusku se filmové umění průběžně a pozvolna ve společenské oblibě ukotvovalo do propuknutí první světové války, jež na ruskou filmovou produkci zapůsobila jako určitý katalyzátor,⁵⁵³ což lze demonstrovat na počtu vyrobených filmů v letech 1913-1916, kdy se původní počet vyrobených filmů z roku 1913 (cca 130) téměř zečtyřnásobil (cca 499).⁵⁵⁴

Mimo vlastní filmovou produkci byly do předválečného Ruska dováženy filmy zejména z Francie, Itálie, Německa nebo Dánska, přičemž až v důsledku první světové války se do Ruska oficiálně dostaly i první filmy z USA, včetně kvalitnějšího technického vybavení pro praktikování filmového řemesla, což se mimo jiné podepisovalo právě pod kvantitativní nárůst vlastní tvorby soukromých filmařských společností.⁵⁵⁵ Gradace domácí tvorby byla mimo jiné podnícena i načas zpřetrhanými obchodními cestami mezi západní a východní Evropou, čímž se Rusko v okamžiku vypuknutí války nedobrovolně separovalo od svých hlavních zásobitelů – Francie, Itálie, Dánska, a přirozeně i rázem nepřátelského Německa,⁵⁵⁶ které v předválečných letech platilo všeobecně za ruského největšího obchodního partnera.⁵⁵⁷

Odkázána hlavně na vlastní produkci, začala ruská kinematografie produkovat první propagandistické patriotické filmy, jichž během prvního půl roku války stačilo vyprodukovat 103, údajně nejvíce ze všech států ve válečném stavu, přičemž zhruba polovina z nich byla cíleně zaměřena na umělou degradaci morálních hodnot německého vojska.⁵⁵⁸ V průběhu konfliktu vzrůstala tematická rozličnost filmových příběhů. Došlo také na humoristickou tvorbu, z níž je patrně nejznámější série němých grotesek s Vovou, jakýmsi ruským „ekvivalentem“ Charlese Chaplina, jehož představoval herec a režisér v jedné osobě, Alexandr Verner.⁵⁵⁹ Chaplin

552 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 10.

553 Podobně jako například německá nebo americká kinematografie.

554 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 101.

555 Tamtéž, s. 100 – 101.

556 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 85.

557 VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 303.

558 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 85.

559 Tamtéž, s. 85 – 86.

sám byl přítom v meziválečném Sovětském svazu poměrně oblíbený,⁵⁶⁰ a to nejen pro své neskryvané sympatie k dělnickému hnutí,⁵⁶¹ ale také i díky svému archetypu prostého hrdiny z lidu, jenž se dostával do ustavičných humorných konfliktů s „vrchností“.⁵⁶² Chaplinovu solidárnost s obyčejným lidem, zrovna tak jako jeho vysoké umělecké kvality na něm mimo jiné obdivoval i nástupce Josifa Stalina v čele KSSS Nikita Chruščov,⁵⁶³ zrovna tak jako režisér Sergej Ejzenštejn.⁵⁶⁴ Nutno dodat, že profesní obdiv obou významných filmových person, za jaké Ejzenštejna a Chaplina bezpochyby označit můžeme, byl oboustranný, včetně Chaplinova obdivu k „poetickému“ zpracování historie v Ejzenštejnově čili druhotně řečeno i sovětské tvorbě.⁵⁶⁵

Během tříletého zapojení carského Ruska ve světovém konfliktu vznikaly příznačně pojmenované propagandistické filmy jako *Sláva nám, smrt vrahům* (*Slava - nam, smert' – vragam*, 1914), *Hrdinský čin kozáka Kuzmy Krjučkova* (*Podvig kazaka Kuzmy Krjučkova*, 1915), který podával příběh o statečnosti jednoho ruského vojáka proti jedenácti německým nepřátelům,⁵⁶⁶ *Hrdinský čin vojína Vasilije Rjabova* (*Podvig rjadovogo Vasilija Rjabova*), anebo *Za cara a vlast čili lidé jsou bratři* (*Za carja i otěčestvo ili Ljudi – brat'ja*).⁵⁶⁷ Hlavním tématem výše zmíněných snímků, bylo ukázat prostému ruskému občanu „klamné“ hrdinství řadových mužů na frontě, ať už to bylo vojáci, spojaři, či zdravotní sestry, a zároveň i kladné ideály carského Ruska, jež jako první stát mocností Dohody

560 CREISSELOVÁ, Annabelle; FEIGELSON, Kristian. *Ford, fordismus a stalinismus* (1935). In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny* 3, s. 52.

561 MERHAUT, Václav. *Filmová kritika "zuřivého reportéra"*. In: *Filmový sborník historický* 2, s. 237 – 238.

562 PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu*, s. 48 – 49.

563 Chruščov se s Chaplinem na vlastní přání setkal v padesátých letech v Londýně, přičemž jej i tehdy utvrzoval v tom, že je Chaplin jedním z velmi oblíbených zahraničních filmařů v SSSR.

CHAPLIN, Ch. *Můj životopis*, s. 517.

564 EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*, s. 224 – 225.

565 CHAPLIN, Ch. *Můj životopis*, s. 355.

Je podivuhodné, proč Chaplin, který v jednom ze svých nejslavnějších filmů *Diktátor* (*The Great Dictator*, 1940) explicitně a přímočaře vystupoval proti totalitnímu státnímu zřízení, vyslovil slova takto míněné chvály zrovna pro sovětskou kinematografii, která s historickou reflexí nakládala spíše cíleně a manipulačně, nežli "poeticky". Tím spíše, když si na tomtéž místě stěžuje na obecné překrucování historie v nekonkrétních filmech, které jej naplňuje pesimismem.

566 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 85.

567 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 124 – 127.

formulovalo na podzim roku 1914 základní požadavky budoucího míru – čili oficiální válečné cíle, ne nepodobné těm německým.⁵⁶⁸ Nutno zmínit, že na úplném začátku války, kdy ruská ofenziva díky snadnému postupu počítala s rychlým ukončením konfliktu,⁵⁶⁹ byly tyto požadavky, rovněž jako filmová či jiná propaganda, ještě relativně adekvátní a soudné, což pro zbylý průběh války deklarovat nelze, přičemž nejlépe to dokládají revoluční události v roce 1917.

Oním výše zmíněným „klamným“ hrdinstvím narážím na fakt, že šlo víceméně o snahu oklamat vlastní obyvatelstvo, jemuž měl býti zamlčen největší počet válečných dezertérů ze všech zúčastněných států světové války.⁵⁷⁰ Nejednalo se o bezprecedentní jev, jelikož v roce 1905, kdy bylo Rusko ve válce s Japonskem, propukl ve vleku válečných událostí neúspěšný pokus o revoluci, jíž doprovázely i četné dezerce a vzpoury v řadách vojska a námořnictva.⁵⁷¹

Ruská válečná propagandistická předrevoluční tvorba, jež byla zaměřena na domácí publikum k pozvednutí morálky na základě vlastních „ctnostných“ hodnot, a na základě sdíleného přesvědčení o vnuceném konfliktu,⁵⁷² měla rovněž svůj ekvivalent v negativní propagandě namířené proti nepříteli. Detektivní film *Enver Paša – zrádce Turecka (Enver Paša – predatěl Turcii)*⁵⁷³ byl agitačně nasměřovaný proti Turecku, s nímž Rusko svádělo boje v oblasti Kavkazu a Anatólie,⁵⁷⁴ přičemž právě turecký generál Enver Paša byl zodpovědný za příklon Turecka k Ústředním mocnostem ve světovém konfliktu.⁵⁷⁵ Satirickým útokem na osobnost německého císaře Viléma II. se stal film *Pryč s německým jhem (Doloy německoje igo)*,⁵⁷⁶ jež v Rusku vyrobila francouzská firma Pathé, a jenž německého císaře vykresloval jako neposedné rozmazlené dítě,

⁵⁶⁸ VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 336.

⁵⁶⁹ GILBERT, M. *Dějiny dvacátého století*, s. 231.

⁵⁷⁰ PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 68.

⁵⁷¹ VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 171.

⁵⁷² Tamtéž, s. 321.

Totéž přesvědčení bylo nejvíce zastoupeno ve válečné tvorbě zejména Velké Británie, Francie, anebo Spojených států amerických.

⁵⁷³ Neurčitě datováno do let 1914-1916.

⁵⁷⁴ KREISER, K.; NEUMANN, Ch. H. *Dějiny Turecka*, s. 175 – 178.

⁵⁷⁵ Tamtéž, s. 175.

⁵⁷⁶ Neurčitě datováno do let 1914-1916.

jemuž je zatěžko odepřít vše, oč si zamane.⁵⁷⁷ Film *Jidáš – korunovaný zrádce Bulharska (Juda – koronovaný predateľ Bolgarii)*⁵⁷⁸ napadal na motivy skutků bájně biblické postavy tu skutečnost,⁵⁷⁹ že bulharský, ač slovanský národ, se ve světové válce „zrádně“ přidal ke „germánským“ Ústředním mocnostem.⁵⁸⁰

Výše zmíněný film *Enver Paša – zrádce Turecka*, byl jedním z mála uměleckých filmů států Dohody ve válečných a meziválečných letech, který měl účelově zprofanovat Turecký stát. Výjimkou je v tomto ohledu americký film Johna Forda z roku 1934 *Ztracená patrola*,⁵⁸¹ jež se jako jeden z mála amerických filmů nezabývá evropským bojištěm. Naprostá většina propagandistické tvorby Francie nebo Velké Británie byla namířena vůči Německu, s nímž byly na západní frontě sváděny největší boje.

Terčem australské propagandistické satiry se Turecko stalo v krátkém filmu *Korunní princ smrti*,⁵⁸² v němž je Turecko vyobrazeno jako opelichaný krocán,⁵⁸³ který se ocitá mezi dvěma válčícími stranami bez možnosti úniku. V předtuše zlověstného konce utrousí poznámku: „*Kéž bych uměl létat.*“⁵⁸⁴ čímž Australané jasně deklarovali, co si myslí o potenciálu, a vůbec o setrvávání Turecka, jež mělo podobně jako Rakousko-Uhersko velice přeceňovaný vojenský potenciál,⁵⁸⁵ ve světové válce. Averse Australanů vůči Turecku je snadno odvoditelná, vzhledem k tomu že právě australské jednotky, vyjma nasazení na východoasijském pobřeží a ve vodách Oceánie,⁵⁸⁶ nebo v Evropě na západní frontě,⁵⁸⁷ zažily nejslavnější a největší vojenské nasazení právě na Blízkém východě, konkrétně v bitvě o poloostrov Gallipoli,⁵⁸⁸ jejíž výročí je dodnes

577 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 126 – 127.

578 Neurčitě datováno do let 1914-1916.

579 Tamtéž, s. 130.

580 VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 347.

581 *Ztracená patrola (The Lost Patrol)*. Režie John FORD. USA, 1934.

582 *Korunní princ smrti (Crown Prince of Death)*. Austrálie, 1916.

583 Tato metafora má svůj základ v anglickém výrazu "turkey", jenž je totožný jak pro označení krocana, tak i pro označení Turecka.

584 Doslovné znění: „*I wish I could fly.*“

585 KREISER, K.; NEUMANN, Ch. H. *Dějiny Turecka*, s. 174.

586 BLAINEY, G. *Dějiny Austrálie*, s. 134.

587 WILLIAMS, D. *Media, Memory, and the First World War*, s. 250.

588 BLAINEY, G. *Dějiny Austrálie*, s. 133 – 136.

v Austrálii hojně připomínáno ve formě národního svátku,⁵⁸⁹ a na níž je často odkazováno v australských válečných filmech o první světové válce.⁵⁹⁰

Doposud uváděná filmová tvorba se nijak zásadně nevyjímalala v propagandistickém pojetí zbylých válčících států, tudíž její komparaci s nimi ponechme stranou, a soustředíme se následný vývoj. Carský „propagandistický“ směr filmového uvažování ještě během války zpřetrhaly dvě revoluce. Nejprve únorová revoluce roku 1917, která skoncovala s carským režimem Mikuláše II., a následně tzv. Velká říjnová socialistická revoluce, která téhož roku nastolila socialistickou vládu, jež měla pro následující období ovlivňovat chod celé společnosti, včetně kultury, včetně umění i včetně filmu, což klade ruskou filmovou tvorbu do měřítek, jež nejsou zcela adekvátně příznivá pro relevantní komparaci s kinematografiemi ostatních mocností Dohody.

3. 3. 2 Zrod socialistické kinematografie (1917-1930)

Předrevoluční filmová tvorba carského Ruska měla být po socialistické revoluci roku 1917 navždy zapomenuta a zlikvidována, kvůli její ideové zaujatosti pro carský režim, kvůli „antiuměleckosti“, a kvůli „beznápaditosti“.⁵⁹¹ Takto lze alespoň stručně interpretovat hlavní výtky socialistické ideologie vůči filmové tvorbě před rokem 1917. Ta byla daleko spíše než za nízkou kvalitu deklasována zejména proto, že neměla ideově nic společného s tím, čeho chtěl porevoluční socialistický režim ve filmu ukazovat ruskému obyvatelstvu. Naopak tato tvorba sloužila jako upomínka éry carství, jehož odkaz měl být pro porevoluční generace zavržen. Následně tvořené filmy měly carský režim hanobit, a s ním vše, co představoval, načež představitelé předrevolučního (nejen)

589 Tzv. Anzac Day (Australian and New Zealand Army Corps / Australský a novozélandský armádní sbor).

Tamtéž, s. 136.

590 Pomineme-li slavný film Petera Weira *Gallipoli* (*Gallipoli*) z roku 1981, který přímo o vojenské operaci pojednává, můžeme zmínit ještě například *Lehkou jízdu* (*The Lighthorsemen*, 1987) anebo relativně nový a tematicky originální film *Bitva o Hill 60* (*Beneath Hill 60*) z roku 2010.

591 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 3.

filmového umění byli vykázáni do exilu.⁵⁹²

Tento proces nijak nevybočuje z tendenčních manipulačních praktik s historií ve filmu.⁵⁹³ Naopak je možno jej označit za jeden z prvních systematických manipulačních postupů uplatněných v kinematografii. Nemůžeme jej však označit za první, neboť účelová manipulace s historií existovala už před Velkou válkou. Onen proces mohl být v jejím důsledku spíše jen rozmnožen či urychlen.⁵⁹⁴ Socialistický režim dbal na zobrazovaný ideál svého spravedlivého budovatelského obrazu v umění, tak jako se carský režim se snažil uplatnit filmové umění ve prospěch své „propagace“.⁵⁹⁵ To se později při jakékoliv umělecké hodnotě daných děl, pochopitelně nehodilo do koncepce socialistického zřízení.

Carskou a socialistickou kinematografií dělí osm měsíců relativně nezávislé buržoazní tvorby,⁵⁹⁶ která se pod předzvěstí budoucího znárodnění profilovala spíše v propagační podpoře Prozatímní vlády.⁵⁹⁷ S jejím pádem pochopily podobné snahy ustaly. O tom, jakou formu a obsah má porevoluční sovětský film mít, se rokovalo docela krátce po revoluci, kdy byla ustanovena základní schemata budoucího kinematografického vývoje, jenž v sobě zahrnoval nikoliv jen propagandu či retrospektivu války, ale veskrze všechna omezená témata nové státní ideologie, jež se ve filmu směla a dala uplatnit.⁵⁹⁸ A když koncem srpna 1919 bylo nařízeno kompletní znárodnění ruské kinematografie, jehož dozvuky probíhaly až do ledna následujícího roku,⁵⁹⁹ socialistický režim mohl plně kontrolovat veškeré filmové aktivity, které do té doby stále

592 TAYLOR, R. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, s. 23.

593 Viz kapitola 2. 1. Relevance filmu ve vztahu k historiografii a k reflexi minulosti, v níž je rozvedena skutečnost universalistické filmové reflexe historie.

594 WILLIAMS, D. *Media, Memory, and the First World War*, s. 35.

595 Viz *Tři století panování Romanovců (Trehsotletie carstvovani ja doma Romanovyč)*, či *Nastoupení panovnického rodu Romanovců na trůn (Vocarenije doma Romanovyč)* z roku 1913.

596 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 221.

597 Tamtéž, s. 212.

598 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 20.

599 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 212.

praktikovaly soukromé⁶⁰⁰ ruské filmové společnosti.⁶⁰¹ Socialistický zájem o film coby hlásné propagační médium byl zcela opodstatněný, neboť v zemi, kde panovala vysoká míra negramotnosti,⁶⁰² byl film daleko ideálnějším propagandistickým médiem, než jakýkoliv jiný druh umění či forma agitace,⁶⁰³ nehledě na to, že se stal ve „zbídačeném“ Rusku nejlidovější, tudíž veskrze lacinou, formou zábavy – zábavy.⁶⁰⁴

Na ruské kinematografii se znárodnění promítlo neblaze, neboť hospodářsky zdevastované Rusko nemělo prostředky k tomu, aby mohlo finančně obhospodařovat filmový průmysl, v důsledku čehož počet ruských funkčních biografů z roku 1917 klesl v roce 1923 z původních 2 700⁶⁰⁵ na pouhých 500.⁶⁰⁶ Filmová produkce vesměs stagnovala, a projekce filmů v kinech byla odkázaná ponejvíce na neaktuální tvorbu vzniklou dříve, jež nebyla tolik zatížena carským odkazem, anebo filmy, které byly do Ruska dovezeny zejména z Ameriky nebo Německa. V obojím případě se jednalo o tvorbu, která se neslučovala s oficiálními požadavky komunistické vlády,⁶⁰⁷ načež měla vypuknout systematická ideově „vhodná“ tvorba, aby bylo docíleno určité ideové a kvantitativní soběstačnosti socialistické kinematografie.

Bezprostředně porevoluční, a následná dvacátá léta, se nesla v duchu reflexe nikoliv válečných událostí, ale v zásadě reflexe samotné revoluce a revolucionářských nálad. První filmová reflexe březnové revoluce probíhala během roku 1917.⁶⁰⁸ První socialistické agitační filmy na téma říjnové revoluce vznikaly v letech 1918-1919.⁶⁰⁹ V nich mělo být

600 Poslední „polosoukromé“ filmové studio bylo kompletně znárodněno až počátkem třicátých let.

CREISSELOVÁ, A.; FEIGELSON, K. *Ford, fordismus a stalinismus (1935)*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny* 3, s. 53.

601 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 22.

602 Přibližně 50 % ruské porevoluční populace bylo negramotných.

PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 312.

603 Tamtéž, s. 304.

604 TAYLOR, R. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, s. 14.

605 Jiný zdroj uvádí dokonce počet 4 000 biografů.

GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 215.

606 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 104.

607 TAYLOR, R. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, s. 72.

608 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 234 – 235.

609 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 29.

lidu demonstrativně ukázáno, jak „stateční“ jedinci svrhli režim, jenž ovšem v obměněné podobě navazoval na odkaz carského Ruska – jak se v „revolucionářských“ filmech ukazovalo.⁶¹⁰ Došlo-li přitom na reminiscenci „skutečné“ první světové války, tak již nebyla zobrazována jako pomyslný „prostor“ pro hrdinské činy synů (a dcer)⁶¹¹ vlasti a národa, ale jako katastrofa, do níž národ zavlékla panující dynastie Romanovců, a v níž pokračovala tzv. Prozatímní vláda⁶¹² čili aristokratičtí anebo buržoazní vykořisťovatelé státu a jeho lidu.

Pro totalitní ideologie bývá příznačné, že jednoznačně vytyčí jak hodnoty, jež má společnost přijímat a velebit, tak i hodnoty, jež má daná společnost zavrhnout. V tomtéž duchu bývá určován i tzv. koncept státního přítele (spojence) a nepřítel, konkretizovaný jako svár „dobra“ a „zla“.⁶¹³ Pro sovětské Rusko se příznačným ideologickým nepřitelem stávala minulost, tedy bývalý carský režim, a jeho potenciální přežitky v podobě například pozůstalé aristokracie, církve, dobových odpůrců socialistické politiky,⁶¹⁴ včetně od počátku vytyčených nepohodlných typizovaných vykořisťovatelů.⁶¹⁵ Ruská, respektive sovětská kinematografie tím dílem mohla reflektovat konflikt ve dvou naprosto odlišných konceptech, což je určitý světový unikát, neboť byly-li odlišnosti v reflexivním pojetí patrné v jiných kinematografiích, jednalo se o diference spíše individuálního rázu,⁶¹⁶ a nikoliv kolektivního.

Film v SSSR byl veden v duchu tzv. socialistického realismu, jenž byl sice oficiálně definován až na 1. sjezdu Svazu sovětských spisovatelů

⁶¹⁰ Viz filmy *Předměstí (Okraina)* anebo *Deset dní, které otřásly světem (Okt'abr)*.

⁶¹¹ Viz propagandistický film *Hrdinský čin milosrdné sestry Rimy Ivanovové (Gerojskij podvig sjostry miloserdija Rimmy Ivanovoj)*.

GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 124.

⁶¹² GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 105 – 106.

⁶¹³ KOPAL, P. *Imaginace (stalinské) totality*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 245.

⁶¹⁴ JAROŠ, J. *Film ve službách hnědé i rudé totality*. In: KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 59.

⁶¹⁵ Tamtéž, s. 47.

⁶¹⁶ Zásadní odlišení od tvorby Německa v meziválečné éře spočívá v tom, že zatímco sovětská kinematografie systematicky brojila proti bývalému režimu, nacistická ideologie byla založena na vlastní výjimečnosti, která nebyla vázána časem ale místem. Ačkoliv se tvorba let 1933-1939 nesla v docela rozdílném pojetí oproti letům 1918-1933, nelze z filmů vypožorovat takové útoky na bývalá státní zřízení, jako je to v sovětské kinematografii.

v roce 1934,⁶¹⁷ nicméně jeho „předobraz“ je patrný už v raně porevolučním umění. Ve filmu, tak jako ostatně v jakékoliv jiné formě umění,⁶¹⁸ vyžadoval od tvůrce „*pravdivé a historicky konkrétní zobrazení skutečnosti v jejím revolučním vývoji. Přitom pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení skutečnosti se musí pojit s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu.*“⁶¹⁹ Jinak řečeno, socialistický realismus korigoval umělce v mezích témat a tvůrčích postupů vytyčených bolševickým režimem a jeho historickým ideovým významem.

Ráz uměleckého díla byl prvořadě ideově poplatný, poučný v rámci doktríny socialistického realismu, a až vposledku zábavný. Z toho důvodu se nezdá být zcela adekvátní komparace sovětské meziválečné kinematografie například s americkou, kde sice vznikala filmová díla na objednávku vlády,⁶²⁰ tudíž potenciálně ideově korigovaná, nicméně v podstatně uvolněnějším tvůrčím procesu. Navíc v ní měl film primárně „zabavit“ obecnost, a nikoliv je ideově převychovat. Ruským režisérem, který vskutku brilantně obsáhl obě složky – jak uměleckou, tak agitační, se stal Sergej Michajlovič Ejzenštejn, jenž se ve své mnohotvárné tvorbě uchyloval jak k revolučním upomínkám, tak i k daleko starším reminiscencím, jež měly promlouvat k autorově současné generaci. Tím je míněn například film je *Alexandr Něvský (Alexandr Něvskij)* z roku 1938, jenž měl cíleně vlastenecky⁶²¹ poukazovat na hrdinskost středověkého ruského národa.⁶²²

Nejdůležitějším tématem ruských-sovětských dějin se automaticky stala Velká říjnová revoluce, o níž byl natočen první film již v roce 1918 s

617 POZNAROVÁ, Valérie. "Socialistický realismus" a jeho využití pro dějiny sovětské kinematografie. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 17.

618 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 55.

619 POZNAROVÁ, Valérie. "Socialistický realismus" a jeho využití pro dějiny sovětské kinematografie. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha 2012, s. 17.

620 Viz *Srdce světa (Hearts of the World, 1918)* americké produkce, který ovšem vznikl na objednávku představitel britské vlády Davida Lloyd George.

HENDERSON, R. M. *D W. Griffith*, s. 182.

621 EJZENŠTEJN, S. M. *Kamerou, tužkou i perem*, s. 94.

622 JAROŠ, J. *Film ve službách hnědé i rudé totality*. In: KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 59 – 60.

příznačným názvem *Vzpoura (Vosstanie)*, který předznamenával řadu totožně pojatých filmů, reflektujících buď socialistickou revoluci, anebo aktuálně probíhající občanskou válku, jejíž vizuální reflexe byla vzhledem k totální kontrole filmového průmyslu od roku 1919 silně tendenční a neobjektivní, k tomu vesměs pochybné umělecké kvality. Kvalita, jak již bylo naznačeno, nehrála v socialistickém filmu takovou roli, jako forma ideového sdělení. Zlom v tomto pojetí, kdy se kvalita filmu vyrovnala ideologickému poselství, nastal až roku 1925 uvedením dvou filmů patrně nejvýraznější osoby raného sovětského filmu Sergeje Ejzenštejna,⁶²³ jehož za svůj pomyslný umělecký vzor označil mimo jiné i český strůjce historických velkášských socialistických spektaklů⁶²⁴ Otakar Vávra,⁶²⁵ a mnoho dalších.

Řeč je o filmech *Stávka*⁶²⁶ a *Křížník Potěmkin*,⁶²⁷ které se staly nejen revolučními filmovými počiny ve smyslu filmové látky, ale rovněž i ve smyslu filmové formy.⁶²⁸ Ejzenštejn, jemuž v době uvedení obou filmů bylo sedmadvacet let, dokázal že i propagandistický film lze v rámci uměleckých socialistických možností zrobit hodnotně a kvalitně.⁶²⁹ *Křížník Potěmkin* učinil z Ejzenštejna vůdčí osobnost meziválečné sovětské kinematografie, a zajistil mu nebývalý mezinárodní ohlas,⁶³⁰ ovšem například na Slovensku,⁶³¹ či v Německu byl *Křížník Potěmkin* pro svou prorevoluční socialistickou ideologii ponejprv zakázán,⁶³² a když byl po protestech uvolněn pro promítání, tak pouze v režii státní cenzury.⁶³³ Ve Spojených státech amerických si vysloužil takovou pozornost, že se jednu

623 PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu*, s. 76.

624 Například filmy s husitskou tematikou *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) či *Proti všem* (1956), potažmo s tematikou druhé světové války *Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1975).

625 VÁVRA, O. *Podivný život režiséra*, s. 29.

626 *Stávka* (Stáčka). Režie Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN. SSSR, 1925.

627 *Křížník Potěmkin* (Bronenosets Potomkin). Režie Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN. SSSR, 1925.

628 BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Filmy rozšířeného prostoru*. In: KOFROŇ, Václav. *Hranice (ve) filmu*, s. 97.

629 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 106 – 107.

630 RAČUK, Igor; KARABINOŠ, Anton. *Fenomén sovětského filmu*, s. 38 – 39.

631 MACEK, Václav; PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava 1997, s. 42.

632 Nikoliv v Čechách, viz kapitola 3. 4. 1 Počátky filmové reflexe první světové války (1918-1930).

633 GREGOR, U.; PATALAS, E. *Dejiny filmu*, s. 84 – 85.

dobu jednalo o možné spolupráci Ejzenštejna s americkou produkční společností,⁶³⁴ tudíž o sloučení dvou neslučitelných filmových koncepcí, z nichž jedna byla založena na komerci, která měla diváka především bavit a poskytovat mu určitou formu zábavné oddychové „terapie“ z reality,⁶³⁵ kdežto druhá měla divákovi kázat a nuceně jej ideově „převychovávat“ osobitým pojetím socialistické reality.

Ironií osudu se film stal natolik „kvalitním“, že i ministr propagandy nacistického Německa Joseph Goebbels jej údajně pokládal za inspirační zdroj pro tvorbu filmové nacistické propagandy.⁶³⁶ Plným právem, neboť *Křižník Potěmkin* docílil velkolepého efektu realistické autenticity, který de facto určoval kolektivní povědomí historie.⁶³⁷ Jakmile byl zřízen německý protektorát Čechy a Morava, *Křižník Potěmkin* byl na éry jeho setrvačnosti zakázán,⁶³⁸ aby neměl pro Němce nežádoucí ideologický socialistický dopad na české publikum.

První světová válka zobrazovaná ve válečných historických filmech socialistického Ruska zpravidla přecházela ve válku občanskou, proto nelze chápat sovětskou kinematografii bez znalosti ruských dějin úvodních třiceti let dvacátého století. Zatímco dvacátá léta kladla v umělecké tvorbě důraz na uměleckou rekapitulaci revolučních událostí, v letech třicátých už daleko více docházelo k připomínkám primárně válečných událostí. O ruské občanské válce situované na Sibiř pojednává film Jakova Protazanova *Tommi* (Tommi, 1931), jenž byl natočen na motivy románu, a posléze též divadelního dramatu téhož autora Vsevoloda Ivanova. Téma přechodu z bojiště první světové války na bojiště ruské občanské války zpracovával film *První četa* (*Pervyj vzvod*, 1933), a pobytu ruských vojsk na území Běloruska během pozvolného ústupu z tamních oblastí v roce 1915 se věnoval film režiséra Borise Schreiberova *Většina* (*Sověršennoletije*, 1935).⁶³⁹

634 EJZENŠTEJN, S. M. *Paměti*, s. 179.

635 SOBCHACKOVÁ, V. *Filmové žánry*. In: ZUSKA, V. (ed.). *Sborník filmové teorie I*, s. 140.

636 VÁVRA, O. *Podivný život režiséra*, s. 123.

637 ROSENSTONE, R. A. *Visions of the Past*, s. 30.

638 SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy: Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Praha 2009, s. 164.

639 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 111 – 112.

V roce 1927, tedy ve výročí desátého roku od Velké říjnové socialistické revoluce, byl uveden další, v pořadí třetí Ejzenštejnův dlouhometrážní film, tentokrát již úmyslně „inscenačně-dokumentaristicky“ reflektující Velkou říjnovou socialistickou revoluci – *Deset dní, které otřásly světem*,⁶⁴⁰ který vznikl na podkladu literární předlohy amerického novináře Johna Reeda.⁶⁴¹ O rok později se k totožnému tématu vázal film o fiktivním příběhu mladého chlapce z vesnice, jenž je stržen bolševickou revolucí k aktivní participaci ve státním převratu – *Konec Petrohradu*,⁶⁴² jež natočil Vsevolod Pudovkin, který zrod filmu údajně doprovodil výrokem o (obecném) filmu, jenž je „úžasný nástroj, který nás přiměje milovat revoluci.“⁶⁴³

V případě *Konce Petrohradu* se jednalo o rozvedení tematiky dřívějšího filmu *Mikuláš II., samovládce vsí Rusi (Car Nikolaj vtoroj, samoděržec vserossijskij, 1917)*, který stihl být natočen mezi oběma ruskými revolucemi.⁶⁴⁴ Rozdílem mezi výše zmíněnými filmy měla být samozřejmě poplatnost socialistickému režimu, která ve filmu z roku 1917 úmyslně scházela, a rovněž také inscenační a dokumentární míra obou filmů, kdy byl *Mikuláš II., samovládce vsí Rusi* vybaven archivními dokumentárními záběry,⁶⁴⁵ zatímco *Konec Petrohradu* nikoliv.

Oba němé filmy (*Deset dní, které otřásly světem* a *Konec Petrohradu*), jejichž kulturní a historický význam přežil dodnes, jsou v určité míře jedněmi z předních reprezentantů stylu, jímž se socialistická kinematografie během meziválečné éry prezentovala. Spočíval především v upřednostnění interní dějinné události v souvislostech s externími válečnými koincidencemi. Z toho lze patrně usuzovat, že sovětský meziválečný film, byť v první řadě socialistický, lze druhotně klasifikovat i jako nacionální, anžto centrem historické reflexe globálních

640 *Deset dní, které otřásly světem* (Okťabr). Režie Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN. SSSR, 1927.

641 ROSENSTONE, R. A. *Visions of the Past*, s. 99 – 100.

642 *Konec Petrohradu* (Koněc Sankt-Petěrburga). Režie Vsevolod PUDOVKIN. SSSR, 1928.

643 SORLIN, P. *Archivy a filmové týdeníky ze stalinského období*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny* 3, s. 217.

644 GINZBURG, S. S. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*, s. 228 – 229.

645 Tamtéž, s. 229.

událostí bylo Rusko. Nacionální součást pojetí ruských dějin byla v tomto ohledu však druhotná, neboť největší umělecký rozpuk měla podněcovat hlavně reflexe vedoucí úlohy komunistické strany, a správnost socialismu jako ideálního společenského uspořádání,⁶⁴⁶ které však bylo určeno Rusům – nikoliv všem obyvatelům socialistického Ruska, zejména tedy menšinám, které byly perzekvovány.⁶⁴⁷

Opačně tomu bylo v případě ČSR, kde je markantní rozdíl v obsahovém a ideovém pojetí. Československé filmy byly nacionálně vlastenecké a jednotící z hlediska národa a státu. Sovětské filmy dbalé agitačních dikcí nové ideologie, kladly do zájmového popředí zejména „beztřídní“ bolševickou vzájemnost, a až teprve v jejím sledu bylo zohledněno ruské občanství. V sovětských filmech má daleko větší váhu označení „bolševik“, nežli „Rus“. V československém *Zborovu*⁶⁴⁸ je například jedna ze stěžejních zápletek strukturována na bázi vztahu dvou bratrů – jednoho s republikánským socialistickým cítěním, druhého konzervativního stoupence monarchie. Jejich ideové rozepře, které mezi ně během filmu kladou pomyslnou hranici, která znemožňovala vzájemné porozumění, na konci filmu odezní, když si oba sourozenci uvědomí, že nemá smysl válčit pro formu státního zřízení, ale pro svůj národ a svou vlast.

Konec Petrohradu, jenž ztělesňuje kontrast tří světů: zbytečně umírajících nedobrovolných vojáků na frontě, strádajícího civilního obyvatelstva, a bavících se zaopatřených ruských bohatýrů; udílí násilnému převratu v roce 1917 jakési morální rozehřešení. Uvědomme si, že carské Rusko mělo možnost uzavřít s Ústředními mocnostmi mír ještě několikrát, kdy k tomu dostalo pobídku od německého kancléře – vždy však odmítnutou.⁶⁴⁹ O tom jak tragický omyl to pro ruskou vládu byl, svědčí následný vnitropolitický vývoj.

Deset dní, které otřásly světem, které chronologicky navazují na

646 JAROŠ, J. *Film ve službách hnědé i rudé totality*. In: KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 49.

647 MALIA, Martin. *Sovětská tragédie*, s. 265.

648 Zborov. Režie J. A. HOLMAN; Jiří SLAVÍČEK. ČSR, 1938.

649 VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 383 – 384.

Konec Petrohradu, respektive rozvíjí historii po únorovém pádu carského režimu, ospravedlňuje socialistickou revoluci v tom smyslu, že odstavila od vlády „náhražku“ monarchie čili Prozatímní vládu, která namísto revolučních změn lpěla na starých tradicích a přežitcích z dob carství – včetně negativních jevů jako byl hlad, bída, a včetně zděděného problému světového válečného konfliktu. Především nezodpovědný přístup Prozatímní vlády k řešení těchto problémů měl vést k „ospravedlnitelnému“ svržení Prozatímní vlády⁶⁵⁰ tak, jak ji vnímal Sergej Ejzenštejn, respektive autor předlohy John Reed.

S ohledem na porevoluční vývoj, jehož si bolševici nicméně museli být v době tvorby filmu vědomi, je pozoruhodné, že film vytýká Prozatímní vládě setrvávání ve světovém konfliktu, ačkoliv bolševický režim rozpoutal občanskou válku, která měla pro Rusko daleko tíživější dopad.⁶⁵¹ Během válečných let 1914-1918 se počet mrtvých ruských vojenských obětí pohyboval mezi statistickými hodnotami 1 700 000 – 1 800 000.⁶⁵² Tento údaj můžeme porovnat s odhadovanou statistikou vystihující válečné ztráty ruské občanské války v letech 1918-1922, který oficiálně udává 1 800 000 padlých vojáků na obou stranách.⁶⁵³ Ve zmíněné oficiální statistice nicméně chybí civilní oběti způsobené běsněním jak Bílé, tak i Rudé armády, zrovna tak oběti fyzického strádání v důsledku hospodářského úpadku, jenž se za občanské války protahoval a prohluboval, a zároveň i oběti různých tendenčních procesů s ortelem smrti, které občanskou válku doprovázely. K úbytku obyvatel přispěla také emigrace. Nejvýstižnější údaj o redukci obyvatelstva v Rusku mezi lety 1917-1922 udává americký historik Richard Pipes, kdy původní (odhadovaný) počet 147 600 000 klesl na 134 900 000.⁶⁵⁴ K předešlé hodnotě nelze nepřipomenout ani dnes již obecně uznávaných 20 000 000 obětí kolektivizace, poprav, a zejména ruských vězeňských táborů – gulagů, zejména tedy ve třetí a čtvrté dekádě dvacátého století Stalinovy

650 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 126 – 127.

651 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 335.

652 Tamtéž, s. 260.

653 Tamtéž, s. 335.

654 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 378.

vlády.⁶⁵⁵ Výtka carskému režimu, respektive Prozatímní vládě ohledně úbytku obyvatel z předešle vyjmenovaných důsledků tím fakticky ztrácí své opodstatnění. Z hlediska propagandy ovšem dosáhne svého cíle, neboť se zdá být věrohodná.⁶⁵⁶

Oba filmy názorně předvádějí neochotu ruských vojáků umírat zbytečně na frontě, čímž mělo být poukazováno na to, že ruský lid si válku nepřeje a nepřál. Historicky se tento úkaz může zdát akurátní, ježto se ruští vojáci v konečné fázi světového konfliktu daleko ochotněji vzdávali nepříteli. Jejich počet každopádně zdaleka nedosahoval počtu dezertérů v občanské válce z řad vojsk bolševické Rudé armády.⁶⁵⁷ Opět je tedy patrná účelová dezinterpretace, kdy je naznačen jeden jev, který se bolševickému režimu zdál příhodný pro zdůraznění, zatímco jev druhý, bezprostředně související, už za totéž neplatil. Nejednalo se přitom jen o otázku válčení, ale i třeba o potravinové zdroje obživy pro obyvatelstvo, kteréžto měly po revoluci být obyvatelům zajištěny – jak předvídá jedna ze závěrečných scén *Konce Petrohradu*, kdy se živitelka rodiny dělí s revolučními vyhladovělými hrdiny o pokrm. Tento prorocky proklamovaný blahobyt se přirozeně neuskutečnil, s ohledem na přibližně odhadovaný počet 5 000 000 obětí hladomoru v letech 1920-1922.⁶⁵⁸

Zatímco ve filmové idyle socialisté předznamenávali mír a spokojenost všech, realita se ukázala být docela odlišná v mnoha podobách. V roce 1918 byl neškodný a bezbranný bývalý car Mikuláš II. popraven se svou rodinou, načež ostatky všech byly naházeny do jámy.⁶⁵⁹ Bylo zrušeno soudnictví, tudíž jediný zákon určovala komunistická strana na základě vlastního výkladu, a byly zřizovány koncentrační tábory, do nichž byli posíláni nepohodlní obyvatelé.⁶⁶⁰ Jen do počátku dvacátých let se počet civilních obětí bolševické justice odhaduje v maximální míře na 140 000 osob,⁶⁶¹ k čemuž nelze nepřičíst neurčitý počet dalších statisíců

655 MALIA, M. *Sovětská tragédie*, s. 267.

656 Viz například důvěra Charlese Chaplina v „objektivnost“ socialistického filmu.

657 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 335 – 336.

658 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 335.

659 VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 451 – 453.

660 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 214 – 218.

661 Tamtéž, s. 222.

těch, kteří procesy a věznění přežili, či kteří si jimi prošli v průběhu let následujících.

I výše zmíněné zavraždění carské rodiny, v němž smrt našly krom Mikuláše a jeho manželky i jejich děti ve věku od čtrnácti do čtyřiceti let, se v konfrontaci se socialistickou filmovou tvorbou, stává smutným úkazem zlovolného bolševického „naschvalu“ filmové tvorby. Jedna z posledních scén Ejzenštejnovi *Stávky*, zjevně emotivně nejvypjatější scéna celého filmu, sleduje počínání carského vojáka, který úmyslně svrhne z balkonu malé bezbranné batole. Za prvé si tuto scénu lze vykládat jako bezohlednost caristů, za druhé ji lze chápat ve smyslu obhájení pozdější lidové reakce – tedy svržení nenáviděného režimu, neboť co může být horší, nežli násilí na nevinných a bezbranných dětech? Co může být obhajitelnější, nežli odplata za toto násilí? Každopádně nejznámější „dětskou“ obětí represálií, ať už z éry samoděržaví, či z éry tzv. rudého teroru, se nestali potomci z řad dělníků, byť jich jistě také nebylo málo, nýbrž syn a dcery Mikuláše II., jejichž úmyslná násilná smrt vrhá na Ejzenštejnovu *Stávku* pomyslný stín nepřiměřenosti.

Jak *Konec Petrohradu*, tak *Deset dní, které otřásly světem* provází příznačně sugestivní metaforické obrazy. Na příkladu *Konce Petrohradu*, jehož název je odvozen od bolševického přejmenování tradičního hlavního města carského režimu Petrohradu na Leningrad (konec Petrohradu rovná se začátek Leningradu), je to kritiky vychvalovaná pasáž sledující bitevní situaci na frontě,⁶⁶² v konfrontaci s prokládanými výjevy z burzy, v nichž se „kapitalističtí“ spekulanti předhání v zisku. *Deset dní, které otřásly světem* oproti tomu na výjevu zborcení sochy představitele carismu Alexandra III. demonstrují skutečnost, že za společenskými změnami nemůže stát jedinec, nýbrž kolektiv. Působivé je rovněž Ejzenštejnovu metaforické připodobňování Prozatímní vlády k bývalé monarchii formou přirovnání k pávu čili ke zvířeti, všeobecně známému pro svou charakteristickou, leč nepraktickou estetickou krásu,

⁶⁶² GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 108.

jíž lze alegoricky vykládat jako metaforu pro aristokratickou pýchu. S podobným tvůrčím postupem se autor prezentoval již ve *Stávce*, ačkoliv například francouzský režisér Abel Gance totožný postup rychlých metaforických montáží uplatnil již v roce 1919 ve svém protiválečném filmu *Žaluji!*⁶⁶³

Jak Ejzenštejnovy, tak i Pudovkinovy dílo, jsou tendenční filmy s historickou tematikou, jíž se nicméně chápou nikoliv v ohledu na historickou objektivnost, ale v účelovém ohledu na vyzdvižení role bolševismu v budování nového Ruska. Ejzenštejn kupříkladu vykreslil postavu posledního předsedy Prozatímní vlády Alexandra Kerenského jako „samolibého hastroše“,⁶⁶⁴ který je ve sledu asociačních prokládaných záběrů symbolicky střídán s výjevem pompézní sochy Napoleona I., kterýžto je vnímám coby představitel aristokratické nerovné společnosti, ke všemu zavilý nepřítel Ruska. Odstranění Kerenského z postu předsedy Prozatímní vlády je tak stiženo jako zabránění rekonstrukce monarchie-carismu, tak jako proběhla ve Francii na počátku devatenáctého století právě v osobě Napoleona.⁶⁶⁵ Úloha jednoho z vůdců revoluce, Lva Trockého, jenž se v průběhu let přikláněl k opozičním tendencím vůči Josifu Stalinovi, což jej začátkem dvacátých let ve výsledku stálo nejen výsadní místo v čele komunistické strany, ale de facto i život,⁶⁶⁶ je ve filmu do značné míry účelově necitlivě umenšena z nařízení tehdejších sovětských špiček,⁶⁶⁷ byť Trockij bývá spolu s Leninem označován za nejvýraznější postavu bolševické revoluce.⁶⁶⁸ Toto označení však mělo propříště na dlouho dobu náležet pouze Vladimíru Leninovi, a příznačně také ruskému lidu.

V tomtéž duchu je možno bilancovat i další sovětské filmy, jakými byly *Moskva v říjnu* (*Moskva v okťabre*, 1927), kde je hlavní pozornost opět soustředěna zejména na Lenina, a o deset let mladší *Lenin v říjnu*

663 *Žaluji* (J'Accuse!). Režie Abel GANCE. Francie, 1919.

664 GREGOR, U.; PATALAS, E. *Dějiny filmu*, s. 86.

665 FERRO, M. *Dějiny Francie*, s. 183.

666 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 354 – 355.

667 SOVA, D. B. *Zakázané filmy*, s. 40.

668 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 130.

(*Lenin v oktábre*, 1937), který retrospektivně zaznamenává historickou revoluční „úlohu“ tehdejšího prvního muže Sovětského svazu Josifa Stalina. Filmová rekapitulace Stalinova života a díla přitom nabývala ve třicátých letech na stále častější frekventovanosti,⁶⁶⁹ což přirozeně souvisí se Stalinovým neotřesitelným výsadním postavením nejen v čele státu, ale rovněž v čele sovětské kinematografie,⁶⁷⁰ jemuž se těšil zrovna tak jako Joseph Goebbels v nacistickém Německu.⁶⁷¹ Stalin byl dokonce tak posedlý filmovým uměním, a filmovým znázorněním vlastního kultu, že zadal ve čtyřicátých letech Sergeji Ejzenštejnovi realizaci trilogie o caru Ivanu IV. Hrozném, který byl jedním z významově protěžovaných carů socialistického státu,⁶⁷² s tím cílem, aby byla postava Ivana IV.⁶⁷³ co nejvíce věrná charakterové předloze Josifa Stalina.⁶⁷⁴ Charles Chaplin, o jehož náklonnosti k socialistické kinematografii jsme se již zmiňovali, *Ivana Hrozného (Ivan Groznyj, 1944-1945)* pokládal za vrchol žánru historického filmu,⁶⁷⁵ viděno očima filmaře, který svá tvrzení podpírá o domnělé historické argumenty.⁶⁷⁶

Lenin v říjnu zastihuje historickou Leninovu i Stalinovu úlohu v procesu Velké říjnové socialistické revoluce. Opět se jedná o tendenční a zkreslený výklad revolučních dějin, na druhou stranu bývá film citován kladně ve smyslu, že na rozdíl od dřívějších zpracování, tento poskytoval divákovi nejautentičtějšího filmového Lenina, jehož ztvárnil Boris Ščukin.⁶⁷⁷ Ten Lenina opakovaně ztvárnil i ve filmu *Nezapomenutelný rok (Lenin v 1918 году, 1939)*, který oproti předešlé tvorbě o Leninovi představoval tohoto revolucionáře a politika ne jako hybatele socialistických dějin, ale jako normálního aktéra dramatického děje, s

669 JAROŠ, J. *Film ve službách hnědé i rudé totality*. In: KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 49.

670 KENEZ, Peter. *Sovětský film za Stalina (1928-1953)*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha 2012, s. 30.

671 REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 160.

672 MALIA, M. *Sovětská tragédie*, s. 240.

673 Sergej Ejzenštejn dokonce uvádí Ivana IV. Za jednu ze svých nejoblíbenějších historických osobností z dětství.

EJZENŠTEJN, S M. *Paměti*, s. 22.

674 KOPAL, P. *Imaginace (stalinské) totality*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 258.

675 CHAPLIN, Ch. *Můj životopis*, s. 355.

676 K problematice blíže viz kapitola 2. 1 Relevance filmu ve vztahu k historiografii a k reflexi minulosti.

677 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 89 – 91.

přirozenými lidskými pocity a myšlenkovými pochody.⁶⁷⁸

Domnělá „autentičnost“ Leninova zobrazení, chváleného sovětskými filmology nicméně nenahradí historickou neautentičnost celého filmu *Lenin v říjnu*, jež je příznačná pro celou meziválečnou éru sovětské kinematografie. Rané sovětské dějiny, včetně jejich spojitosti s první světovou válkou, objektivněji ztvárnily filmy vzniknuvší mimo hranice Sovětského svazu, jako například italsko-americký film *Doktor Živago*⁶⁷⁹ z roku 1965 či americký životopisný film *Rudí (Reds)* z roku 1981.⁶⁸⁰ Neopomeňme však ani ruskou tvorbu, vzniknuvší s určitým časovým odstupem od revolučních událostí a období stalinismu. Takovým filmem je například *Bitva na Baltu*,⁶⁸¹ natočená v éře Gorbačovovy perestrojky, která revoluční válečné konsekvence doprovodně „komentuje“ s objektivnějším časovým odstupem.

V *Bitvě na Baltu*, natočeném doposud stále pod hlavičkou SSSR, je zmíněna neskrývaná úcta k historické úloze admirála Alexandra Kolčaka, který v občanské válce bojoval proti Rudé armádě, tudíž se mu jakékoliv veřejné uznání, například za účast v první světové válce, muselo upřít v souladu se sovětskou cenzurou. Pomyslný „kult osobnosti“ této význačné ikony ruského námořnictva a vojenství byl dotvořen v roce 2008 v monumentálním ruském filmu *Admirál*,⁶⁸² který víceméně představuje obraz doposud opomíjeného tragického hrdiny v legendu světové a ruské občanské války.

Jednou z mála ojedinělých výjimek raného sovětského filmu, kdy se tvůrce snažil držet jak v mezích historické autentičnosti, tak i v mezích socialistického režimu, se stala režisérka Esfir Šubová. Její tvorba se stěží dá označit za historicky dokumentaristicky autentickou, tím spíše vzhledem k rokům a k režimu, v nichž tvořila. Její výzkumné práce v archivech, podepřené o nepředstíraný vědecký zájem však měly za

678 Tamtéž, s. 92.

679 Doktor Živago (Doctor Zhivago). Režie David LEAN. USA / Itálie, 1965.

680 ROSENSTONE, R. A. *Visions of the Past*, s. 104.

681 Bitva na Baltu (Moonzund). Režie Alexander MURATOV. SSSR, 1987.

682 Admirál (Admiral). Režie Andrej KRAVČUK. Rusko, 2008.

výsledek takové filmy, v nichž se určitá dějinná relace symbioticky prolínala s ideologickými diktáty KSSS.⁶⁸³ V roce 1927 natočila film *Pád dynastie Romanovců* (*Padenie dinastii Romanovykh*), který na základě skutečných záběrů reflektoval politické dění v Rusku během let 1913-1917. Tím, že se jednalo o autentické záběry, nelze filmu vytknout takovou tendenčnost, jako v *Konci Petrohradu*, *Stávce* či *Deseti dnech, které otřásly světem*.

Třetím výrazným režisérem němého filmu, který se ve svém díle tematicky navracel k první světové válce, je „lyrik“ sovětského filmu Alexandr Dovženko,⁶⁸⁴ který rozvinul metaforické prostředky filmu v poměrně naturalistickém snímku *Arzenál*⁶⁸⁵ tak, jak se Ejzenštejn ani Pudovkin neosmělili,⁶⁸⁶ byť sami užívali dosti nápadných filmových výrazových prostředků. *Arzenál* je ve srovnání s předešlými filmy více „válečný“, a v zásadě plynně přechází z první světové války do války občanské, přičemž hlavní události obou revolucí jsou mírně opomenuty. Důraz je kladen na otázku rusko-ukrajinských vztahů v rámci nové socialistické republiky, která usilovala o vymýcení nešvarů přetrvávajících z dob samoděržaví. Myšlenkami o významové „nadřazenosti“ tříd a povolání nad národností *Arzenál* vesměs lineárně navazoval na předešlou socialistickou tvorbu. V jiných případech navazoval v kritice cara Mikuláše II. Zatímco jeho poddaní umírali ve válce, umírali hladem, vyčerpáním, anebo v „lepších“ případech přežívali za cenu trvalé újmy na zdraví, Mikuláš se stará pouze o své vlastní rozmary.⁶⁸⁷

Expresivní kritika války, která film doprovází, jej může řadit mezi protiválečné filmy, ačkoliv ideologie socialismu je filmu přirozeně nadřazenější, než obecná kritika války. Není však zcela zanedbatelná, neboť motiv kritiky obecné války, ne konkrétních viníků ani států, v předešlých filmech tolik nebývá zmiňován. Dovženko navíc protiválečné poselství pojal striktně univerzálně, což je pro socialistickou tvorbu, která

683 GAUTHIER, G. *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 69.

684 GREGOR, U; PATALAS, E. *Dejiny filmu*, s. 90.

685 *Arzenál* (Arsenal). Režie Alexandr DOVŽENKO. SSSR, 1929.

686 PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu*, s. 83.

687 Viz příloha č. 3.

zohledňovala zejména vlastní revoluci a občanskou válku velice netradiční. V *Arzenálu* je explicitně vyjádřena škodlivost války, která se podepsala na strádání jak Ruska, tak i Anglie s Francií, zrovna tak jako Německa, což dokládá sled scén, v nichž se vojáci výše zmiňovaných států navrací po skončené válce domů ke svým ženám, aby seznali, že za dobu své nepřítomnosti jejich ženy cizoložily, a ke všemu stihly povít nemanželské děti. Až nápaditě podobný motiv rozpracoval detailněji německý režisér Georg Wilhelm Pabst v už ryze protiválečném snímku *Čtyři od pěchoty*,⁶⁸⁸ rok po uvedení *Arzenálu*.⁶⁸⁹ Přestože lze ve filmu shledat určité protiválečné rysy, není jej příhodné poměřovat s jinou protiválečnou tvorbou, ať už Ruska,⁶⁹⁰ Francie či Německa, poněvadž v těchto případech se jedná o filmy, kde je protiválečná filmová rétorika nejzákladnějším prvkem filmu, což není případ *Arzenálu*, který protiválečné poselství vnímá spíše jako druhotný podtext.

3. 3. 3 Socialistický realismus ve filmové praxi (1930-1939)

S nástupem éry zvukového filmu, který se v Sovětském svazu prosadil až zkraje roku 1930,⁶⁹¹ přestože experimentování s ním bylo započato již v polovině dvacátých let,⁶⁹² nastaly nové možnosti pro zpracování válečných témat. Zavedením zvuku do (nejen) válečného filmu totiž bylo možno dosáhnout daleko hodnověrnějšího efektu autenticity, než měly němé filmy, a to včetně faktografických dokumentů,⁶⁹³ jakým byla ojedinělá *Bitva na Sommě*.⁶⁹⁴ Přesto sovětská kinematografie nástupem do nové éry spíše trčila na kvalitě,⁶⁹⁵ podobně jako ta německá v momentu nástupu NSDAP a jejích ideologických uměleckých doktrín k moci. Uzpůsobeno to bylo především oficiálním uvedením tzv. socialistického realismu do filmu, přičemž bylo jasné, že

688 Čtyři od pěchoty (Westfront 1918). Režie Georg Wilhelm PABST. Německo, 1930.

689 Viz kapitola 3. 2. 2 Filmová epocha Výmarské republiky (1918-1933).

690 V konkrétním příkladu filmu *Předměstí* (*Okraina*, 1933).

691 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 56.

692 EJZENŠTEJN, S. M. *Kamerou, tužkou i perem*, s. 135 – 136.

693 WILLIAMS, D. *Media, Memory, and the First World War*, s. 116.

694 Bitva na Sommě (The Battle of the Somme). UK, 1916.

695 KENEZ, Peter. *Sovětský film za Stalina (1928-1953)*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 25.

tím nebude sovětská kinematografie schopna produkovat tak kvalitní snímky, jež vznikaly v určité míře tvůrčí autonomie ve dvacátých letech.⁶⁹⁶ Sergej Ejzenštejn kladl výjimečnost ruské kinematografie v globálním měřítku na podloží kořenů tradiční (presocialistické) ruské kultury, a zejména technologických experimentů, jež éra před oficiálním zavedením socialistického realismu umožňovala,⁶⁹⁷ jelikož byla více otevřenější tvůrčím inovacím. Ty měly se v praxi socialistického realismu být uskrovněny, neboť se neslučovaly s výlučností socialistického výkladu umění.

Dílem produkční krize, tvrdé cenzury, pracovním čistkám a patrně i problematického zavádění zvukového filmu, klesla roční sovětská filmová dlouhometrážní produkce v letech 1928-1933 ze 148 na 35 filmů.⁶⁹⁸ Aby byla podnícena návštěvnost kin kvůli původní domácí tvorbě, bylo koncem dvacátých let zamezeno dovozu zahraničních filmů, které se u ruského obyvatelstva těšily mnohem větší oblibě, což zároveň znamenalo, že sovětská produkce musela nabídnout větší množství filmů, aby uspokojila domácí poptávku.⁶⁹⁹ Mezi roky 1933-1942 natočila ruská studia celkem 308 dlouhometrážních filmů, z nichž 61 z nich mělo za hlavní téma buďto Velkou říjnovou socialistickou revoluci anebo občanskou válku.⁷⁰⁰ Reflexe první světové války nepatřila k nejdůležitějším historickým událostem, jež měly být brány ve filmový zřetel. Přesto v tomto období vznikl film, který upřednostňoval téma první světové války jak nad revolucí, tak i nad občanskou válku.

*Předměstí*⁷⁰¹ režiséra Borise Barneta na rozdíl od předešlé tvorby let dvacátých, kladlo první světovou válku do hlavního pole zájmu. Svou pacifistickou a antiválečnou dikcí je kladeno na roveň filmům *Na západní frontě klid* americké produkce, anebo *Čtyři od pěchoty* německé

696 Tamtéž, s. 25 – 26.

697 EJZENŠTEJN, S. M. *Paměti*, s. 185 – 186.

698 CREISSELOVÁ, A.; FEIGELSON, K. *Ford, fordismus a stalinismus (1935)*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 51.

699 TAYLOR, R. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*, s. 96.

700 KENEZ, P. *Sovětský film za Stalina (1928-1953)*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 26 – 27.

701 *Předměstí* (Okraina). Režie Boris BARNET. SSSR, 1933.

produkce.⁷⁰² Z hlediska technické vyzrálosti zvukové kinematografie se však ani jednomu ze zmíněných filmů rovnat nemohl, i s přihlédnutím na začátky zavádění zvuku do filmu. *Předměstí* líčí život jedné ruské rodiny před válkou, za války, a nakonec za revoluce. Byť je film plný neskrývané symboliky carských negativ, jeho primární vyznění, symbolizované na příběhu německého vojáka v ruském zajetí, je důležitost třídního původu, nikoliv národního. Třídní původ mohou sdílet lidé po celém světě, tudíž je ideálním prostředkem ke sblížení, což národnostní původ zaručit nemůže, jelikož národy se od sebe liší, a jejich rozepře končí válkami. Jakmile tak Rusové, kteří k německému zajatci zprvu přistupují na základě národnostních předsudků, seznají že je podobně jako oni vyučeným ševcem, přijmou jej na základě třídní pospolitosti mezi sebe. Utužení přátelství obou národů symbolizuje rovněž milostný vztah německého zajatce a vzorné ruské dcerky.⁷⁰³

Snímek *Předměstí* se snaží sdělit publiku, že války vedou národy, které mezi sebou vždy budou mít určité přirozené rozepře, tudíž dosažení trvalého mírového stavu se zdá být utopické. Kdyby se však kolektiv jednotlivců neposuzoval podle rozdílnosti národů, ale podle pospolitosti třídního původu, došlo by k jednotě a vzájemnému porozumění, v němž by převládala absence chaosu, nedostatku, války a smrti, což má své opodstatnění ve statistickém zastoupení rolníků, dělníků a malovýrobců předrevolučního Ruska, kteří tvořili zhruba 90 % ruské populace.⁷⁰⁴ Pokud autoři *Předměstí* vycházeli z premisy, že podobné třídní zastoupení je i v jiných státech, jejich apel by dokonale splňoval kritéria pacifistické a socialistické utopie. Tím, že je válka kritizována jako obecný nešvar národnostních a státních diferencí, je možno film skutečně posuzovat jako v první řadě protiválečný se socialistickým podtextem.

Pozoruhodné je, že světová válka není ve filmu, až na výjimky, tolik spojována se samoděržavím, jako tomu bylo v předešle zmíněné sovětské tvorbě. S carismem je daleko více spjatý hospodářský úpadek a

⁷⁰² GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 112.

⁷⁰³ Viz příloha č. 4.

⁷⁰⁴ VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 55.

nedostatek, kvůli kterému jsou do pracovního procesu zapojeni i němečtí vězni. Hlavní zápornou složkou ve filmu jsou bezesporu bělogvardějci, na něž je v závěru svedena vina za rozpoutání občanské války, jež je sice jednostranně nepřiměřená, přesto ne zcela neopodstatněná.⁷⁰⁵

Na nedokonalé uspořádání poválečné společnosti v USA, na rozdíl od rovnostářské a nerasistické společnosti v SSSR, upozorňuje krátký animovaný film *Bílá a černá* z roku 1932.⁷⁰⁶ Ve zhruba třiminutovém filmu jsou znázorněny nerovnocenné rasistické poměry mezi bílými a černými občany Spojených států amerických, a vůbec sociální nerovnost, nad níž symbolicky drží ochranou ruku křesťanské náboženství, které bolševici chápali jako zhoubné čili nepotřebné a nežádoucí.⁷⁰⁷ Ačkoliv se v *Bílé a černé*, jež byla natočena na základně básně představitele socialistické a futuristické poezie Vladimira Majakovského, válka v žádné vizuální podobě nevyskytuje, je možno film interpretovat jako tendenční kritiku poválečného společenského uspořádání Spojených států, v konfrontaci s ideálním společenským uspořádáním v Sovětském svazu, které bylo zavedeno v důsledku světové války, respektive říjnové revoluce. Myšlenka tohoto krátkého dílka koresponduje s úsilím Sovětského svazu filmově ukázat cizincům příslovečný společenský „eden“, jenž se měl vyskytovat v SSSR, na rozdíl od zemí, kde socialismus zaveden nebyl.⁷⁰⁸

Jako v případě jiných filmů sovětského původu, i zde zaráží určitý negativní aspekt, jenž je sověty napadán, ačkoliv jej sami praktikovali. Tím je míněno zejména násilí na základě rasové odlišnosti a nerovnosti, jež v Americe počátkem dvacátého století skutečně panovalo, a na něž bývalo iniciativně poukazováno.⁷⁰⁹ Sovětský svaz na tom však nebyl o nic odlišněji. V důsledku ruské občanské války a sovětských represálií vypukly protižidovské pogromy, které v dějinách ruského státu neměly od osmnáctého století obdobu,⁷¹⁰ a to byly přitom součástí předválečné

705 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 231.

706 *Bílá a černá* (Běloje i černoje). Režie Leonid AMALRIK; Ivan IVANOV-VANO. SSSR, 1932.

707 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 316 – 318.

708 KENEZ, P. *Sovětský film za Stalina (1928-1953)*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 28.

709 Viz film Davida Griffitha *Zrození národa* (*The Birth of the Nation*) z roku 1915.

710 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 249.

vládní politiky Mikuláše II.⁷¹¹ O stalinistických etnických čistkách ve třicátých a čtyřicátých letech, při nichž byly deportovány na nehostinné periferie státu či mimo něj dokonce celé národy, nemluvě.⁷¹² Nenávistné tendence přitom byly založeny na antisemitských, nikoliv antijudaických odsudcích, tedy na základě rasových diferencí, a ne víry.⁷¹³ Filmové srovnání nestejnorodé a diskriminační rasistické společnosti v USA s domněle rovnostářskou a nediskriminační politikou SSSR se i v té době zdálo být poněkud liché. V socialistické propagandě každopádně nešlo o co nejvěrohodnější ztvárnění skutečnosti, nýbrž o nejúčelovější.

V roce 1934 sovětská kinematografie uvedla „heroický“ film, glorifikující rudou stranu v občanské válce *Čapajev*,⁷¹⁴ který sledoval osudy „legendárního“ bolševického důstojníka Vasilije Ivanoviče Čapajeva, veterána z první světové války a „zkonstruovanou“ legendu ruské občanské války. Film *Čapajev* byl v mezích sovětského realismu kriticky velice dobře přijat pro svou domnělou „autenticitu“, realistické ztvárnění, propracovanost, a nezaujatost. Pro socialistickou kinematografii se měl stát jedním z vrcholů sovětské tvorby třicátých let,⁷¹⁵ a nejoblíbenějším filmem sovětského diktátora Josifa Stalina.⁷¹⁶ Přitom nikterak nevybočuje z řady podobně laděných socialistických snímků, jež propagují správnost bolševismu. Oproti jiným filmům zde však rozdíl jsou o něco markantnější v doprovodných detailech. Jeho význam navíc umocňuje okolnost, že se stal primární inspirací pro sovětské tvůrce totožného čili dobrodružného žánru.⁷¹⁷

V řadách bolševického vojska stáli chrabří, hrdinní a nezdolní vojáci, proti nimž vystupovali statičtí a nejednotní nepřátelští bělogvardějci, přec však obdivně chválící svého největšího nepřítele – Lenina. Oproti nim jsou bolševici svorní, jednotní, hrdí, přátelští, a co je

711 VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 70.

712 MALIA, M. *Sovětská tragédie*, s. 266.

713 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 250 – 251.

714 Čapajev (Chapaev). Režie Sergej VASILJEV; Georgij VASILJEV. SSSR, 1934.

715 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 63 – 65.

716 ADAMEC, Jan. "Na co se budeme dnes dívat?" - mikrosonda do sovětského filmu 30. let. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. Praha 2009, s. 121.

717 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 75.

pro myšlenku filmu stěžejní, jsou si rovní. Dojde-li na ozbrojenou konfrontaci mezi bělogvardějci a rudoarmějci, výjimečně se stane, že rudoarmějci ustoupí, namísto daleko obvyklejšího úkazu,⁷¹⁸ v němž i v menšině vybojovali nad nepřáteli vítězství.

Další odlišnou charakteristikou *Čapajev* oplývá v tom smyslu, že se vyčleňuje ze socialistického stereotypu kolektivního hrdinství. V předešlé tvorbě bývalo úspěchů dosahováno lidem – kolektivem. Čapajev byl ale „jen“ jedním hrdinou. Tím je rozuměno, že film je oslavou hrdinství zejména individuálního konkrétního hrdiny, a tedy ne kolektivu. Jedná se o oslavu Čapajevova odhodlání, a rovněž tak o připomenutí jeho zoufalé smrti, která nadešla v přesvědčení, že zemřel jak pro dobro socialismu, tak i pro dobro státu, neboť se nepokořil zbaběle nepříteli, ale naopak bojoval (ač raněn) do posledních sil. To je to, co z *Čapajeva* udělalo onen „skvost“ sovětského filmu – nikoliv doslovná uměleckost a filmová kvalita, kteréžto slibují tendenční socialistické kritiky,⁷¹⁹ ale hrdinskost nevzdělaného bolševika,⁷²⁰ jenž měl být lidem dáván za vzor, a inspirovat či utužovat je v ideálech Sovětského svazu.

Protože drtivá většina příslušníků ruské armády byla bez jakéhokoliv vzdělání,⁷²¹ výsledný film je poselstvím o důležité úloze každého řadového jednotlivce socialistického kolektivu, jakým měl i sám nevzdělaný Čapajev být. Ne náhodou je tento film zmiňován jako zdroj inspirace pro partyzánská hnutí za druhé světové války.⁷²² Sama sovětská filmová propaganda ve druhé světové válce kladla důraz zejména na výjimečné jedince, kteří se vyznačovali určitými kvalitami, jež je nadřazovaly nad jiné.⁷²³ I v tom je možno hledat zdroj inspirace pro jejich tvorbu u *Čapajeva*. Pokud by sovětská válečná propaganda čtyřicátých let vycházela z tvorby dvacátých let, hybatelem děje (a ústředním

⁷¹⁸ PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu*, s. 149.

⁷¹⁹ RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 62.

⁷²⁰ Za upomínku stojí zmínit, že více než polovina osazenstva důstojnického sboru ruské armády nenabyla kompletního středoškolského vzdělání.

⁷²¹ PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 235.

⁷²² VEBER, V. *Mikuláš II. a jeho svět*, s. 305.

⁷²³ SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 271.

⁷²³ KENEZ, P. *Sovětský film za Stalina (1928-1953)*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 35.

motivem propagandy) by se nestával jedinec, ale kolektiv.

Jakkoliv pozitivně či negativně můžeme dnes *Čapajeva* posuzovat, svého puncu legendy se nezbavil, a zbavit ani nemohl i přes kritiky, kteréžto se odvážily proti tomuto filmu vyjádřit negativa. V takových případech se Stalin anebo jiní vysocí hodnostáři sovětského svazu postarali buďto o upravení negativní kritiky v kritiku pozitivní, či v jiném případě o její úplnou cenzuru.⁷²⁴

Čapajev až nápadně připomínal americkou hrdinskou válečnou tvorbu dvacátých a třicátých let. Zdá se být pravděpodobné, že se tomuto „levnému umění“, jak americkou filmovou produkci nazýval Sergej Ejzenštejn,⁷²⁵ snažila ruská tvorba co nejvíce přiblížit, neboť mělo zejména komerční úspěch u diváků. Ti na filmy v Americe chodili z vlastní vůle, a ne takřka z povinnosti, jako tomu bylo v SSSR. Ačkoliv se tedy jednalo o „levné umění“, v zásadě bylo divácky úspěšnější, než (socialisticky) „pravé umění“. Jak bylo uvedeno výše, ruské obecnstvo preferovalo filmy spíše ze zahraničí, tudíž se zdá být pochopitelné, že by se ruská kinematografie snažila zahraniční filmové produkty napodobit, aby dosáhla kýženého efektu návštěvnosti.

Netřeba podotýkat, že se jednalo o doslovný pokus, neboť i bojové scény, jichž není ve filmu málo, poněkud lpí na realistické nevěrohodnosti. Snaha o přiblížení se americkým žánrům je více než z *Čapajeva* patrná ze snímku *Hlídka v poušti (Trinadcat)* z roku 1936, který se měl stát doslovným sovětským „remakem“ dřívějšího amerického dobrodružného filmu⁷²⁶ *Ztracená patrola*.⁷²⁷ Má-li ovšem být některý z raných socialistických filmů chválen za skutečnou uměleckost, měla by to být spíše díla režisérů Ejzenštejna (*Křižník Potěmkin*, *Deset dní, které otřásly světem*), Pudovkina (*Konec Petrohradu*) anebo Barneta (*Předměstí*). Všechna jsou sic poplatná režimu, přesto stylem, jehož lze

724 ADAMEC, Jan. "Na co se budeme dnes dívat?" - mikrosonda do sovětského filmu 30. let.

In: KOPAL, Petr (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 124 – 125.

725 EJZENŠTEJN, S. M. *Paměti*, s. 173.

726 CREISSELOVÁ, A.; FEIGELSON, K. *Ford, fordismus a stalinismus (1935)*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 56 – 57.

727 *Ztracená patrola (The Lost Patrol)*. Režie John FORD. USA, 1934.

poměřovat i přísnými uměleckými měřítky v kontextu plošné mezinárodní tvorby.

Do konce třicátých let se mezinárodní politika v Evropě promítala i do sovětského filmu, který reagoval na potenciál blízkého konfliktu. Sotvaže se Sovětský svaz ocitl pod útokem nacistického Německa v roce 1941, filmová produkce přešla nazpět do stylu válečné propagandy, kterým se vyznačovala tvorba carského Ruska v letech 1914-1917 s tím rozdílem, že vítězství ve válce nebylo nutné dosáhnout pro cara a vlast, ale pro Stalina a lid.⁷²⁸

3. 4 Válečná reflexe v Československé kinematografii

3. 4. 1 Počátky filmové reflexe první světové války (1918-1930)

Počátky vojenského filmu samostatného Československa lze vysledovat již v průběhu světové války,⁷²⁹ během níž se zejména tedy čeští legionáři, tedy nikoliv příslušníci armády Rakousko-Uherska, inspirovali filmovým odkazem zemí s tradicí filmového umění. Jednalo se zejména o legionářské pobyty ve Francii, Itálii a obzvláště v Rusku,⁷³⁰ jež se během historického trvání první Československé republiky stalo nejtěžejnější teritoriální inspirací pro uměleckou audiovizuální reminiscenci válečných zážitků z první světové války.

Samostatný československý film se oproti stávajícím evropským i zámořským kinematografiím etabloval víceméně pozdě – až v důsledku vzniku nezávislého státu, podobně jako polská kinematografie.⁷³¹ Lichotivě sice může znít zařazení české kinematografie mezi jedny z prvních na celém světě s vlastní produkcí hraných filmů ještě před rokem

⁷²⁸ KENEZ, P. *Sovětský film za Stalina (1928-1953)*. In: KOPAL, P.; FEIGELSON, K. (eds.). *Film a dějiny 3*, s. 30 – 31.

⁷²⁹ Počátky českého filmu jsou kladeny do roku 1896, kdy proběhlo první kinematografické promítání v Karlových Varech.

BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 16.

⁷³⁰ ŠMIDRKA, V. *Armáda a stříbrné plátno*, s. 21.

⁷³¹ HÁBOVÁ, Milada et al. *Bulharská, jugoslávská, maďarská, polská, rumunská a albánská kinematografie (1908 - 1972)*. Praha 1977, s. 211.

1900,⁷³² nicméně se jednalo spíše o experimentální, byť pro pozdější rozvoj kinematografie důležité, kratičké scénky sestávající z minima záběrů.⁷³³ Maďarská kinematografie se začala rozvíjet až v prvním desetiletí dvacátého století, přičemž její tvorba i v meziválečných letech nebyla z mezinárodního hlediska považována za nikterak významnou.⁷³⁴ Jugoslávská kinematografie je oproti tomu jednou z nejmladších, neboť se začala systematicky rozvíjet až ve druhé polovině dvacátého století,⁷³⁵ čímž je ozřejmena absence jugoslávské filmové reflexe první světové války z první půle dvacátého století. Počátky české kinematografie, pečlivě rozvíjené i po sklonku devatenáctého století, se podepsaly pod výsadní postavení československé kinematografie v meziválečném období, kdy se stala zřejmě nejreprezentativnější kinematografií nástupnických států Rakouska-Uherska, včetně samotného Rakouska – čili de facto střední Evropy.⁷³⁶

Pomineme-li několikero filmových počinů, které měly spíše cestopisnou anebo reportážní formu nahlížení na život československých legionářů v oblasti Transsibiřské magistrály, prvními skutečně uměleckými filmy československé kinematografie, jež se zpětně vracely ke světové válce, byly filmy *Československý Ježíšek*, a *Na pomoc Dohodě*,⁷³⁷ oba narychlo natočené na sklonku roku 1918, oba dodnes bohužel ztracené či nedochované. Filmy musely být natočeny a zpracovány značně nakvap, poněvadž natáčení probíhalo krátce po vyhlášení samostatnosti, přičemž oficiální uvedení filmů se stihlo do konce roku 1918. Filmaři tak měli na celý produkční postup necelé dva měsíce. Za ztracený je též pokládán i historický film *Utrpením ke slávě* (1919), jenž měl podle dochovaných novinových zpráv předvádět historii českého národa od habsburské éry sedmnáctého století po první světovou válku, v níž dějiny Čech (a

732 HUDEC, Zdeněk. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 12.

733 Viz krátké filmy Jana Kříženeckého (1868 – 1921).

734 HÁBOVÁ, Milada et al. *Bulharská, jugoslávská, maďarská, polská, rumunská a albánská kinematografie (1908 - 1972)*, s. 115.

735 Tamtéž, s. 53.

736 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 282 – 288.

737 RAK, Jiří. *Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let*. In: *FILMOVÝ sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie - příspěvky z konference*, s. 11.

Slovenska) vyvrcholily nezávislostí.⁷³⁸

Zatímco zápletky filmu *Na pomoc Dohodě* byla pojmána vesměs propagandisticky odpovědně s ohledem na spolupráci československých diplomatů s představiteli Dohody,⁷³⁹ film *Československý Ježíšek* byl zájmově centralizován na emotivně zbarvený návrat československého legionáře do osvobozené vlasti během vánočního shonu koncem roku 1918.⁷⁴⁰ Jiným, vcelku pozoruhodným filmovým počinem z úsvitu české kinematografie byl americký film *Poslední Hohenzollern* z roku 1919,⁷⁴¹ který byl při uvedení v Československu doplněn i českými filmovými materiály. Tím dílem vznikl de facto „slepenec“ americké a československé tvorby, který z amerického úhlu pohledu vinil Německo za vyvolání světové války přesně ve stylu jeho válečné propagandy, k němuž československý úhel pohledu nabízel československému divákovi filmové výjevy bližší jeho vlasti.⁷⁴²

Srovnáme-li počátky kinematografie u nás a v zahraničí, je možno shlédnout, že se nejedná jen o srovnání na základě chronologické diferenciaci počátků, ale v zásadě i diferenciaci v pojetí filmu. Zcela původně byl obecný film primárně umělecký produkt s pozdějšími přídávky politického vlivu. V počátcích samostatné československé kinematografie spatřujeme v první řadě politický impuls, jenž podněcoval filmovou tvorbu. S ohledem na tvorbu Francie, Velká Británie, Spojené státy americké, Rusko anebo Německo, seznáme, že tyto státy vnímaly první světovou válku jako určitý stimul k souběžnému rozvoji vlastní kinematografie. Československá filmová produkce se v tomto ohledu uvedla až právě na základě zpětné válečné reflexe, neboť *Československý Ježíšek* a *Na pomoc Dohodě* byly beze vší pochybnosti jedněmi z prvních filmů vzniklých v ČSR.

⁷³⁸ RAK, Jiří. *Film v proměnách moderního českého historismu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha 2004, s. 19.

⁷³⁹ HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 20.

⁷⁴⁰ BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 55.

⁷⁴¹ Anglický název autor příspěvku bohužel neuvedl. Na základě shody datace se lze s neurčitostí domnívat, že je tím míněn americký film *The Great Victory, Wilson or the Kaiser? The Fall of the Hohenzollerns*, který měl v USA premiéru na začátku roku 1919.

⁷⁴² RAK, Jiří. *Obráz vznik Československa v české filmové tvorbě dvacátých let*. In: *Filmový sborník historický 2*, s. 11 – 12.

Vzhledem k naprostým začátkům československé kinematografie po roce 1918 nepřekvapí fakt, že nejvíce filmových děl promítaných v Československu pocházelo ze zahraničí, ať již to byla v prvním případě Amerika, ve druhém Německo, ve třetím Francie.⁷⁴³ Určitá konjunktura pro československou tvorbu nastala až od druhé poloviny dvacátých let,⁷⁴⁴ a naplno propukla ve třicátých letech, kdy domácí produkce uváděná v českých kinech překonala francouzský filmový export.⁷⁴⁵ Pozoruhodné je mimo jiné i to, že ještě před koncem světové války se v Čechách uváděly filmy států Dohody, jejichž distribuce v rámci Rakousko-Uherska byla sice zakázaná, ale probíhala přes neutrální Švýcarsko. Přesto se, i s ohledem na jejich kvantitativní nevyrovnanost vůči německé produkci, staly nejoblíbenější a nejžádanější.⁷⁴⁶

Předešlý údaj je důležitý přinejmenším ze tří hledisek. Za prvé odráží tehdejší společenské a politické nálady českého státu, kdy byly udržovány obchodní vztahy s přátelskými zeměmi Dohody, ale rovněž i emancipační vztahy s poraženým, a donedávna tudíž nepřátelským Německem, kvůli nezanedbatelné německy hovořící národnostní menšině, jež v meziválečném Československu setrvala. Za druhé byla zahraniční produkce v Československu stěžejní inspirací pro ustavení vlastního československého filmového stylu. Za třetí byl tento stav vyvolán nedostatečnou nabídkou domácí produkce, která byla vládou postupně podporována k rozvoji.⁷⁴⁷ Primární inspirací i pro československé válečné filmy se tak nestal styl sovětského Ruska, ale styl západních států.⁷⁴⁸

743 TABERY, Karel. *Francouzský němý hraný film v Československu: Rekonstrukce repertoáru z let 1918-1939*. Olomouc 2002, s. 33.

744 ŠTÁBLA, Z. *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939)*. In: KLIMEŠ, I. (ed.). *Filmový sborník historický 3*, s. 24.

745 HEISS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. *Kulturní průmysl a politika*. In: HEIS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. *Obrazy času*, s. 311.

746 Prvním americkým filmem v českých zemích je uváděno drama *Srdce ve vyhnanství* (*The Hearts in Exile*) z roku 1916. Na závěr téhož roku byl uveden i italský historický film *Boj o světovládu* (*Cabiria*, 1914).

ŠTÁBLA, Z. *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939)*. In: KLIMEŠ, I. (ed.). *Filmový sborník historický 3*, s. 11 – 12.

747 V roce 1924 byla zavedena povinnost československých kin uvádět ročně alespoň pět filmů z původní československé produkce.

HEISS, G.; KLIMEŠ, I. *Kulturní průmysl a politika*. In: HEIS, G.; KLIMEŠ, I. *Obrazy času*, s. 317.

748 HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 15.

Není možné tvrdit, že sovětské filmy se do meziválečného Československa nedistribuovaly. Celkový počet 133 dlouhometrážních sovětských filmů, které byly v ČSR mezi lety 1922-1939 uvedeny,⁷⁴⁹ není ovšem v porovnání s ostatními kinematografiemi nikterak vysoká statistická hodnota. I v tomto výčtu se nicméně daly nalézt filmy, které retrospektivní formou reflektovaly první světovou válku, ať se jednalo například o film *Čapajev (Chapaev)* z roku 1934,⁷⁵⁰ anebo *Předměstí (Okraina)* z roku 1933, jež sice nebylo distribuováno veřejně, ale bylo promítáno při soukromých projekcích.⁷⁵¹ Jiné sovětské filmy, které reflektovaly první světovou válku, a které měly daleko zřetelnější revolucionářský rozměr než filmy jiné, byly v Československu zakázány, jako například *Konec Petrohradu (Koněc Sankt-Petěrburga)* režiséra Vsevoloda Pudovkina z roku 1927,⁷⁵² popřípadě *Deset dní, které otřáslý světem (Okt'abr)* z roku 1928,⁷⁵³ které režíroval Sergej Ejzenštejn. Další Ejzenštejnovův revoluční film *Křížník Potěmkin (Bronenosec Poťomkin)* z roku 1925, jenž reflektoval neúspěšnou ruskou revoluci z roku 1905, v níž bylo hlavní úsilí soustředěno na omezení absolutistické moci,⁷⁵⁴ v Československu distribuován byl,⁷⁵⁵ neboť kritizoval společenské poměry despotické monarchie. Zkušenost Čechů a Slováků ze setrvání pod pomyslným „jhem“ rakousko-uherského soustátí byla po rozpadu Rakousko-Uherska reflektována vesměs totožně, tudíž film, který kritizoval monarchistické zřízení, nebyl v Československu tolik nežádáný – vyjma vystřížených pasáží, které až příliš zveličovaly význam socialismu.⁷⁵⁶

Rozmach filmové umělecké tvorby, která byla v roce 1922 označena manifestem Karla Teigeho za nejmodernější uměleckou

749 USTYANOVIČOVÁ, Anna. *Seznam sovětských filmů uvedených v ČSR do r. 1939*. Praha 1951, s. 4.

750 Tamtéž, s. 51

751 Tamtéž, s. 3.

752 Tamtéž, s. 25.

753 Tamtéž, s. 30.

754 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 48.

755 USTYANOVIČOVÁ, Anna. *Seznam sovětských filmů uvedených v ČSR do r. 1939*, s. 25.

756 SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In: SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. Praha 2008, s. 35.

disciplínu,⁷⁵⁷ a s ní též i rozvoj tzv. retrospektivní legionářské kinematografie proběhl až ve dvacátých letech, kdy se republika za své konsolidovala v rámci poválečného mezinárodního systému, a za druhé se hospodářský rozvoj podepsal i na kulminující úrovni tuzemské kinematografie. Film *Za svobodu národa* z roku 1920, který natočil režisér s nebývalým tematickým rozsahem Václav Binovec,⁷⁵⁸ byl vlasteneckým vyprávěním o romanci českého studenta se slovenskou ošetřovatelkou na pozadí legionářských bojů v Rusku, nezávislosti Československa, a nakonec maďarsko-československou válkou,⁷⁵⁹ v níž synergický milostný příběh utíná nešťastná smrt slovenské dívky. Evidentní vlastenecká dikce,⁷⁶⁰ jež pramenila z inspirace českými dějinami⁷⁶¹ a z odhodlání českých i slovenských mužů a žen, jež jsou společně ochotni pro svůj jednotný dvounárodní stát položit vlastní životy, učinily z filmu kulturní nacionální filmový „evergreen“ první republiky, zpravidla znovu uváděný ve výročí vzniku samostatného Československého státu.⁷⁶² Na filmu je mimo jiné zajímavá i angažovanost tehdejších čelných představitelů republiky, včetně státu Tomáše Garrigue Masaryka, který filmu propůjčil punc oficiální státní záštity.⁷⁶³ V dokumentární retrospektivě „zahrál“ sám sebe při zinscenované rekonstrukci vlastního projevu v USA.⁷⁶⁴ Masaryk mimochodem vykazoval velice aktivní zájem o obecnou, a zvláště českou filmovou tvorbu, podobně jako další představitelé jiných států,⁷⁶⁵ což

757 Tamtéž, s. 29.

758 Filmografie Václava Binovce zahrnuje jak komedie, krimi, dramata, psychologické, historické i válečné filmy, což je v počátcích rané československé kinematografie poměrně netradiční, neboť filmoví tvůrci se během své umělecké dráhy veskrze úzce specifikovali na konkrétní vybraný žánr.

HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 26.

759 Maďarsko-československá válka, či jinak zvaná válka o Slovensko, propukla krátce po vyhlášení nezávislosti Československa v rámci snah Maďarské republiky o obsazení těch slovenských území, jež si historicky nárokovala z dob Uherského království. Potyčky a boje probíhaly od konce roku 1918 až do léta 1919.

760 BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 76.

761 RAK, Jiří. *Film v proměnách moderního českého historismu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*, s. 19.

762 RAK, J. *Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let*. In: *FILMOVÝ sborník historický 2*, s. 12.

763 Spolu s ním se ve filmu objevili i někdejší ministerský předseda Karel Kramář nebo tehdejší ministr obrany Václav Klobáček.

764 KUČERA, M. *Insenační postupy v (historickém) dokumentárním filmu*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 324.

765 Ať už Vladimír Iljič Lenin s Josifem Vissarionovičem Stalinem v Sovětském svazu, anebo zejména spíše Joseph Goebbels s Adolfem Hitlerem v Německu.

REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 156.

dokládá i jeho iniciativa o zřízení vlastního kina v Lánech.⁷⁶⁶

Následující převážnou většinu československých filmů reflektujících první světovou válku pojí výlučně společný teritoriální jmenovatel – ruská fronta, respektive v poválečném marasmu zmítající se Rusko. V československé kinematografii první republiky došlo ke zcela cílené a jednotvárné mytologizaci legionářského kultu na úkor jiných československých příspěvků válce.⁷⁶⁷ Ať již hovoříme o Rudolfem Měšťákem natočeném *Legionáři* z roku 1920, či *Za Československý stát* režiséra Vladimíra Studeckého z roku 1928, jenž mimo jiné vznikl za podpory ministerstva národní obrany k desátému výročí nezávislého Československa,⁷⁶⁸ o filmu *Za čest vítězů*, který se bohužel zachoval pouze v podobě rukopisu zrealizovaného scénáře,⁷⁶⁹ anebo o *Plukovníku Švecovi* natočeném Svatoplukem Innemanem v roce 1929,⁷⁷⁰ zpravidla vždy se filmovou kamerou odebíráme na východní frontu, kde se buďto ustavuje Česká družina, nebo kde legionáři dychtivě očekávají možnost poválečného návratu do nově vzniklého vlastního státu, jenž kvůli peripetiím občanské války v Rusku probíhal hromadně až teprve v průběhu roku 1920.⁷⁷¹ České i slovenské jednotky c. a k. armády se oproti tomu do vlasti navracely relativně nakvap po vyhlášení nezávislosti, respektive sjednání konečného příměří.⁷⁷² Stejným rozeznávacím určením, jako předešle vyjmenované filmy, byly poznačeny i snímky z let třicátých jakými byla *Jízdní hlídka*,⁷⁷³ či v nacionálně vlasteneckém patosu⁷⁷⁴ zaobalený *Zborov*.⁷⁷⁵ Z roku 1931 pocházející snímek Svatopluka Innemanna *Třetí rota*, který byl jeden z prvních počínů

766 SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In: SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema*, s. 47.

767 RAK, Jiří. *Potíže se Švejkem*. In: BARTLOVÁ, Milena (ed.). *Pop history*, s. 19.

768 RAK, J. *Obráz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let*. In: *FILMOVÝ sborník historický 2*, s. 12 – 13.

769 LACHMAN, Tomáš. *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky: aneb od Československého Ježíška ke Zborovu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. Praha 2005, s. 211.

770 Plukovník Švec. Režie Svatopluk INNEMANN. ČSR, 1929.

771 SAK, Robert. *Anabáze: Drama československých legionářů v Rusku (1914-1920)*. Jinočany 1996, s. 155.

772 NEDOROST, L. *Češi v 1. světové válce (3. díl)*, s. 285.

773 *Jízdní hlídka*. Režie Václav BINOVEC. ČSR, 1936.

774 Viz příloha č. 5.

775 *Zborov*. Režie J. A. HOLMAN; Jiří SLAVÍČEK. ČSR, 1938.

československé kinematografie, který novátorsky synchronizoval doprovodnou hudbu s mluveným slovem v téže sekvenci,⁷⁷⁶ sleduje osudy vojenských dezertérů na východní frontě.⁷⁷⁷

Jednou z mála výjimek válečné kinematografie, které se netýkaly východní fronty, se stal film *Jménem Jeho Veličenstva* z roku 1928, v němž režisér Antonín Vojtěchovský poněkud svévolně líčí neblahý osud vojáka Josefa Kudrny, popraveného za „domnělou vzpouru“ v roce 1915. Film je ostrou kritikou rakousko-uherské justice, která k smrti odsoudí ve filmu víceméně nevinného člověka, byť ve skutečnosti silně protirakousky založeného. Na tendenčnost a zkreslení historického procesu upozorňoval v negativním smyslu už dobový tisk.⁷⁷⁸

Další výjimkou, jež se vymezovala z reálií ruského prostředí, byl film Oldřicha Kmínka z roku 1930 *Za rodnou hroudu*, který zohledňoval osudy československého legionáře v americké armádě na západní frontě. Fakt, že byl film kritikou vesměs ztrhán, nesouvisel s odklonem žádané válečné tematiky z východu na západ, ale kvůli celkové technické zaostalosti a banálnímu příběhu.⁷⁷⁹ Výjimkou v určitém vyznění se stal i zmíněný biografický film *Milan Rastislav Štefánik* z roku 1935, který do značné míry idylicky popisoval Štefánikovy zkušenosti z Francie a Ruska. Proto je film s odstupem let považován za spíše pseudorealistické epické ztvárnění Štefánikových osudů, nežli za věrný psychologický obraz slovenského státotvůrce.⁷⁸⁰

Plukovník Švec režiséra Svatopluka Innemanna, jenž byl slavnostně prve uveden na počátku roku 1930, byl natočen v době, kdy v Československu pozvolna končila éra němého filmu. Již v roce uvedení *Plukovníka Švece* byly československé filmové společnosti schopny realizovat první zvukové filmy,⁷⁸¹ ať již původně ozvučené během

776 SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy*, s. 63.

777 DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 53.

778 RAK, J. *Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let*. In: *FILMOVÝ sborník historický 2*, s. 13 – 14.

779 BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 177.

780 MACEK, Václav; PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 56.

781 *Tonka Šibenice, Když struny lkají, C. a k. polní maršálek, Fidlovačka*, vše z roku 1930.

natáčení, nebo procesem dodatečně plánované postprodukce.⁷⁸² Kvůli velkolepým bojovým scénám a dlouhometrážnímu rázu,⁷⁸³ se může zdát nešťastné, že režisér Inneman neposečkal s filmovou realizací divadelní hry Rudolfa Medka, čelného představitele tzv. legionářské literatury, o rok anebo více let později. Nápaditá imaginativnost s níž se Inneman zhostil například „němého“ ztvárnění telefonního rozhovoru, kdy kamera švenkuje⁷⁸⁴ po telekomunikačním vedení, by tím ovšem přišla vniveč, anžto by jí nebylo zapotřebí.

Film se odehrává na podzim roku 1918, kdy československé legie pobývající v Rusku, které už na jaře téhož roku ukončilo válečný status s Centrálními mocnostmi,⁷⁸⁵ usilují o návrat buďto na západní frontu, kde by mohly bojovat ve francouzských legiích, anebo domů do vlasti. Úsilí jim ztěžuje občanská válka v Rusku, kde proti sobě stály bolševická Rudá armáda proti Bílé armádě, jež sestávala z opozice, a ze socialisticky nepohodlných fragmentů ruské společnosti. Hlavní postavou zde je plukovník Josef Jiří Švec, dekorovaný hrdina „legendární“ bitvy u Zborova,⁷⁸⁶ jemuž je svěřeno velení legionářské divize. Když však divize odmítla vyplnit Švecovy rozkazy o postupu proti bolševické armádě, které přišly z velení, Švec spáchal sebevraždu, načež legie bez svého velitele splnily příkaz, aby se v závěru filmu slavnostně dostaly až do Československa.

Film vznikl kompilací třech literárních předloh, které vzešly z tvůrčí iniciativy bývalého legionáře Rudolfa Medka,⁷⁸⁷ přičemž nejzákladnějším stavebním prvkem se stala jeho divadelní hra *Plukovník Švec*, která se původně nesetkala s nikterak příznivým přijetím zvláště odborné obce,

782 HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 35 – 36.

783 *Plukovník Švec* má na svou dobu v československém prostředí poměrně neobvyklou stopáž 121 minut.

784 Jedná se o termín profesního slangu, kterým se rozumí vodorovný pohyb kamery ze strany na stranu.

MONACO, J. *Jak číst film*, s. 92 – 93.

785 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 172.

786 OCZADLÁ, Johana. *Plukovník Švec: Jeho život a zásluhy*. Brno 2007, s. 40 – 41.

787 Jednalo se o román *Mohutný sen* (1926), drama *Plukovník Švec* (1928), a rozsáhlou kroniku *Za svobodu* (1920-1929), již Rudolf Medek redigoval.

LACHMAN, Tomáš. *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*, s. 214.

což se nakonec podepsalo i na filmu. Československá obec legionářská zastoupená bývalými legionáři Bohumilem Přikrylem nebo Josefem Kudelou, potažmo zastupitelem „umělecké“ kritiky Viktorem Dykem, nesouhlasila s Medkovým pojetím Švecova osudu, a vůbec se ztvárněním děje a atmosféry, a to jak dramatu, tak i filmu. Dyk sám kupříkladu velice těžce nesl oblibu „lajdáckého“ hrdiny zfilmovaných románů Jaroslava Haška Josefa Švejka, jež byla kontrastním výsměchem skutečným hrdinným legionářům světové války,⁷⁸⁸ mezi něž řadil i Josefa Jiřího Švece.

Přímí aktéři „legionářské anabáze“ Přikryl s Kudelou vytýkají Medkovi historickou nepřesnost, a zvláště jednostranný a jednoznačný výklad Švecovy sebevraždy, který podle Kudely mohl mít i odlišný motiv, než smrt v důsledku ztráty kontroly nad vlastním vojskem, které mu odešlo poslušnost ve chvíli, kdy měli opět vstupovat do bojové akce.⁷⁸⁹ Oproti tomu divadelní hra *Napravený plukovník Švec* Viktora Dyka staví Švece do postu národního bezchybného hrdiny, který důvěru vojska neztratil, naopak si ji držel až do úplného konce, byť hra je koncipována spíše v tom duchu, jaký by Švec, respektive jeho odkaz, měly být, než jaký skutečně byl.⁷⁹⁰

Je otázka, kdo z těch, kteří v legiích skutečně působili, a tudíž by měli mít nejrelevantnější názor na celou záležitost, jsou blíže pravdě. *Plukovník Švec* je však prvořadě umělecké drama a nikoliv historický dokument, který by se měl striktně držet faktů, což jak bylo zmíněno v první části textu, nebývá ve filmu zvykem.⁷⁹¹ Ostatně se zde jedná „pouze“ o výklad motivů, jenž může být mnohoznačný, a jehož nelze plně objektivně vyjádřit, jelikož pravý motiv sebevraždy znal pouze plukovník Josef Jiří Švec. Jiní, ať už to byli Rudolf Medek, Viktor Dyk i František Langer, který byl se Švecem v pravidelném korespondenčním vztahu,⁷⁹² se mohli pouze domnívat a vyvozovat závěry na základě vlastní znalosti

788 PYTLÍK, Radko. *Osudy a cesty Josefa Švejka*, s. 91.

789 KOTRBA, Martin. *Reflexe legií v dramatické a povídkové tvorbě*. Brno 2007, s. 21 – 23.

790 Tamtéž, s. 23.

791 Viz kapitola 2. 1. Relevance filmu ve vztahu k historiografii a k reflexi minulosti.

792 SAK, Robert. *Anabáze*, s. 82.

(ať už přímé, či zprostředkované) osobnosti plukovníka Švece.

Plukovníka Švece je možno chápat jako zidealizovaný obraz československého důstojníka, který neviděl jiné východisko, než jakým byla vlastní smrt, k tomu aby motivoval své podřízené ke splnění rozkazu, což je dnes obecně přijímáno jako nejpravděpodobnější fakt.⁷⁹³ Tomuto idylickému výkladu o smyslu filmu napomáhá i fakt, že byl *Plukovník Švec* pro snazší distribuci mezi obyvatelstvem osvobozen od povinných finančních dávek státu, což jej při ceně vstupného zvýhodňovalo coby „kulturně výchovný“ film oproti běžným dražším filmům.⁷⁹⁴ Je samozřejmě otázkou, zda-li právě toto byl pravý úmysl Švecovy sebevraždy, na čemž se mohlo přičinit i filmové zpracování, anebo se jednalo spíše o zoufalý čin, který měl Švece spíše vysvobodit z hanby důstojníka, jemuž vlastní mužstvo odepřelo poslušnost.

Do podobných historických reálií jako *Plukovník Švec* je zasazena i *Jízdní hlídka*, natočená v roce 1936. Oproti ní je však *Plukovník Švec* univerzálněji a obecně političtěji pojat, je bezesporu výpravnější (rozmanité exteriéry), a vyjadřující se zejména k podstatě legionářských vojsk v ruských končinách, a vůbec k otázce světové války, která pro Rusy ani pro Čechy nekončila brestlitevským mírem, ale překlenula se ve válku občanskou.

Když v roce 1917 vypukla tzv. Velká říjnová socialistická revoluce, nastoupilo Rusko nový politický válečný kurz, který byl vygradován až do podepsání rusko-německého míru v březnu 1918.⁷⁹⁵ Pro československé legionáře, kteří bojovali proti Centrálním mocnostem tato nová skutečnost znamenala určité zklamání, neboť smysl jejich setrvávání na východní frontě tímto úkonem vyprchal.

Existenční nejistota československých legií, které fungovaly jak v období carismu, tak za existence Prozatímní vlády, nabyla reálných

⁷⁹³ OCZADLÁ, Johana. *Plukovník Švec*, s. 56 – 57.

⁷⁹⁴ HEISS, G.; KLIMEŠ, I. *Kulturní průmysl a politika*. In: HEIS, G.; KLIMEŠ, I. *Obrazy času*, s. 317.

⁷⁹⁵ FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 254.

rozměrů, anžto byli Čechoslováci v tomto smyslu cizorodou armádou na ruském území, již potenciálně hrozilo hromadné zatýkání a následné deportace, a to buďto do speciálně zařízených koncentračních táborů,⁷⁹⁶ anebo do rodného Rakousko-Uherska v úloze vězňů předem odsouzených za vlastizradu.⁷⁹⁷ Sovětské orgány se sice pokoušely naverbovat československé legionáře do vlastních řad v boji proti domácí opozici, každopádně prioritou Čechoslováků nebyla podpora socialistického, respektive protisocialistického odporu, ale vlastenecký boj proti habsburské monarchii. Právě tato snaha bývala ve válečných filmech z první republiky zdůrazňována. Československé legie, byť z většiny socialisticky smýšlející,⁷⁹⁸ neusilovaly angažovat se v třídním mocenském konfliktu Ruska, ale naopak se ještě přičinit ve válečné snaze států Dohody. Vzhledem k brestlitevskému míru, v němž socialistická vláda garantovala Německu, že za prvé nebude dopravovat vojenské jednotky složené z bývalých zajatců na frontu, aby válčili za státy Dohody,⁷⁹⁹ a za druhé, že Rusko bezodkladně propustí rakousko-uherské zajatce nazpět do vlasti,⁸⁰⁰ šance na organizovaný a bezproblémový přesun s pomocí bolševického Ruska byly tímto prakticky vyloučeny. Proto českoslovenští legionáři podpořili bělogvardějce, kteří platnost bolševiky uzavřeného míru neuznávali,⁸⁰¹ v jejich úsilí o nastolení demokratického režimu.⁸⁰² Po prvotních výzvách ke zdrženlivosti⁸⁰³ totéž později podporoval i nejčelnější představitel tehdy stále oficiálně neexistujícího Československa Tomáš Garrigue Masaryk,⁸⁰⁴ respektive Edvard Beneš, který byl přesvědčen o tom, že československé legie mohli bolševickou revoluci porazit.⁸⁰⁵

796 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 221.

797 SAK, R. *Anabáze*, s. 22 – 23.

798 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 179.

799 SAK, R. *Anabáze*, s. 24 – 25.

800 NEDOROST, L. *Češi v 1. světové válce (3. díl)*, s. 110.

801 SAK, R. *Anabáze*, s. 71.

802 Tamtéž, s. 74.

803 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 179.

804 SAK, R. *Anabáze*, s. 80 – 81.

805 MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 236.

3. 4. 2 Zenit meziválečné kinematografie – zvukový film (1930-1939)

Prvním zvukovým filmem uvedeným v Československu se stal paradoxně válečný film *Křídla*⁸⁰⁶ z roku 1927. Ačkoliv se jedná o němý, nemluvený film, tudíž užití termínu „zvukový film“ je chápáno ve smyslu hudebního doprovodu, jeho dopad na budoucí československou tvorbu byl pochopitelně nezanedbatelný.⁸⁰⁷ Film, který byl rovněž jako první dozvučený promítán i na území Slovenska v roce 1929,⁸⁰⁸ zaujímal mimo hudebního doprovodu nejen silným romantickým příběhem, ale také reálným pojetím leteckých soubojů,⁸⁰⁹ které mají i dodnes vysoce uměleckou úroveň,⁸¹⁰ a války vůbec. Technické inovace v československé tvorbě měly za následek vznik vlastních zvukových filmů až v roce 1930.⁸¹¹

Václav Binovec, který se k tématu první světové války vracel po šestnácti letech kdy natočil snímek *Za svobodu národa*, v *Jízdní hlídce* (1936) zpracovává dramatickou předlohu totožného názvu z pera Františka Langera, rovněž bývalého legionáře. Divákovi zobrazuje hrdý a odhodlaný vzdor československé posádky v zapadlé části poválečné Sibiře,⁸¹² kde se musí potýkat s agresí bolševických usedlíků. Zarputilá obrana hrstky československých legionářů před početnějšími bolševickými útočníky, podbarvená hudebním doprovodem skladatele Julia Kalaše s nacionálními motivy československé hymny,⁸¹³ je oslavou československého hrdinství, věrnosti a solidarity k humanitě – ať už vůči

806 *Křídla* (Wings). Režie William A. WELLMAN. USA, 1927.

807 První dozvučená projekce proběhla v roce 1928 v Karlových Varech.

BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 169.

808 MACEK, V.; PAŠTÉKOVÁ, J. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 33.

809 Vysoká kvalita *Křidel*, jež byly oceněny i v prvním ročníku udílení amerických Cen Akademie v kategorii nejlepšího filmu, se patrně podepsala i pod následnou tvorbu amerických filmů z prostředí aeronautiky, jakými byly *Patrola* (*The Dawn Patrol*, 1930 a 1938), *Pekelní andělé* (*Hell's Angels*, 1930), *Ztracená eskadra* (*The Lost Squadron*, 1935) a další.

810 QUIRK, L. J. *Nejslavnější americké válečné filmy*, s. 30 – 31.

811 HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 35 – 36.

812 Viz příloha č. 6.

813 Obdobný trend uplatňování motivů národních hymen ve filmovém hudebním doprovodu lze sledovat zejména ve francouzské meziválečné kinematografii, vztahující se k první světové válce. Např. francouzské filmy *Žaluji!* (*J'accuse!* 1919) anebo *Dřevěné kříže* (*Les Croix de bois*, 1931), popřípadě německý film *Operace Michael* (*Unternehmen Michael*, 1937).

vlastním druhům, tak i vůči nepřátelům. Přestože Čechoslováci postupem boje ztrácí jednoho muže za druhým, a s nimi i naděje na konečné vítězství, přec bojují až do příslovečně řečeného posledního muže, jehož nakonec zachrání přivolané posily.

Československé legie jsou v *Jízdní hlídce*, podobně jako v *Plukovníku Švecovi*, vykresleny v odhodlaném a chrabrém obrazu, k němuž se pochvalně vyjadřují i představitelé nepřátelských bolševiků. Věrnost a solidarita jednoho s druhým, ale hlavně s československou vlastí, je zde líčena v odmítnuté možnosti záchrany vlastního života kapitulací, jež by obnášela přidání se na stranu Rudé armády v občanské válce.⁸¹⁴ Podobný motiv nabídky československým legionářům ku přidání se na stranu bolševických sil zazněl dokonce opakovaně i v *Plukovníku Švecovi*, kdy bylo československým legiím nabízeno účastenství v občanské válce. Českoslovenští vlastenci v obou filmech tuto nabídku odmítali s vidinou kýženého návratu domů. Nacistická propaganda ve čtyřicátých letech usilovala o aktualizaci *Plukovníka Švece*, která by se konkrétněji vyjadřovala k tehdy nepřátelskému Sovětskému svazu, s nímž byla Třetí říše ve válce. Lze si domyslet, že odmítnutí pomoci Rudé armády by nebylo motivováno návratem do vlasti, ale nucenou nenávisť vůči rudoarmějcům, v souladu s „filipickou“ ideologií NSDAP. Z plánovaného přetočení *Plukovníka Švece* v podmínkách Protektorátu Čech a Moravy nakonec sešlo.⁸¹⁵

Jízdní hlídka je bezesporu velmi zajímavým filmovým počinem, i s ohledem na režisérskou kariéru Václava Binovce, jež byla většinou zaměřena na filmy s romantickou tematikou,⁸¹⁶ přičemž je Binovcova válečná tvorba paradoxně vyzdvihovanější.⁸¹⁷ Přípona romantiky v *Jízdní hlídce* chybí, čímž se vymyká poměrně častým obecným válečným klišé o vojákově, jehož doma obvykle očekává přítelkyně, snoubenka či

⁸¹⁴ Viz příloha č. 6.

⁸¹⁵ DVOŘÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie v rámci Protektorátu Čechy a Morava*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 71.

⁸¹⁶ *Za svobodu národa* (1920), *Vyznavači slunce* (1925), *Lízin let do nebe* (1937), *Bláhové děvče* (1938), *Nevinná* (1939), *Lízino štěstí* (1939), *Píseň lásky* (1940) a další.

⁸¹⁷ DVOŘÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 54 – 58.

manželka.⁸¹⁸

Zatímco Václav Binovec byl v době natáčení *Jízdní hlídky* veskrze zkušeným režisérem, autoři *Zborova*,⁸¹⁹ Jiří Slavíček a Jan Alfred Holman byli režisérskými debutanty na poli celovečerního filmu,⁸²⁰ neboť jejich předešlá tvorba byla buďto krátkometrážní, nebo byla vedena pod dohledem zkušenějších kolegů. Těžko odhadovat jak by výsledný *Zborov* vzešel lépe či hůře z hodnot uměleckých měřítek, kdyby jej režíroval původně zvažovaný Martin Frič,⁸²¹ ikona československé veselohry. Frič si ostatně téma první světové války „vyzkoušel“ v ponejprv němých trojdílných *Osudech dobrého vojáka Švejka*, které zeditoval do jednoho dílu,⁸²² později v ozvučeném *Dobřím vojáku Švejkovi*,⁸²³ v netradičním slovensko-českém filmu *Varúj...!* z roku 1946,⁸²⁴ a nakonec v obstojném protiválečném snímku *Hvězda zvaná pelyněk*,⁸²⁵ vzniknuvším v roce 1964.

Na filmu *Zborov*, jenž reflektuje jednu z nejvýznamnějších legionářských bitevních akcí první světové války,⁸²⁶ je zřetelné nacionalistické vyznění ať už příběhů konkrétních hrdinů, tak i de facto osudu československého národa.⁸²⁷ Film je víceméně vystavěn na kontrastních protikladech. Čeští branci jsou povinně a neochotně verbováni do války, pro níž jim scházelo patriotické soucítění ladící s válečnou ideou Rakousko-Uherska, kterážto v armádních poměrech skutečně převládala,⁸²⁸ a která měla za důsledek i nezanedbatelný počet

818 Pomineme-li zahraniční produkci, tak tento jev byl příznačný jak pro *Plukovníka Švece*, kdy se poručík Trojan zamiluje do bolševické dívky Nataši, která v navazujícím ději umírá na bojišti a v náručí svého milovaného. Film *Zborov* se mimo jiné též dá vykládat i jako čekání snoubenky Haničky na návrat svého milého z ruské fronty. Romantika (nevěra) je jednou z nejstěžejnějších komponent i Rovenského *Hlídače* č. 47.

819 *Zborov*. Režie J. A. HOLMAN; Jiří SLAVÍČEK. ČSR, 1938.

820 KOŘALCOVÁ, Květa. *Film Zborov ve společenském politickém kontextu přelomu roku 1938 a 1939*. In: *Filmový sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. Praha 1991, s. 41.

821 Tamtéž, s. 40.

822 FIALA, Miloš. *Martin Frič: Muž, který rozdával smích*. Čechovice 2008, s. 71.

823 *Dobrý voják Švejk*. Režie Martin FRIČ. ČSR, 1931.

824 MACEK, V.; PAŠTÉKOVÁ, J. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 48.

825 *Hvězda zvaná pelyněk*. Režie Martin FRIČ. ČSSR, 1964.

826 SAK, R. *Anabáze*, s. 17.

827 Viz příloha č. 5.

828 NEDOROST, L. *Češi v 1. světové válce (1. díl)*, s. 175.

sebevražd.⁸²⁹ Proti nim stojí v opozitu nadšení legionáři. Ti nebojovali z povinnosti, ale z vlastní vůle, v touze porazit monarchistické zřízení a přičinit se tím o nezávislý demokratický stát. Poctiví a pracovití čeští vojáci jsou konfrontováni s drsnými, nemilosrdnými a bezcharakterními rakouskými důstojníky, jež své podřízené šikanují i za užívání českého jazyka v zákopech.⁸³⁰ Tento vztah byl udáván příkrou rakouskou vojenskou nadřazeností, a to i v případech jednotek, v nichž obsazení československými vojáky bylo i drtivě většinové.⁸³¹

Stejnou tematickou osou je načrtnut taktéž *Legionář* z roku 1920, který nerovné poměry mezi monarchistickou aristokracií a prostým lidem ilustruje na příběhu prostého šoféra, který je naverbován do rakouské armády, aby z ní kvůli špatnému zacházení rakouských důstojníků ke svým podřízeným (včetně domácích aristokracie vůči svým poddaným) přeběhl do ruských legií, a aby bojoval za záchranu a svobodu své vlasti.⁸³²

Zborov, jenž je poněkud povrchně považován za vrchol československé legionářské tvorby,⁸³³ se stal velmi expresionistickým vyjádřením nesouhlasných nálad českých a slovenských obyvatel v souvislostech jak se „zbytečně“ započatou světovou válkou, tak i s nelibým setrváním v habsburské monarchii. Ostře zde zaznívá neúcta k monarchii, či její přímá kritika, což nijak nevybočuje z filmové československé reflexe první světové války, v níž se zpravidla nekritizovala válka jako taková, ale monarchie.

V jediném filmu o jedné konkrétní bitvě je de facto znázorněna příslovečná „bublina“ národně autonomistických, či osvobozeneckých nálad, jež v Čechách sedimentovaly po dobu setrvávání v osidlech

⁸²⁹ Tamtéž, s. 190.

⁸³⁰ Služebními a velíci jazyky v rakousko-uherské armádě byly společně němčina, maďarština a chorvatština, tudíž rozmíšky českých pěšáků s rakouským důstojnictvem ohledně užívaného jazyka lze považovat za reálné.

⁸³¹ Tamtéž, s. 89.

⁸³² Tamtéž, s. 90 – 92.

⁸³³ LACHMAN, T. *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 209 – 210.

⁸³³ HUDEC, Z.; VÁCLAVKOVÁ, M. *Historický film*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 313.

habsburské monarchie, a jež měla v průběhu světové války prasknout. Nelze si však nevšimnout nešťastně nepříhodné doby, kdy byl *Zborov* paradoxně poprvé představen širšímu publiku. Už jen kvůli zobrazování vypjatého nacionalismu a nadměrnému vychvalování hrdinnosti, mravní síly, a odhodlanosti českého národa, se zdá být až krutým paradoxem, že byl film poprvé veřejně promítán 5. ledna 1939,⁸³⁴ během údobí druhé Československé republiky, čtyři měsíce po potupné Mnichovské dohodě. V rámci tzv. „mnichovského diktátu“ muselo Československo ustoupit expanzivním zájmům nacistického Německa. *Zborov* tak byl uveden v době nejvypjatějších národních nálad, tři měsíce před definitivním zánikem republiky v podobě okupace a zřízení protektorátu v březnu 1939.

V kontextu doby svého vzniku si tak lze *Zborov* vykládat nikoliv v rámci vztahu ke slavné české minulosti, ale též i ke vztahu k velmi nejisté budoucnosti. Ve filmu obsažené patriotické prvky lze ve vztahu k nacistickému Německu, jehož expanzivní politika ovlivňovala meziválečné dění ve střední Evropě, vykládat tak, že měly v československém divákovi probudit nacionální citění, hrdost a případný vzdor k takovým nepřátelům, jako byli ti (Němci a Rakušané) z řad Rakousko-Uherska. Zmíněná spojitost patrně neunikla nacistickému režimu, který *Zborov*, ostatně jako podobně laděné snímky, zakázal po okupaci v kinech uvádět.⁸³⁵ Byť národ mohl být filmem inspirován ve své velikosti, síle a čestnosti, vyzní v kontextu své doby poněkud kruté ironicky v tom smyslu, že Československo se vzdalo uzurpátorům bez vojenské rezistence. Zveličování československé hrdinkosti a vojenské a mravní síly tak vyšlo vniveč, a stalo se krutým paradoxem své doby.

Pro legionářskou tvorbu bývá charakteristická vlastenecká stránka, kdy je i pro vojáky, jež svou nově vzniklou vlast ještě ani nepoznali, Československo doslova zemí zaslíbenou a vytouženou. Ve srovnání se *Zborovem* je *Jízdní hlídka* daleko uvěřitelnější, méně agitačně

834 KOŘALKOVÁ, Květa. *Film Zborov ve společenském politickém kontextu přelomu roku 1938 a 1939*. In: *Filmový sborník historický* 2, s. 45.

835 Tamtéž, s. 53.

angažovanější, ne tolik šablonovitá, a dovolím si i podotknout, že i po stránce umělecké kvalitnější, byť dobová kritika se pochvalně daleko více vyjadřovala ke *Zborovu*.⁸³⁶ Vzhledem k jeho ideové angažovanosti to nicméně nepřekvapí. *Jízdní hlídka* můžeme označit za umělecký film s obsažným přídatkem nacionalismu a patriotismu, kdežto *Zborov* se spíše zdá být nacionálně reprezentativním státním produktem ve formě uměleckého filmu.

Jednou ze základních uměleckých "potíží" československého legionářského filmu je příliš povrchní prokreslenost hlavních postav. V zásadě se jedná o charaktery založené na jednoduše konstruovaných protikladech, kde Čechoslováci jsou zpravidla dobří, čestní, věrní, schopní a hrdinní, kdežto (bolševičtí) Rusové, kteří proti nim stáli, jsou zpravidla podlí, zlí a zákešní, jako je tomu v *Jízdní hlídce*, anebo ne tak "dokonalí", jako je to patrné ve *Zborovu*. V něm se musí českoslovenští legionáři vypořádávat nejen vojensky s armádou Rakouska-Uherska, ale taktéž psychicky s upadající morálkou ruských vojáků. Rakušané jsou oproti tomu vykresleni jako charaktery militaristické, necitelné, militantní a v mnoha ohledech prováleční. Ve *Zborovu* se například rakouské velení nerozpakuje nechat popravít syna jednoho z českých důstojníků na straně Rakousko-Uherska, jenž přeběhl k Rusům.

Typický, a nutno podotknout, že taktéž idealizovaný československý legionář bývá tradičně charakterizován jakožto hrdinný a odvážný voják, jehož příspěvek válce je stěžejní, až neocenitelný, což mnohde uznale potvrzují i ne vždy „přátelští“ bolševičtí vojáci.⁸³⁷ Pro meziválečnou tvorbu československého filmu je příznačné zveličování významu československých legionářů na světových bojištích – zejména

⁸³⁶ LACHMAN, T. *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 216.

⁸³⁷ Viz vedlejší romantická zápleтка v *Plukovníku Švecovi* čs. vojáka a ruské dívky, jež mu v jedné, patrně nejromantičtější scéně celého filmu, vyjadřuje svou lásku „... protože jsi hrdina... Čechoslovák. Půjdeme spolu do Moskvy a naše krásné Rusko bude zase veliké a mocné z vašich silných rukou.“ praví se v němém dialogu.

Plukovník Švec. Režie Svatopluk INNEMAN. ČSR, 1929.

Oproti tomu ve filmu *Jízdní hlídka* chválí přímo vůdce bolševické tlupy vzdorující československé legionáře, coby nádherné vojáky, kteří kdyby podpořili bolševiky ve věci občanské války, vítězství by bylo dosaženo v řádech několika neděl.

Jízdní hlídka. Režie Václav BINOVEC. ČSR, 1936.

tedy v Rusku. Například celá podstata filmu *Zborov* je vykládána jakožto zásadní a úvodní (bezprecedentní) jev v novodobých československých dějinách. Už od úvodních titulků film vychvaluje odkaz skutečné bitvy, a snaží se tak filmově konstruovat novou legendu na roveň slavných husitských bitev, jež bývaly spjaty s vrcholem českého vojenství. V kulturní sféře to pro první republiku a pro český národ znamenalo do jisté míry určitý přerod nacionálního cítění, kdy dosavadní historická témata v popředí nacionálního zájmu⁸³⁸ nahradilo téma historicky dosud veskrze živé a moderní, které bylo stále aktuální živou součástí společnosti, a jež přímo předcházelo zrodu nového státu.

Hlídač č. 47 z roku 1937,⁸³⁹ který byl natočený na základě literární předlohy dalšího bývalého legionáře Josefa Kopty, se retrospektivně vyjadřuje k působení hlavního hrdiny na východní frontě. Tento fakt nicméně ve filmu oproti knize nezazní. Přesto byl právě kvůli hrdinově vojenské zkušenosti film zakázán na Slovensku po roce 1945 z důvodu nesouladu s principy obnoveného demokratického státu, který se snažil oprostít od jakýchkoliv vojenských témat, která by mohla být i jen povrchně navozovat spojení s fašismem. Podobný osud v podobě cenzury postihl i film *Milan Rastislav Štefánik*, pravděpodobně kvůli možné filmové interpretaci vypjatého slovenského nacionalismu,⁸⁴⁰ anebo protože jeho režisér Jan Sviták během protektorátních let otevřeně kolaboval s německými okupanty.⁸⁴¹

Nutno zmínit fakt, že Otakar Vávra, autor scénáře k prvnímu filmu *Hlídače č. 47*, byl vůči konečnému výsledku hodně kritický, což připisoval na vrub režisérům Josefu Rovenskému a Janu Svitákovi. Zatímco Rovenský podle Vávry nepochopil stěžejní body Vávrova scénáře, tak Sviták,⁸⁴² jenž film namísto svého nemocného kolegy dokončoval, natočil

838 Národní obrození v devatenáctém století, Husitské války v patnáctém století, éra panování Lucemburské dynastie ve čtrnáctém až patnáctém století, či rozmach za panování posledních Přemyslovců ve třináctém až čtrnáctém století.

839 *Hlídač č. 47*. Režie Josef ROVENSKÝ; Jan SVITÁK. ČSR, 1937.

840 MACEK, V.; PAŠTÉKOVÁ, J. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava 1997, s. 100.

841 DVOŘÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie v rámci Protektorátu Čechy a Morava*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 80.

842 Jan Sviták byl mimochodem režisérem dříve zmíněného filmu *Milan Rastislav Štefánik* (1935).

film v docela rozdílném pojetí.⁸⁴³ Paradoxní přitom je, že *Hlídač č. 47* je považován za nejlepší Svitákův meziválečný film.⁸⁴⁴ Není možné tudíž zcela jednoznačně říci, zda-li odklon od původních literárních reminiscencí války hlavního hrdiny byl primárně plánovaný už ve scénáři, anebo zda-li k němu došlo souhrou nejednotného autorského přístupu k filmu.⁸⁴⁵

Literární předloha Josefa Kopty se stala poněkud zajímavým tématem pro český, respektive československý film. Sama se dočkala celkem tří filmových adaptací, z nichž jedna byla natočena ve Spojených státech režisérem českého původu. V americkém *Hlídači č. 47* režiséra Hugo Haase,⁸⁴⁶ jenž byl volnou adaptací Koptova původního románu, bychom i byť jen sebemenší zmínky o první světové válce hledali marně, neboť Hugo Haas zasadil děj do prostředí amerického maloměsta. V pořadí třetí *Hlídač č. 47*,⁸⁴⁷ který vznikl roku 2008 v režii Filipa Renče, je v zásadě notně přepracovanou verzí filmu z roku 1937. Přesto se liší jak formou, tak i obsahem, v němž je kladen daleko větší důraz na hrdinovy paměťové reminiscence válečné zkušenosti z fronty. Není bez zajímavosti, že z hlediska uměleckých kvalit psychologického filmu se zdá být nejlepší adaptací Koptova zčásti válečného románu film, jenž válečnou příměs zcela postrádá. Míněna je filmová americká verze Hugo Haase, jenž si ve filmu zahrál i hlavní roli. Haas, považovaný za nejvýraznějšího meziválečného československého představitele vážných rolí,⁸⁴⁸ látce dodal potřebný a věrohodný psychologický punc bezradné a zoufalé atmosféry, na němž byl konstruován i původní román. Renčova verze je oproti Rovenského filmu více napínavější, emotivnější a vybočuje z osnov stereotypní předvídatosti, jež byla pro úvod československého

843 VÁVRA, O. *Podivný život režiséra*, s. 82 – 83.

844 DVORÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 57.

845 Otakar Vávra, jeden z mála českých filmařů, kterým se „poštěstilo“ natáčet během tří, respektive čtyř nesourodých a neslučitelných historických etap československého a českého státu, se k tématu první světové války vrátil ještě později ve svém posledním celovečerním filmu *Evropa tančila valčík* v roce 1989.

846 *Hlídač č. 47* (Pickup). Režie Hugo HAAS. USA, 1951.

847 *Hlídač č. 47*. Režie Filip RENČ. ČR, 2008.

848 DVORÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 45.

filmu tolik příznačná.⁸⁴⁹

Z roku 1937 pochází *Poručík Alexander Rjepkin*,⁸⁵⁰ jenž byl již zmíněn v souvislosti s jeho režisérem Václavem Binovcem, který režíroval *Jízdní hlídku*. Film vypráví příběh českého exulantského legionáře, jenž padne do rakouského zajetí, a aby se uchránil před trestem smrti, jenž hrozil všem dezertérům, kteří se přidali na stranu nepřítele, vydává se za ruského důstojníka.

Totéž, co platilo i u jiných filmů, tedy konfrontace dvou a více protikladů, bylo začleněno i do tohoto díla, kdy je proti sobě postaven český a rakouský, respektive německý (germánský) živel, ale nikoliv na ploše bitevního pole, tak jako ve *Zborovu*, ale přímo na území Rakousko-Uherska, konkrétně v Brně. Jedná se o jeden z několika vlasteneckých filmů, jež lze, vzhledem k době jeho vzniku (1937), interpretovat jako možnou agitaci k určitému panslavismu, jako mocenskou protiváhu expanzivnímu germanismu, jenž v průběhu třicátých let sílil v rámci upevněné politické moci NSDAP. Tuto interpretaci lze ilustrovat na vzájemné pomoci Čechů, kteří sice formálně stojí na opačných stranách bojiště, ale skrytě vědí, že k sobě mají blíže, nežli k Rakušanům. Panslavistické nálady zase připomínají narážky na to, že s rakousko-uherskými (konkrétně českými) vězni je v Rusku nakládáno lépe, nežli s ruskými vězni v Rakousko-Uhersku. Když má navíc rakouská sestra darovat krev domnělému ruskému zajatci, staví se prvotně proti tomu, neboť germánská krev se nemusí zdát vhodná pro darování obyčejnému Slovanovi – ke všemu ještě nepříteli Rakousko-Uherska. Sama nacionální, a nikoliv státní symbolika, je ve filmu daleko více proklamována. O to více pak udivuje skutečnost, že Václav Binovec byl jedním z několika českých režisérů, kteří otevřeně spolupracovali s nacistickou protektorátní správou, což jej výsledně připravilo o možnost pokračovat ve filmové kariéře po skončení druhé světové války.⁸⁵¹

849 HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 18.

850 *Poručík Alexander Rjepkin*. Režie Václav BINOVEC. ČSR, 1937.

851 DVORÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie v rámci Protektorátu Čechy a Morava*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 79 – 80.

Konec třicátých let v československé kinematografii s historickou tematikou je charakterizován protiněmeckou tvorbou, jež měla reagovat na sílící mocenské ambice Hitlerovy Třetí říše. O tento předpoklad nelze podepřít pouze výše zmíněné filmy jako *Zborov* či *Poručík Alexandera Rjepkina*, které úzce souvisely s první světovou válkou. Reakcí na fašismus a nacismus byla rovněž i Haasova apologická a aktualizační filmová interpretace divadelní hry Karla Čapka *Bílá nemoc*,⁸⁵² jíž Haas doslova převedl v inscenované podobě scény Národního divadla na plátno.⁸⁵³ Z roku 1937 pochází komedie Martina Friče *Svět patří nám*, která adaptovala divadelní látku Jiřího Voskovce a Jana Wericha ze hry *Rub a líc*, která je alegorickou kritikou německého rasismu. Většina protinacistické symboliky, která byla přítomna v divadelní inscenaci, ve filmu chybí.⁸⁵⁴ V roce 1938 byl také v Československu natočen americký dokumentární film *Krize (Crisis)*, který měl upozorňovat na potenciálně neblahý vývoj mezinárodní vztahů v důsledku vzrůstajících požadavků nacistického Německa.⁸⁵⁵ Poněvadž nelze přeceňovat filmovou tenzi agitačního sdělení v první polovině dvacátého století,⁸⁵⁶ je pochopitelné, že se *Krize*, byť s opodstatněnou historickou výpovědní hodnotou o době svého vzniku, minula účinkem.

Příspěvek československé kinematografie k reflexi konfliktu byl charakterizován, spíše než konfliktem samotným, bojem o státní nezávislost, respektive bojem proti rakousko-uherské monarchii, druhotně též bojem československých legionářů za kýžený návrat do vlasti. Forma filmové protimonarchistické „propagandy“, přičemž termín propaganda je vskutku adekvátní, probíhala výjevy ze zákopů východní fronty, anebo v absurdních zlehčujících satirách, které zesměšňovaly symboliku bývalého zřízení. *C. a k. polní maršálek*,⁸⁵⁷ jež lze označit za přesně takový film, se

852 HORNIAK, Michal. *Filmové adaptace v české kinematografii*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 254 – 255.

853 DVOŘÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 46.

854 BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 292 – 293.

855 DVOŘÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 60.

856 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 216.

857 *C. a k. polní maršálek*. Režie Karel LAMAČ. ČSR, 1930.

stal nejen nejúspěšnějším promítaným filmem v pražských kinech v roce svého uvedení,⁸⁵⁸ což byl se zřetelem k době jeho uvedení (říjen), a v rámci tehdy distribuované zahraniční produkce, samozřejmě velký úspěch,⁸⁵⁹ který byl umocněn třemi distribuovatelnými provedeními určenými pro německý a francouzský trh,⁸⁶⁰ což z něj učinilo nejúspěšnější prvorepublikový československý film promítaný v zahraničí.⁸⁶¹ Přesto byl pro svou protimonarchistickou zaujatost hnán k zákazu promítání rakouským tiskem, neboť haněl rakousko-uherskou vojenskou tradici.⁸⁶² Považme, jak absurdní požadavek byl, s ohledem na rok 1930, kdy bylo Československo druhou nejdůležitější zemí pro rakouský filmový export,⁸⁶³ navíc dvanáct let po zániku státního zřízení Rakouska-Uherska.

Na druhou stranu je ovšem nutné zmínit fakt, že i v prostředí československé kinematografie panovala cenzura řízená ministerstvem vnitra, která kontrolovala a povolala jak zahraniční filmy, tak i filmy domácí produkce. Zajímavý na tom je fakt, že cenzura posuzovala filmovou tvorbu jednotlivě pro České země, a jednotlivě pro Slovensko.⁸⁶⁴ S tím lze úzce spojovat fakt, že během meziválečné éry v Československu nevznikl žádný film, který by se kladně vyjadřoval k éře habsburské vlády v českých zemích, neboť by mu hrozil buďto v lepším případě cenzurní zásah, nebo úplné zamezení veřejné distribuce, tak jako se to stalo v roce 1921 reportážní aktualitě *Příjezd císaře Karla na Madeiru*. Film, v němž se bývalý císař Karel I. uchýlil do nuceného exilu na portugalský ostrov v Atlantiku,⁸⁶⁵ kde o rok později skončil,⁸⁶⁶ sice byl do Československa dovezen, nicméně ministerstvo vnitra zakázalo

858 SZCZEPANIK, P. *Konzervy se slovy*, s. 315 – 316.

859 V kinech se tou dobou uváděly americké filmy *Na západní frontě klid* (*All Quiet on the western Front*), muzikál *Přehlídka lásky* (*The Love Parade*), či německý protiválečný epos *Čtyři od pěchoty* (*Westfront 1918*).

860 SZCZEPANIK, P. *Konzervy se slovy*, s. 34.

861 HORNÍČEK, Jiří. *Gustav Machatý: Touha dělat film – Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. Brno 2011, s. 147.

862 BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 175 – 176.

863 HEISS, G.; KLIMEŠ, I. *Kulturní průmysl a politika*. In: HEISS, G.; KLIMEŠ, I. *Obrázky času*, s. 345.

864 TABERY, Karel. *Francouzský němý hraný film v Československu*, s. 48 – 49.

865 GALANDAUER, J. Karel I., s. 330.

866 Tamtéž, s. 338

jeho jakoukoliv veřejnou projekci.⁸⁶⁷ Podobný cenzorský zásah postihl i sovětské revoluční filmy, jako byl *Konec Petrohradu*⁸⁶⁸ či *Deset dní, které otřáslly světem*.⁸⁶⁹ V jejich případě byla na závadu skutečnost, že glorifikovaly bolševismus.

Filmy, jež by jakkoliv pozitivně refletovaly nejen bývalou monarchii, by pravděpodobně nebyly žádané liberálním československým publikem (o konzervativcích a aristokratech toto s určitostí tvrdit nelze), ani oficiálními místy. Dokládá to například neoblíbenost filmů ruských emigrantů Borise Orlického a Vladimira Chinkulova Vladimírova, kteří ve dvacátých letech meziválečného Československa usilovali o uměleckou návaznost na ruskou předrevoluční tvorbu, v jejímž zájmu byli zejména salonní aristokraté.⁸⁷⁰ Kritizovaná přitom byla výlučně habsburská monarchie, tudíž éra českých zemí v letech 1526-1918, neboť například film *Za československý stát* je podepřen mnohými odkazy na přemyslovskou éru českých dějin.⁸⁷¹ Ta se ostatně stala historickou předlohou pro první československý historický „velkofilm“, za něhož je *Svatý Václav* z roku 1929 pokládán.⁸⁷² Pro první Československou republiku se první světová válka stala hlavním impulsem k jejímu vzniku, tudíž ve filmové tvorbě nebylo zapotřebí, aby bylo na konflikt poukazováno, jako na závadný, zbytečný, či jakkoliv obecně špatný, jak bychom tyto tendence shledali v německé,⁸⁷³ britské⁸⁷⁴ anebo ruské kinematografii.⁸⁷⁵ Takováto označení měla náležet pouze válčícím stranám či státům a národům, nikoliv ovšem konfliktu samotnému. Proto je v československém filmu sice válka zmiňována jako negativní zkušenost, která vstoupila do života občanů, ale daleko negativnější odezvy se dostává těm, kdož ji vyvolali – konkrétně především Rakousko-

867 TABERY, K. *Francouzský němý hraný film v Československu*, s. 107.

868 USTYANOVICHOVÁ, A. *Seznam sovětských filmů uvedených v ČSR do r. 1939*, s. 25.

869 Tamtéž, s. 30.

870 HUDEC, Z. *Nemý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 20 – 21.

871 RAK, J. *Film v proměnách moderního českého historismu*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 19.

872 Tamtéž, s. 20.

873 Viz Čtyři od pěchoty (Westfront 1918). Režie Georg Wilhelm PABST. Německo, 1930.

874 Viz Konec cesty (Journey's End). Režie James WHALE. UK / USA, 1930.

875 Viz Předměstí (Okraina). Režie Boris BARNET. SSSR, 1933.

Uhersku,⁸⁷⁶ až následně Německu.⁸⁷⁷

V tomto ohledu nejvíce vyčnívá románová tetralogie Jaroslava Haška, posmrtně dokončená a doplněná o další dva díly Karla Vaňka, o osudech dobrého vojáka Švejka za světové války, jež byla filmově několikrát zpracována, a nutno zdůraznit, že nejen v rámci československé kinematografie.⁸⁷⁸ Byť literární postava Josefa Švejka vznikala již v letech 1911-1912,⁸⁷⁹ tedy roky před vypuknutím první světové války, všeobecné slávy dosáhly až teprve Haškovy zčásti fiktivní, zčásti autobiografické,⁸⁸⁰ a zčásti přejaté Švejkovy osudy za světové války,⁸⁸¹ které byly publikovány v letech 1921 až 1923, a jež po Haškově smrti dokončoval spisovatel a rovněž válečný veterán Karel Vaněk. Ten se sám dokonce aktivně podílel i na prvních filmových zpracováních.⁸⁸²

Poměrně nešťastným, avšak kvůli poválečným okolnostem vcelku pochopitelným faktem, zůstává zanedbání zájmu o osudy českých i slovenských vojáků, kteří bojovali v uniformách Rakousko-Uherska, a kteří se mimo jiné vyznamenali zejména i v letecké i námořní válce,⁸⁸³ a kteří bojovali v uniformách Rakousko-Uherska. Z politického hlediska, kdy v hodnocení první republiky válčili proti budoucímu Československu, respektive za zachování monarchie a vítězství Centrálních mocností, je tento přehlédnutý fakt logickým vyústěním toho, oč československá kinematografie ve svých vlasteneckých filmech usilovala. Její snaha byla založena na úsilí zveličit hodnotu československých legií a co nejvíce degradovat vojsko a monarchistický systém Rakousko-Uherska. Teprve filmová tvorba druhé poloviny dvacátého století se adekvátněji věnovala českým, popřípadě slovenským vojákům v řadách Rakousko-Uherska.⁸⁸⁴

⁸⁷⁶ Viz Zborov.

⁸⁷⁷ Viz *Poručík Alexander Rjepkin*.

⁸⁷⁸ Postavu Josefa Švejka si dosud „vypůjčily“ kinematografie Německa, Rakouska, Belgie, Dánska, Finska, Anglie či Ukrajiny. Ta do „švejkovské ságy“ přispěla v roce 2009 dosud naposled koprodukčním titulem *Dobrý voják Švejk (The Good Soldier Schweik)*.

⁸⁷⁹ PYTLÍK, Radko. *Toulavé house: Život Jaroslava Haška, autora Osudů dobrého vojáka Švejka*. Praha 2012, s. 236.

⁸⁸⁰ Tamtéž, s. 281 – 282.

⁸⁸¹ PYTLÍK, R. *Osudy a cesty Josefa Švejka*, s. 36 – 37.

⁸⁸² HORNÍČEK, Jiří. *Gustav Machatý*, s. 62 – 63.

⁸⁸³ NEDOROST, L. *Češi v 1. světové válce (1. díl)*, s. 93 – 94.

⁸⁸⁴ Např. protiválečné filmy *Hvězda zvaná pelyněk* z roku 1964, *Signum laudis* z roku 1980, anebo romantické slovenské koprodukční melodrama *Anděl milosrdenství (Anjel milosrdenstva)*

Když v roce 1939 v důsledku nacistické okupace nastal konec nezávislého československého filmu, éra nacionálních filmů zohledňujících a vyzdvihujících zrod státu tím prakticky zanikla.⁸⁸⁵ Nikoliv však původní česká produkce, která ovšem byla podřízena nacistickému diktátu. Ministr propagandy Goebbels dokonce vyjádřil údajně upřímné přání, aby se česká kinematografie svévolně podílela na veliké filmové práci nacistického Německa.⁸⁸⁶

V protektorátním období byl český a slovenský film ve vleku kulturních a ideových směrnic nacistického Německa. Obroda sjednocené československé kinematografie přirozeně nastala až po konci druhé světové války. V roce 1947 vznikl baladický film na motiv románu Ivana Olbrachta *Nikola Šuhaj*,⁸⁸⁷ který líčil situaci po první světové válce, přičemž film vzhledem k době svého vzniku po druhé světové válce spíše svou živostí připomíná poválečné chaotické dění v létě roku 1945. Národnostní problematiku situaci mezi Slováky a Maďary z pohledu slovenského národa z dějinných etapy před, a po válce, postihoval film *Varúj...!* z roku 1946.⁸⁸⁸

Filmy po druhé světové válce, kteréžto následně reflektovaly první světovou válku, respektive filmy natočené po únoru 1948, již byly korigované nastolenou ideovou „otěží“ vládnoucí politické strany KSČ, která měla zdůrazňovat „*revoluční pokrokové tradice našeho národa, ztělesněné především v husitském hnutí, (...)*“ a „*(...) boj dělnické třídy proti kapitalismu, a slavná úloha, kterou v tomto boji sehrála komunistická strana, iniciátorka tohoto vítězného dějinného zápasu, jakož i rozhodný vliv Říjnové revoluce a Sovětského svazu na rozmach a úspěchy tohoto boje.*“⁸⁸⁹ Tím se československá filmová tvorba na dalších čtyřicet let umělecké evoluce dostala pod vliv a zásady socialistického realismu,

z roku 1993.

885 BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 344 – 345.

886 Tamtéž, s. 344.

887 Nikola Šuhaj. Režie Miroslav Josef KRŇANSKÝ. ČSR, 1947.

888 Varúj...! Režie Martin FRIČ. ČSR, 1946.

889 KLIMEŠ, Ivan. *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*. In: *Filmový sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. Praha 1999, s. 81.

raženého Sovětským svazem.

Z předešlého sumírování je patrné, že pravděpodobně veškerá meziválečná československá filmová tvorba týkající se první světové války byla v rukou české produkce. Slovenský film za období první republiky nehrál významnou roli. Prakticky veškerý rozvoj filmového řemesla se odehrával v českém prostředí. Na Slovensku vznikala díla menších ambicí a kratší stopáže. Počet hraných dochovaných dlouhometrážních titulů původní slovenské produkce mezi lety 1918-1939 čítá celkem tři tituly,⁸⁹⁰ z nichž ani jeden není jakkoliv spojován s první světovou válkou. Rozvoj samostatného slovenského filmu v rámci Československa nastal až po konci druhé světové války.

3. 4. 3 Válečná reflexe skrze filmový humor Jaroslava Haška

Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války je humoristický válečný několikanásobný román, který reflektoval konkrétní společenský segment doby, v níž vznikal.⁸⁹¹ Filmy, jež na jeho motivy byly natočeny, vycházely z jeho prvotní ideové reflexe, k čemuž lze připočítat i pozdější reflexi těch historických událostí, které probíhaly v době tvorby následných filmů. V první řadě se tak jednalo o tzv. filmovou konkretizaci Haškova díla, tudíž k převedení celistvého obsahu románu na plátno.⁸⁹² Dílo Jaroslava Haška (a Karla Vaňka) dodnes bývá řazeno k nejvýznamnější humoristické próze první poloviny dvacátého století, a k nejlepší meziválečné literatuře vztahující se k válce vůbec,⁸⁹³ o jejíž dosud aktuální oblibě svědčí i ta skutečnost, že na počest této svérázné literární postavy byla pojmenována i planetka.⁸⁹⁴ Původní kritické reflexe z dvacátých a třicátých let se ovšem k Haškovu dílu vyjadřovaly skepticky, v souladu s duchem převládajících „legionářských“ nálad, kdy byl kladen

890 MACEK, V.; PAŠTÉKOVÁ, J. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 567.

891 RAK, J. *Potíže se Švejkem*. In: BARTLOVÁ, M. (ed.). *Pop history*, s. 10.

892 HORNIAK, M. *Filmové adaptace v české kinematografii*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 247.

893 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 381.

894 JPL Small-Body Database Browser. *NASA Jet Propulsion Laboratory: Space, Stars, Mars, Earth, Planets and More* [online]. [cit. 2013-02-13]. Dostupné z: <http://ssd.jpl.nasa.gov/sbdb.cgi?sstr=7896>

důraz na explicitní vlasteneckou hrdinnost, a nikoliv „laxnost“ vůči dějinným událostem, kterou se Josef Švejk vyznačoval, zrovna tak jako odevzdaným flegmatickým defétismem.⁸⁹⁵

Jen ve dvacátých letech vznikly v československé kinematografii čtyři němé filmové adaptace Haškova satirického líčení, v němž hlavní roli charakteristicky zosobnil Karel Noll,⁸⁹⁶ údajný favorit Jaroslava Haška pro tuto roli,⁸⁹⁷ který podle odborníka na život a dílo Jaroslava Haška Radko Pytlíka „vystihl napětí mezi švejkovskou ironií a obveselující naivitou.“⁸⁹⁸ Jednalo se filmy *Dobrý voják Švejk* a *Švejk na frontě* režiséra Karla Lamače,⁸⁹⁹ přičemž oba snímky se více či méně drží původní literární předlohy,⁹⁰⁰ na rozdíl od *Švejka v ruském zajetí* režiséra Svatopluka Innemanna, kterému byla vyčítána přílišná dobová obhroublost a obscénnost,⁹⁰¹ a *Švejka v civilu*,⁹⁰² jehož režíroval Gustav Machatý - režisér, který je považovaný za nejoriginálnější uměleckou osobnost němé éry československého filmu.⁹⁰³ *Švejk v civilu* se oproti předchozí tvorbě lišil mimo jiné zásadně v tom, že jeho děj byl vyňat z vojenského prostředí, což může souviset i s tím, že oproti předchozím zpracováním na něm pravděpodobně nespolečně pracoval (byť je v titulcích uveden) Karel Vaněk.⁹⁰⁴ Pravděpodobně kvůli zcela odlišnému prostředí a zcela odlišnému pojetí Švejkových dobrodružství,⁹⁰⁵ se film setkal vesměs s

895 PYTLÍK, Radko. *Toulavé house*, s. 362 – 363.

896 Při srovnání raných filmů o dobrém vojáku Švejkovi s Karlem Nollem v hlavní roli, s britsko-ukrajinským animovaným *Dobrym vojákem Švejkem (The Good Soldier Schweik)* z roku 2009, si nelze nevšimnout nápadité vizuální podobnosti hlavních hrdinů, což inklinuje ke směrodatné domněnce, že Karel Noll posloužil režisérům Crombieumu a Gazizovi jako vizuální vzor.

897 FIALA, Miloš. *Martin Frič*, s. 72.

898 PYTLÍK, R. *Osudy a cesty Josefa Švejka*, s. 75.

899 *Dobrý voják Švejk*. Režie Karel LAMAČ. ČSR, 1926.

900 SADOUL, G. *Dějiny světového filmu*, s. 283.

901 BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 99.

902 *Švejk v civilu*. Režie Gustav MACHATÝ. ČSR, 1927.

903 HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 22.

904 HORNÍČEK, J. *Gustav Machatý*, s. 62 – 63.

905 Oproti předešlým i pozdějším zpracováním Švejkových osudů, je *Švejk v civilu* daleko více zaměřen na vedlejší osoby, než na Švejka samotného. Zejména se jednalo o romantickou zápletku dvou vedlejších charakterů, jež byla víceméně hlavní linií filmu. Neopominutelná je rovněž i jistá míra vkusné senzitivní lascivnosti, jež byla pro tvorbu Gustava Machatého příznačná například ve filmech *Erotikon* z roku 1929 a známější *Extase* z roku 1933, která byla prvním světově proslulým československým zvukovým filmem, jak vzpomíná herečka Lída Baarová.

BAAROVÁ, L. *Útěky*, s. 84.

nepříznivou odezvou.⁹⁰⁶

V roce 1931 vznikla rovněž i první zvuková verze v režii Martina Friče, jenž v mládí poznal Jaroslava Haška osobně,⁹⁰⁷ tudíž mohl onu zkušenost ze známosti převést na plátno adekvátněji, nežli jeho předchůdci. Fričův *Dobry voják Švejk*, jenž se bohužel nedochoval v původně zamýšlené délce,⁹⁰⁸ nabízel krom zvukového doprovodu i nové herecké obsazení⁹⁰⁹ kdy roli Švejka převzal Saša Rašilov starší. Úspěchů a kvalit předešlých němých adaptací každopádně nedosáhl.⁹¹⁰ Za druhé světové války vznikl ve Velké Británii v roce 1943 další kinematografický příspěvek – opět v režii Karla Lamače, s názvem *Schweik's new Adventures*, oficiálně poněkud zvláštně, byť cíleně, překládán jako „*Švejk bourá Německo*“. To se ovšem ocitáme na poli nacionálně laděné propagandy, jež aktuálně reagovala na druhou světovou válku, a na niterní situaci protektorátního zřízení.

Ač prakticky největšího ohlasu v Československu i v zahraničí, dosáhly filmové adaptace Haškových románů z padesátých let,⁹¹¹ tedy loutkový *Dobry voják Švejk* režiséra Jiřího Trnky z roku 1954,⁹¹² nebo dodnes patrně nejznámější filmy s Rudolfem Hrušínským v hlavní roli *Dobry voják Švejk*⁹¹³ a *Poslušně hlásím*⁹¹⁴ pod režiséřským vedením Karla Steklého, meziválečnou tvorbu nelze shledávat zanedbatelnou.

Největším problémem Haškova literárního, a svým způsobem i filmového Švejka, je jeho všeobecná interpretace. Protože se jednalo o postavu, jež byla jakýmsi charakterovým elaborátem tří a možno i více skutečných historických osobností,⁹¹⁵ není dodnes zcela objasněné, co

906 HORNÍČEK, J. *Gustav Machatý*, s. 66.

907 FIALA, M. *Martin Frič*, s. 71.

908 Tamtéž, s. 71.

909 Předešlý představitel filmového i divadelního Švejka Karel Noll zemřel v roce 1928.

910 DVOŘÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 42.

911 MATHAUSER, Zdeněk. *Švejkova interpretační anabáze*. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 1: Film a literatura*. Praha 1988, s. 187.

912 *Dobry voják Švejk*. Režie Jiří TRNKA. ČSSR, 1954.

913 *Dobry voják Švejk*. Režie Karel STEKLÝ. ČSR, 1956.

914 *Poslušně hlásím*. Režie Karel STEKLÝ. ČSR, 1957.

915 PYTLÍK, R. *Osudy a cesty Josefa Švejka*, s. 36 – 37.

konkrétně, vyjma rafinované zábavné satiry,⁹¹⁶ měl Švejk symbolizovat či zosobňovat, natož čeho měl docílit.⁹¹⁷ Omezíme-li se na krátký výčet možných rolí Švejka, jimiž bývá ve společnosti vnímán, máme na výběr celou plejádu výstižných charakterů. Švejkova postava zpravidla stojí na rozhraní mezi ignorantem autorit,⁹¹⁸ intelektuálně omezeným pacifistou,⁹¹⁹ „geniálním idiotem“, jak jej charakterizoval levicově smýšlející prozaik Ivan Olbracht,⁹²⁰ podnikavým mystifikátorem, bezstarostným flegmatikem, vychytralým přízřusivým sabotérem, veselým a klidným požitkářem, soběstačným oportunistou, bavičem blízkého okolí, hlupákem - či lidově řečeno „imbecilem“, a dalšími možnými charakterovými typy, z nichž každý je víceméně přesný, ale v zásadě ne zcela konkrétně ideální.⁹²¹

Absenci Švejkova hlubšího myšlenkového popisu umocňuje nešťastný fakt, že Hašek svou románovou ságu nestihl za života dokončit. Závěrečný díl „švejkovské“ románové ságy napsal vlastním stylem a vlastní prismatem válečných zkušeností Karel Vaněk, jenž původního autora osobně podle dochovaných pramenů poznal jen jednou,⁹²² tudíž lineární návaznost na původní Haškovy myšlenky i přes sebevětší autorovu snahu nemohla dojít ideálního naplnění. Proto nelze Švejka primárně označovat ani za ryze protiválečného hrdinu, ani za naprostého „blbce“, za něhož byl považován rakouskými důstojníky, potažmo za vychytraleho filutu, který úmyslnou strojenou hloupostí „bojoval“ proti neúmyslné absurdní hlouposti monarchistické byrokracie. Tato otevřenost nicméně dává filmařům všech generací možnost filmově interpretovat Švejka na základě své konkrétní představy, proto ze všech možných filmových zpracování zpravidla nevychází úplně tentýž a totožný Švejk.

Zatímco v legionářských filmech se proti monarchii bojovalo

916 Tamtéž, s. 33.

917 MATHAUSER, Zdeněk. *Švejkova interpretační anabáze*. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 1*, s. 173.

918 PYTLÍK, R. *Osudy a cesty Josefa Švejka*, s. 58 – 59.

919 Tamtéž, s. 60.

920 PYTLÍK, R. *Toulavé house*, s. 389.

921 MATHAUSER, Z. *Švejkova interpretační anabáze*. In: KLIMEŠ, I. (ed.). *Filmový sborník historický 1*, s. 182.

922 PYTLÍK, R. *Osudy a cesty Josefa Švejka*, s. 67.

odsudky a činy, potažmo hanlivými výjevy ze života a chování rakousko-uherské aristokracie a důstojnické špičky, filmová tvorba soustředná na vojáka Švejka napadala monarchistický režim humorem a satirou, tak jak to Hašek, sám bývalý legionář, jenž se mimo jiné zúčastnil i bitvy u Zborova,⁹²³ od počátku zamýšlel.⁹²⁴ Kritika si nejčastěji za cíl vybírala absurdní byrokracii státu, zesměšňování mocnářů, odvěkých tradic a zejména i národnostní nestejnost a nerovnost, jež v polyetnickém Rakousko-Uhersku panovaly.

Méně známým faktem je Haškovo rozčarování z poválečného uspořádání Československa, kdy seznal, že poměry nejsou o mnoho lepší, než bývaly dříve.⁹²⁵ Toto procitnutí cíleně ilustruje sovětsko-československý biografický film *Velká cesta*,⁹²⁶ v němž se Jaroslav Hašek navrácí z Ruska do Československa, aby poznal, že v Rusku se žilo lépe, přičemž film svým závěrem navozuje domněnku, že má-li se československý stát zcela oprostit od neřestí bývalé monarchie, je zapotřebí minimálně ještě jedné veliké společenské změny. Cíleně je ovšem zamlčen fakt, že Hašek byl spíše nakloněn myšlenkám Lva Trockého,⁹²⁷ jenž spolu se svými následovníky postupem let upadl ve Stalinovu nemilost, což jej odstranilo z čelných pozic v rámci KSSS, načež byl donucen k emigraci.⁹²⁸

Konec tohoto jinak velice pozoruhodného a kvalitního filmu se může zdát tendenční a neautentický, je proto důležité tento povrchní závěr vyvrátit, neboť socialisticky smýšlející Jaroslav Hašek⁹²⁹ se vrátil do Československa v době sílících protisocialistických nálad.⁹³⁰ Ty kupříkladu stály i u zákazu promítání jak prvního *Dobrého vojáka Švejka*, tak *Švejka na frontě* z roku 1926, které byly pro projekci uvolněny až po zásahu cenzury.⁹³¹ Po svém návratu do vlasti Hašek zjistil, že poměry v novém

923 PYTLÍK, R. *Toulavé house*, s. 314.

924 RAK, J. *Potíže se Švejkem*. In: BARTLOVÁ, M. (ed.). *Pop history*, s. 15 – 16.

925 Tamtéž, s. 20.

926 *Velká cesta* (Bolšaja doroga). Režie Jurij OZEROV. SSSR / ČSSR, 1962.

927 PYTLÍK, R. *Osudy a cesty Josefa Švejka*, s. 30.

928 MALIA, M. *Sovětská tragédie*, s. 179 – 180.

929 PYTLÍK, R. *Toulavé house*, s. 320.

930 Tamtéž, s. 343.

931 BARTOŠEK, L. *Náš film*, s. 115 – 116.

československém státě se oproti monarchii příliš nezměnily, neboť se opět ocitl pod státním úředním dozorem.⁹³² Proto bývá obtížné určit Haškovu literární švejkovskou tvorbu, jež vznikala až po konci války,⁹³³ jako primárně protimonarchistickou, když je známa i jeho negativní zkušenost s demokratickou státní byrokracií.

3. 5 Shrnutí

Pro sovětské Rusko dopadla první světová válka, byť s katastrofálními hospodářskými důsledky, ve výsledku dobře. Lidová nespokojenost a hospodářské strádání v důsledku války svrhly "zpátečnický" carský režim, a napomohly socialistickým revolucionářům uchopit moc. Důsledkem separátní mírové smlouvy z Brestu Litevského sice odstoupilo Rusko za přísně kladených podmínek z války,⁹³⁴ nicméně po prohře Německa ve světové válce, a po anulaci brestlitevského míru po compiègueském příměří,⁹³⁵ mohlo se pomyslně řadit mezi vítěze války, neboť tím nestálo na straně poražených. Z podobného statutu se mohlo těšit i po válce vzniklé Československo, které bylo spojencem mocností Dohody.⁹³⁶ Na opačné straně válečné bilance stálo Německo, které zejména po Versailleské mírové smlouvě poznalo politickou i hospodářskou porážku. Všechny tyto válečné důsledky byly posléze reflektovány v retrospektivní filmové tvorbě všech tří států.

Československá i ruská socialistická kinematografie mají blíže k propagandistické tvorbě, nežli k protiválečné, což oboje z nich staví do poněkud zvláštního postavení, vzhledem ke zbylým účastnickým státům v konfliktu. Nejedná se ovšem o touž válečnou propagandu, jakou vedly státy Dohody anebo Ústřední mocnosti. Sovětská a československá meziválečná tvorba kladla důraz na propagandu vlastních ideálů, příznačných pro tehdejší státní zřízení. Retrospektivní filmová reflexe

932 PYTLÍK, R. *Toulavé house*, s. 344.

933 PYTLÍK, R. *Osudy a cesty Josefa Švejka*, s. 32.

934 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 172 – 173.

935 MACMILLANOVÁ, Margaret. *Mírotvorci*, s. 79.

936 Tamtéž, s. 237.

tudíž převážně nespočívala na zcela běžné propagandistické determinaci válečných přátel a nepřátel ve válce, ani tolik nekladla důraz na vyzdvížení kladných či hanění negativních válečných aspektů, jako tomu bylo v jiných státech – USA, Velké Británii i výmarském Německu. S přechodem posledně zmíněného státu na nacistickou diktaturu ovšem rovněž nemůžeme potvrdit, že by se německé tvorbě koncepčně blížily obě zbylé kinematografie.

Jak Československo, tak Sovětský svaz vedly filmovou tvorbu ve smyslu zprofanování předešlých režimů včetně hodnot, jež ony představovaly. Oproti tomu Německo praktikovalo v letech 1918-1933 takřka systematické protiválečné snahy, které se staly vesměs hlavním určujícím proudem německé kinematografie. Zraje roku 1933 byl nastoupen nový ideologický kurz, který ovšem nekritizoval předešlé státní zřízení, nekritizoval minulost, ale snažil se působit aktuálně a lpět na přítomnosti. Tím se od sebe německá (výmarská i nacistická), ruská a československá meziválečná tvorba nejvíce odlišovala.

V rámci zacílení antipatií se československá a sovětská kinematografie zaměřují nikoliv na pomyslné nepřátelé přítomnosti, potažmo na negaci konfliktu, jak je tomu obvyklé v převážné většině meziválečných kinematografií – včetně té německé, ale zaměřují se na negaci režimu předešlého. Ať již je to film *Zborov*, sága filmů o Haškovu Švejkovi, či situační nebo konverzační komedie ve stylu *C. a k. polní maršálek*, *Pobočník jeho výsosti*,⁹³⁷ anebo *Miláček pluku*,⁹³⁸ vždy je myšlenka filmů podmíněna satirickou kritikou bývalé monarchie včetně germánského živlu, jenž ji doprovázel. Sovětský film ve své proticarské kampani kladl meze mnohem dále, a vedl ji radikálněji,⁹³⁹ nicméně ne tak, jako například nacistické Německo třicátých let proti Židům,⁹⁴⁰ kteří měli v očích německého obyvatelstva představovat domnělou příčinu

937 SZCZEPANIK, P. *Konzervy se slovy*, s. 261 – 262.

938 *Miláček pluku*. Režie Emil Artur LONGEN. ČSR, 1931.

939 Stížena negací nebyla pouze bývalá monarchie, ale také i všichni ti, kteří představovali určitou spojitost s presocialistickou společností – buržoazie či bělogvardějci.

940 JAROŠ, J. *Film ve službách hnědé i rudé totality*. In: KOPAL, P. (ed.) *Film a dějiny 2*, s. 57.

„tragického“ compiégneského konce Německa v první světové válce.⁹⁴¹

Víceméně ušetřena v německé tvorbě zůstala bývalá monarchie. Byť ve *Čtyřech z fronty* jsou určité náznaky tragické ironie o tom, kterak němečtí vojáci zbytečně umírají za císaře a za vlast, tato kritika byla pojata docela obecně umírněně, natož ve srovnání s ruskou i československou tvorbou. Ať už je filmová propaganda Ruska a Československa, a to jak pozitivní, tak i negativní, vnímána zejména ve vztahu k minulosti, v Německu platilo za hlavní časové reminiscenční vymezení tehdejší současnost. Můžeme tím rozumět buď kontext poválečného vyrovnání se s následky, jenž byl praktikován za Výmarské republiky, anebo tendenční velebení tehdejší nacistické společnosti.⁹⁴²

Lze-li československému filmu vytknout povrchní prokreslenost hlavních filmových postav, jimž chybí hlubší charakter, charaktery z ruských filmů působí daleko spíše jako statické postavy bez propracovanější psychologie, jejichž osudy uzpůsobuje buďto jejich třídní původ, nebo jejich predestinovaná odhadnutelná role ve filmovém průběhu. Rozdílnost postav sovětského filmu je zdůrazňována jejich společenským statutem, nikoliv charakterem. Proto můžeme rozlišovat postavy „pouze“ mezi dělníky, vojáky, bolševiky, německými zajatci, přívrženci bývalé vlády apod., jež se jednoduše charakterizují v rámci povrchních rozeznávacích znaků, které bývají povšechně platné pro celý kolektiv, a jimiž se na základě toho všichni příslušníci daného stavu chovají.

V československé, ale i německé meziválečné kinematografii je oproti tomu zastoupen aspekt individualismu, kdy charaktery, byť jsou součástí určitého kolektivu, jednají samy za sebe, a nelze o nich říci, že mají zcela totožná rozeznávací znamení, ať v podobě třídního původu, názorů anebo chování. Toto tvrzení lze přitom aplikovat jak na výmarskou kinematografii, tak i na nacistickou tvorbu, v nichž nelze nalézt tak

⁹⁴¹ BURLEIGH, M.; WIPPERMANN, W. *Rasistický stát*, s. 50.

⁹⁴² REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 162.

jednoznačně typizované charaktery, jako v sovětské kinematografii.⁹⁴³ S kvalitním hereckým obsazením pravděpodobně též souvisí i okolnost úzké herecké specializace, při níž si nejen českoslovenští herci a herečky vybírali jeden konkrétní charakterní typ, jehož inscenační ztvárnění praktikovali po většinu své herecké kariéry.⁹⁴⁴

V Rusku, na rozdíl od Československa i Německa, nalézáme většinou spíše „bezejmenné“ herce kolektivních rolí. Je to uzpůsobeno tím, že Rusko, daleko více než Německo a Československo, postrádalo tzv. „systém hvězd“, který se na počátku dvacátého století etabloval v Itálii,⁹⁴⁵ a jenž naplno propukl v USA – dnes je přitom prakticky přítomen v každé zemi s vlastní filmovou tvorbou. Jedná se o systém, který konstruoval filmovou nabídku na základě tendenční obliby herců, hereček a režisérů, kteří se na filmu podíleli,⁹⁴⁶ přičemž jejich přítomnost u výroby filmu byla z hlediska propagace daleko důležitější, než obsah, téma, popřípadě kvalita filmu.⁹⁴⁷ Filmová nabídka v tomto systému uspokojuje konkrétní poptávku po „hvězdách“, kteří zodpovídají za komerční úspěšnost filmů. Zářným příkladem z počátků němé kinematografie budiž italský emigrant Rudolph Valentino, který se stal nejen ikonou své doby,⁹⁴⁸ ale i zaručeným komerčním lákadlem k filmům, v nichž účinkoval,⁹⁴⁹ přičemž mnohé filmy jsou i s odstupem vzpomínané právě z důvodu jeho herecké účasti.⁹⁵⁰

V bolševickém Rusku je tato postradatelnost logická, vzhledem k jejímu kapitalistickému a komerčnímu základu. Oproti tomu byl v meziválečném Československu „systém hvězd“ zaváděn s velikými obtížemi kvůli velikým finančním nákladům, které byly vynakládány na výrobu filmu, a jež prakticky znemožňovaly jakékoliv doprovodné

943 Za možnou výjimku lze uvést *Předměstí (Okraina, 1933)*, jež je sama o sobě velice výlučným filmovým dílem v sovětské meziválečné tvorbě.

944 HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 18.

945 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 80.

946 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 49 – 50.

947 KLIMEŠ, Ivan. *Žánr a reklama v raném filmu*. In: *Žánr ve filmu*, s. 65.

948 První polovina dvacátých let dvacátého století.

949 URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Rudolph Valentino*, s. 1.

950 Tamtéž, s. 11 – 12.

propagační výdaje,⁹⁵¹ mezi něž budování filmového statutu „hvězdy“ náleželo. O něco lépe na tom v pokročilejší meziválečné etapě bylo Německo, jehož filmový průmysl byl v kontinentální Evropě dominantní.

Složitější propracovanost psychiky postav v československém filmu oproti sovětskému a možno i německému, ilustruje ve filmu *Poručík Alexander Rjepkin* postava rakouské sestry, již zosobnila kritiky v této roli velmi oceňovaná Adina Mandlová,⁹⁵² která ve filmu svádí niterný boj mezi antipatiemi k nepříteli z nacionálního pohledu, ale zároveň sympatiemi k muži z přirozeného ženského popudu. Zajímavá je také role doktora Šrámka, jenž na závěr filmu čelí psychologickému rozporu mezi povinnostmi lékaře, povinností příslušníka rakousko-uherského zřízení, a čestností příslušníka českého národa. Doktor má operovat českého dezertéra, který se vydával za ruského zajatce, aby neskončil před hlavními popravčí čety, což na základě autentických vzpomínek válečných veteránů o chování rakouských vojáků k českým dezertérům bylo dost pravděpodobné.⁹⁵³ Doktor Šrámek má tudíž operací zachránit život Čechovi, jehož beztak čeká ortel smrti, v čemž spočívá lékařova zdánlivá bezmoc nad pacientovým osudem. Přesto ze všech možností vybere tu, v níž si zachová svou čest jako lékař i jako Čech, a během operace nechá Rjepkina pokojně zemřít, aby jej uchránil před násilnou smrtí, která by následovala záhy po operaci. Takto složitě strukturovanou psychologickou zápletku bychom v sovětské tvorbě o válce, jež byla sic plná epických témat, ale prázdnější v lyrickém hlubším psychologickém zamyšlení, hledali velice obtížně, neřku-li marně.

Určitou paralelu mezi československým a sovětským filmem lze shledat v rámci srovnání *Jízdní hlídky* a *Čapajeva*. Oba filmy jsou časově posazeny do poválečného období ruské občanské války. Vasilij Ivanovič Čapajev, veterán z první světové války ve filmu bojuje proti bělogvardějcům a jejich „spojencům“, ve filmu dokonce přímo zmíněným

951 HUDEC, Z. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 17 – 18.

952 DVOŘÁKOVÁ, T.; HORNÍČEK, J. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 55.

953 NEDOROST, Libor. *Češi v 1. světové válce (2. díl)*, s. 228 – 229.

Čechoslovákům, přičemž se nevzdává ani v okamžiku předvídatelné smrti, tak jako českoslovenští legionáři v *Jízdní hlídce*, kteří do poslední síly vzdorovali početnějším bolševikům.⁹⁵⁴ Dramatický výklad obou bezvýchodných situací nicméně vykazuje difference mezi tematickým pojetím.

Čapajev se hrdinsky snaží obětovat pro své spolubojovníky v akční scéně, v níž prakticky sám s těžkým kulometem zastaví postupující bělogvardějskou četou, a je raněn. Z bezradné situace uniká až následkem fyzické intervence jeho spolubojovníka, neboť sám by se nikdy nevzdal, což dokládá další scéna, kde se postřelený Čapajev snaží přeplavat řeku, v níž je bez možnosti sebeobranu tento sovětský hrdina „zbaběle“ zabit. Čechoslováci v *Jízdní hlídce* odolávali bolševickému náporu v naivní idylické domněnce – jež se koncem filmu uskutečnila, že jim v nejzazším okamžiku přijedou na pomoc posily – neboli pomyslně symboličtí Blaničtí rytíři. Neochota legií kapitulovat nepramenila z filmařského podnětu ke „strojení“ legend, jako je tomu v případě *Čapajeva*, ale z podnětu víry v přežití a v konečný návrat do vlasti. *Jízdní hlídka* je oslavou hrdinství, ale ne tak naivního, jako v případě *Čapajeva*, nýbrž opodstatněného hlubším smyslem, za nímž můžeme vnímat konečné vítězství, když už ne válečné, tak alespoň morální, neboť českoslovenští vlastenečtí vojáci si až do poslední vypjaté chvíle uchovali vzájemnou solidaritu, nezradili jeden druhého, a vytrvali ve svých ideálech loajality k československému státu až do konce. Přitom bolševičtí ozbrojenci ve filmu nevystupují natolik záporně, jako nepřátele socialismu v sovětských filmech, což dokládá i jejich nabídka českým vojákům k příměří a smíru. Co se týče postoje hlavních charakterů v německých filmech vůči příslušníkům cizích národů, je v tomto třeba zohlednit diametrální rozdílnost ve tvorbě před rokem 1933 a po něm.

Úspěch sovětských filmů, ať již v rámci ideové propagace socialismu či filmového umění ve schopnosti korigovat a organizovat veliké scény za účasti až tisícovek komparsistů, lze přičítat všeobecnému

⁹⁵⁴ Viz příloha č. 6.

duchu kolektivizace a majetkového znárodnění, jež v sovětském Rusku po nastolení bolševické vlády nastaly, do čehož je započítána i státem řízená filmová tvorba.⁹⁵⁵ *Deset dní, které otřásly světem* možná v některých odborných kruzích byly haněny pro svou fiktivní rekonstrukci historických davových scén,⁹⁵⁶ nicméně právě těmto scénám nelze vyčíst skutečně autentický dojem, který třeba československá produkce vyjma autentických záběrů z války postrádá. Německá tvorba je na tom o poznání lépe, neboť si na základě svého postavení mohla dovolit mnohem ambicioznější a dražší projekty, než o jaké mohli usilovat českoslovenští tvůrci.

Pokud bychom měli dojít ke komparaci epické „akčnosti“ všech tří kinematografií, nelze než dojít k závěru, že československý film nebyl finančně ani umělecky připraven na to,⁹⁵⁷ aby mohl zobrazovat dění na frontě realistickou optikou tak, jako filmy USA, Velké Británie, Německa i Sovětského svazu. Byť *Zborov* byl za své akční bojové scény soudobou kritikou převážně chválen,⁹⁵⁸ a nejinak též film *Za československý stát*,⁹⁵⁹ je nutné si připustit, že velké bitevní scény v porovnání s německými *Čtyřmi od pěchoty, s Údernou jednotkou* či *Operací Michael*, působily docela komorně až skromně, nemluvě o srovnání s americkou produkcí. Totéž s ohledem na tvorbu ruskou, kde byly na veliké filmové počiny příznivé podmínky jak materiální, finanční, tak i personální.

Mnohem autentičtěji a lépe z tohoto hlediska vyznívá *Jízdní hlídka*, v níž se boj odehrává na ideálně přizpůsobeném „skromnějším“ bojišti, nikoliv mezi tisíci či sty muži, ale mezi desítkami. Tento názor utvrdí i celková komparace *Jízdní hlídky* s podobně „skromným“ válečným filmem americké produkce *Ztracená patrola*,⁹⁶⁰ kterou natočil představitel amerického filmového realismu, a jedna z vůdčích ikon amerického

955 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 22.

956 GAUTHIER, G. *Dokumentární film, jiná kinematografie*, s. 330.

957 HUDEC, Z.; VÁCLAVKOVÁ, M. *Historický film*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 305.

958 LACHMAN, T. *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 218.

959 Tamtéž, s. 212.

960 *Ztracená patrola* (The Lost Patrol). Režie John FORD. USA, 1934.

westernu John Ford.⁹⁶¹ *Ztracená patrola*, na americké poměry atypický válečný film meziválečného období,⁹⁶² rozvádí příběh na podobném tématu jako *Jízdní hlídka*, tudíž ohrožení nepočetné skupinky vojáků početnějším nepřítelem. Má-li se za to, že československý filmový průmysl byl v porovnání se zahraničními kinematografiemi opodstatněně zaostalý,⁹⁶³ je potom příhodné vyzdvihnout *Jízdní hlídku*, jež právě v konfrontaci se srovnatelným americkým filmem zasluhuje přinejmenším stejné, ne-li větší uznání. Paradoxem přitom je, že „statičnost“ *Jízdní hlídky*, jímž je myšleno několikrát zmiňované skromnější prostředí, se podepsala pod tehdejší kritické výtky československých filmových kritiků.⁹⁶⁴

Při sledování velkých davových scén ve filmech *Křížník Potěmkin*, *Deset dní, které otřásly světem*, či válečných scén filmů *Předměstí*, *Operace Michael* anebo *Úderné jednotky*, nelze se ubránit sugestivní domněnce, že se jedná o záběry, které jsou velice blízké věrohodnosti. Oproti tomu bitva u Zborova, v níž na jedné straně mělo stát 3 500 legionářů,⁹⁶⁵ jež válčili proti přibližně 5 000 mužů v řadách rakousko-uherské armády,⁹⁶⁶ působí ve filmu spíše jako skrovná šarvátka o několika desítkách protagonistů.⁹⁶⁷ Totéž platí i v porovnání s americkými filmy, v jejichž pojetí válka vypadala pokud ne věrohodněji – pomineme-li poněkud „zmatečné“ akční sekvence *Přehlídky smrti*,⁹⁶⁸ která bývá i navzdor tomu považována za nejrealističtější⁹⁶⁹ a nejlepší válečný americký velkofilm němé éry,⁹⁷⁰ tak alespoň efektivněji. Výjimky v

961 PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu*, s. 120.

962 Pro své dějové zařazení na Blízký východ. Podobně atypickým se pro německou tvorbu mohou zdát *Jezdci z Německé východní Afriky* (*Die Reiter von Deutsch-Ostafrika*), kde bylo namísto běžného evropského kontinentu vybráno prostředí Afriky.

963 HUDEC, Z.; VÁCLAVKOVÁ, M. *Historický film*. In: PTÁČEK, L. (ed.). *Panorama českého filmu*, s. 305 – 309.

964 LACHMAN, T. *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 216.

965 NEDOROST, L. *Češi v 1. světové válce (3. díl)*, s. 97.

966 Tamtéž, s. 98.

967 Viz příloha č. 5.

968 *Přehlídka smrti* (*The Big Parade*). Režie King VIDOR; George W. HILL. USA, 1925.

Při některých bojových scénách, v nichž jsou američtí vojáci napadeni německými kulometníky, američtí vojáci na palbu vůbec nereagují. Zjednodušeně se dá říct, že stále a dlouho pochodují vpřed, aniž by se před palbou kryli, přičemž mnozí z nich padají mrtví k zemi.

969 QUIRK, L. J. *Nejslavnější americké válečné filmy*, s. 27.

970 EVERSON, W. K. *American Silent Film*, s. 292.

československé tvorbě jako jedny z mála tvoří *Za československý stát a Plukovník Švec*, protože v prvním případě je „efektivnost“ bojových scén výsledkem finanční podpory státu.⁹⁷¹ V případě druhém důraz na vzpomínky přímých aktérů tehdejšího dění, kteří inscenovanou autenticitu bojových akcí potvrdili.⁹⁷²

Dalším rozdílem mezi sovětskou, československou a německou filmovou produkcí, je pojetí tvůrčí svobody. Českoslovenští scénáristé a režiséři se k legionářským, vlasteneckým, a „čechocentrickým“ tématům ubírali z vlastní vůle, v některých případech s podporou státních institucí,⁹⁷³ kdežto v sovětské kinematografii převažovala státní ideologická dikce nad autonomním tvůrčím procesem. Taktéž tomu bylo v nacistickém Německu, kdy se filmový průmysl dostal do područí NSDAP, a svobodná tvorba přešla na účelovou, anebo cenzurou korigovanou. Do té doby však bylo německé filmové umění relativně nezávislé na oficiální státní politice, tudíž se o její tvorbě nedá tvrdit, že by byla systematická a státem organizovaná.

Je na místě zdůraznit fakt, že po vzniku samostatného československého státu, byla úloha československých legionářů hodnocena velkoryse kladně. Přitom čeští a slovenští vojáci válčili na východní frontě proti Rusku, na Italské frontě proti Itálii, již vnímali ze všech států Dohody snad nejvíce negativně pro její nedávné spojení v rámci Trojspolku,⁹⁷⁴ na Balkánu proti Srbsku, tudíž vyjma západní, na všech evropských frontách, protože nelze jejich význam z hlediska vojenského oproti československým legionářům bagatelizovat. I přesto, že válčili proti pozdějším spojencům zůstala jejich vojenská kvalita cíleně přehlížena. V Sovětském svazu naopak povětšinou kvalita nepřátel Rudé armády bývala degradována a snižována, a úspěchy opozice bývaly přičítány buďto náhodám či štěstí, anebo „nečestným“ praktikám.

971 LACHMAN, T. *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 212.

972 Tamtéž, s. 214.

973 Např. *Za Československý stát* (1928) anebo *Milan Rastislav Štefánik* (1935).

974 NEDOROST, L. *Češi v 1. světové válce (2. díl)*, s. 257.

V roce 1919 byl v ČSR schválen zákon, který zvýhodňoval legionáře například na trhu práce, kdy celá polovina pracovních míst ve státních a veřejných službách byla vyhrazena případným uchazečům z řad legionářů.⁹⁷⁵ Tento státní akt plně dokresluje význam legionářské tvorby pro československou společnost. V Sovětském svazu se oproti tomu podobných filmových privilegií těšili účastníci revoluce – buďto nejčelnější představitelé, anebo prostý lid.

Kategorizace kladných a záporných charakterů je nejvíce odlišná v německém pojetí, avšak zde je to logicky uzpůsobeno vnitrostátním politickým vývojem, který ovlivňoval i válečnou reflexi. V první poválečné fázi německé tvorby bychom „záporné“ charaktery obecně určovali s obtížemi, neboť zápornou se stávala čistě válka a ne státy, proti nimž Německo válčilo. Až teprve ve druhé fázi německé poválečné tvorby, tedy v kinematografii Třetí říše, je patrné teritoriální vymezení nepřátel státu, kterými měly být obzvláště Francie a Rusko, druhotně také Amerika i Velká Británie. V tom se německá tvorba zásadně lišila od ostatních, neboť nacistická propaganda neměla v úmyslu hanit bývalé režimy, natož minulost německého státu, ale pouze určité nedokonalosti, které se ve světové válce vyskytly, a jež měly sloužit jako výstražný precedens pro budoucnost. V německých filmech obou režimů je tím tak třeba kritizováno civilní obyvatelstvo v momentech, kdy od něho vojsko potřebovalo nejvyšší možnou psychickou podporu.

Bolševismus a revolucionáři byli v sovětských filmech ukazováni v tom nejlepší možném světle v intencích socialistického realismu, který byl organizovaně korigován pro glorifikaci (Všesvazové) komunistické strany bolševiků. Stejný osud nakonec potkal československou kinematografii po únoru 1948 z podnětu ministra školství Zdeňka Nejedlého.⁹⁷⁶ Pokud ovšem tehdy docházelo k filmové reflexi první světové války, docházelo k ní v porovnání s jinými historickými údobími sporadičtěji. Hlavními tématy československé socialistické filmografie se

⁹⁷⁵ LACHMAN, T. *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky*. In: KOPAL, P. (ed.). *Film a dějiny*, s. 211.

⁹⁷⁶ KLIMEŠ, I. *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*. In: *Filmový sborník historický* 2, s. 82.

měly stát ideologicky žádanější éry středověkého husitství, novověkého obrození⁹⁷⁷ a moderní doby,⁹⁷⁸ včetně tehdy aktuálnější druhé světové války.⁹⁷⁹

Většina mocností se v meziválečném mezidobí specificky soustřeďovala na reflexi války nejčastěji v její vojenské podobě, a kladla ji do obecných souvislostí se svými filmovými příběhy. Československý i sovětský film první poloviny dvacátého století válku vnímal pouze jako „doplněk“ k vlastním „významnějším“ dějinám. V případě historie ČSR to byl zejména zánik rakousko-uherského soustátí a vznik vlastního samostatného státu - to vše až teprve na pozadí „druhotného“ válečného konfliktu. V případě SSSR totéž platí o protěžovaném tématu revolučních událostí roku 1917 na pozadí světové války, respektive o občanské válce, která na první světovou válku navazovala. V německé tvorbě je zato první světová válka zpravidla jednoznačným tematickým středobodem, od něhož se odvíjí zápletky a pointa celého filmu.

Český filmový dokumentarista Tomáš Petráň rozlišuje filmy na základě jejich vzniku, buďto jako díla založená na vlastní zažité zkušenosti, anebo jako díla založená čistě na imaginativnosti tvůrce.⁹⁸⁰ Pokud bychom vycházeli z takto jednoduché kategorizace filmové tvorby, lze ji v reflexi první světové války aplikovat jako rozlišení mezi válečným propagandistickým filmem a filmem protiválečným. Většina filmové propagandistické produkce byla totiž založena na fiktivních situacích a zápletkách, jež měly záměrně poukazovat na válečnou realitu.⁹⁸¹ Oproti tomu protiválečná filmová tvorba bývala z větší míry založena na základě bezprostředních zkušeností z války,⁹⁸² tudíž se v tomto ohledu zdá být její

977 Tamtéž, s. 82 – 83.

978 Tamtéž, s. 86.

979 Požadavek přiblížení se socialistické filmové tvorbě Sovětského svazu vznášel už ve třicátých letech básník Stanislav Kostka Neumann i jiní čeští socialističtí umělci, ovšem tehdy bez valnějších úspěchů.

JAROŠ, J. *Začátky českého myšlení o filmu*. In: *Filmový sborník historický 2*, s. 218 – 219.

980 PETRÁŇ, T. *Od televize ke skutečnému filmu*. In: KOFROŇ, V. (ed.) *Hranice (ve) filmu*, s. 45.

981 Například filmy *Srdce světa (Hearts of the World, 1918)*, *X27 (Dishonored, 1931)*, *Ranní červánky (Morgenrot, 1933)* či *Poručík Alexander Rjepkin (1937)* a další.

982 Například filmy *Na západní frontě klid (All Quiet on the western Front, 1930 a 1979)*, *Hory v plamenech (Berge in Flammen, 1931)*, *Sbohem, armádo (A Farewell to Arms, 1932 a 1957)* či *Velká iluze (La Grande illusion, 1937)* a další.

apel adekvátnější a hodnověrnější. Důsledky takových filmů byly o poznání dalekosáhlejší, a ve většině případů i taktéž nežádoucí.⁹⁸³ Propagandistická tvorba byla převážně zaměřena proti nepříteli, kdežto protiválečná tvorba zpravidla mířila do vlastních řad anebo do řad spojenců,⁹⁸⁴ což mělo neblahý dopad na společnost, politiku, i popřípadě mezinárodní vztahy.⁹⁸⁵

Ze všech tří zmiňovaných států lze Sovětský svaz označit za pravděpodobně nejkvalitnější ve smyslu historické rekonstrukce. Pomineme-li povšechnou historickou dezinterpretaci, která byla pro sovětskou kinematografii příznačná, tak nelze Sovětskému svazu upřít úsilí o co nejautentičtější zobrazení historických událostí. Spatřujeme to ve *Stávce (Stáčka)*, v *Deseti dnech, které otřásly světem (Okťabr)* ale také v *Konci Petrohradu (Koněc Sankt-Petěrburga)* a v *Arzenálu (Arsenal)*, kdy jsou vizuální scény natočeny velice věrohodně, a jen ke škodě jim slouží účelná historická mystifikace. V Československu snahy o filmovou rekonstrukci konkrétních historických událostí (*Zborov*), stejně jako v Německu (*Operace Michael*), sice byly, avšak o jejich efektu autenticity nelze hovořit tak „pozitivně“,⁹⁸⁶ jako v případě Ruska.

Zatímco v německé ohlasové tvorbě o válce, zejména tedy ve tvorbě Třetí říše, lze vyzorovat protisovětské agitace, v sovětském válečném filmu bychom protinacistické tendence, na rozdíl od těch, jež kupříkladu profanovaly Československo,⁹⁸⁷ hledali s obtížemi. Nelze tuto absenci protifašistických nálad, jež v Rusku panovaly, zrovna jako v Německu panovaly nálady protisocialistické, paušalizovat na jednom konkrétním filmu, jakým bylo *Předměstí*, v němž je naopak německý

983 Například film *Na západní frontě klid (All Quiet on the western Front, 1930)*, který byl v Německu přijat negativně. Pro příklad poslouží rovněž výmarská protiválečná tvorba, která byla po roce 1933 odsuzována pro svůj strojený „neobjektivní“ defetismus.

984 Například *Čtyři od pěchoty (Westfront 1918, 1930)*, *Sbohem, armádo (A Farewell to Arms, 1932 a 1957)* či *Stezky slávy (Paths of Glory, 1956)*.

985 Jako tomu bylo ve filmu *Diktátor (The Great Dictator, 1940)* vůči němuž bylo protestováno.

986 Míneň je čistě formální stránka filmu, která má divákovi navozovat dojem autentické rekonstrukce historických událostí. Pokud bychom samozřejmě měli vycházet z autenticity historické, pak je na tom z celkového hlediska ruská tvorba mnohem hůře, neboť její machinace s historií jsou prostoupeny v daleko hlubší míře, nežli tomu bylo v Německu anebo Československu, byť s drobnými výjimkami.

987 Viz film *Čapajev (Chapaev, 1935)*.

hrdina klasifikován jako přítel socialismu. To, že sovětský film protiněmeckou dikci výrazně neuplatnil ve filmové reflexi světového konfliktu, je jen shoda okolností, neboť v jiných tématech divadelní⁹⁸⁸ i filmové tvorby se protifašistická a protinacistická nenávist vyskytovala tak, jako v *Alexandru Něvském* (*Alexander Nevskij*, 1938) Sergeje Ejzenštejna,⁹⁸⁹ který druhotně propagoval i amerického *Diktátora*⁹⁹⁰ v jeho úsilí co nejvíce zdiskreditovat německý nacismus i italský fašismus.⁹⁹¹

Humoristická reflexe první světové války je nejvíce zastoupena v československé tvorbě, jíž pravděpodobně nejvíce reprezentují filmy natočené na základě literární prozaické předlohy Jaroslava Haška a Karla Vaňka. Byť některé aspekty humoru můžeme vyzorovat i v sovětské, či německé tvorbě, jednalo se spíše o záblesky v dramatických vážných dějích. Z toho hlediska jsou filmové adaptace *Osudů dobrého vojáka Švejka* určitým unikátem ve filmové produkci zemí Československa, Ruska a Německa. Nelze je za takový ovšem považovat ve srovnání s tvorbou západních států. Konkrétně například ve Spojených státech amerických se prostředí války stalo motivem pro fraškovitou němou grotesku s Charlesem Chaplinem *Dobry voják Charlie* už v roce 1918.⁹⁹² Chaplin přitom zamýšlel humoristickou látku rozpracovat na pět pokračování.⁹⁹³ Ze třicátých let pochází i další, tentokrát již mluvené grotesky *Dobry voják Frigo*,⁹⁹⁴ *Pryč se starostmi*,⁹⁹⁵ a *Dubové palice*,⁹⁹⁶ v nichž se prezentovali známí komici Buster Keaton, respektive Stan Laurel a Oliver Hardy. Pro socialistické Rusko, a nacistické i předhitlerovské Německo byla válka vážným tématem, jež se neměla zlehčovat v „laciných“ komediích.

988 PIPES, R. *Dějiny ruské revoluce*, s. 304 – 305.

989 RAČUK, I.; KARABINOŠ, A. *Fenomén sovětského filmu*, s. 105.

990 *Diktátor* (*The Great Dictator*). Režie Charles CHAPLIN. USA, 1940.

991 EJZENŠTEJN, S. M. *Kamerou, tužkou i perem*, s. 226 – 230.

992 *Dobry voják Charlie* (*Shoulder Arms*). Režie Charlie CHAPLIN. USA, 1918.

993 CHAPLIN, Ch. *Můj životopis*, s. 226.

994 *Dobry voják Frigo* (*Doughboys*). Režie Edward SEDGWICK. USA, 1930.

995 *Pryč se starostmi* (*Pack up your Troubles*). Režie George MARSHALL; Ray McCAREY.

USA, 1932.

996 *Dubové palice* (*Block-Heads*). Režie John G. BLYSTONE. USA, 1938.

4 ZÁVĚR

První světová válka se bezesporu v pozitivním slova smyslu podílela na rozvoji světové kinematografie. Ať už toto tvrzení podepřeme o politické důsledky, které například v Sovětském svazu umožnily tvůrčí růst generace tzv. montážní školy,⁹⁹⁷ do které náleží Sergej Ejzenštejn, Vsevolod Pudovkin i Alexandr Dovženko, anebo v jejichž důsledku vzniklo samostatné Československo včetně autonomní československé kinematografie, o vojenské důsledky, v jejichž vleku byla v Německu založena Ufa, či o komerční dopady, v jejichž sledu zažily nebývalý rozvoj slavná filmová studia v Hollywoodu ve Spojených státech amerických⁹⁹⁸ a s nimi celkový americký film jako takový. Kvůli první světové válce si film poprvé ve velké míře mohl dovolit „postrádat“ hlavního hrdinu, jenž byl nahrazen daleko stěžejnější politickou agitací, jež je patrna zejména v propagandistické tvorbě všech státních kinematografií.⁹⁹⁹ A není rovněž jistě náhodou, že filmová reflexe první světové války se u mnoha států stala doslova reprezentativní záležitostí, do nichž byly vkládány značné materiální prostředky na jejich nejlepší možnou realizaci. Ostatně právě filmy o první světové válce byly jedněmi z prvních zvukových filmů v rámci vlastních kinematografií.¹⁰⁰⁰

Než ale došlo k filmové retrospektivě, sloužil film jako propagandistický doplněk válečného úsilí takřka u všech zúčastněných států, které měly dispozice k tomu jej takto použít. Na úvodu práce bylo vytyčeno konkretizované zaměření na filmovou propagandu císařského Německa a carského Ruska, respektive na jejich možné diference v tvůrčím pojetí.

Pokud bychom vycházeli z jednoduchého porovnání, tak se ruská filmová propaganda příliš nevyjímalá od propagandy ostatních států

997 THOMSPONOVÁ, K.; BORDWELL, D. *Dějiny filmu*, s. 137 – 138.

998 VIRILIO, P. *Válka & film*, s. 75.

999 GHEORGHIU-CERNAT, M. *Arms and the Film*, s. 89.

1000 V Německu je tím míněn film *Čtyři od pěchoty* (*Westfront 1918*). Ve Spojených státech amerických je možno uvést *Na západní frontě klid* (*All Quiet on the western Front*) nebo film *Pekevní andělé* (*Hell's Angels*). V Anglicko-americké produkci vznikl zvukový válečný film nazvaný *Konec cesty* (*Journey's End*). Vše z roku 1930.

Dohody, které válku filmově interpretovaly jako válku vnucenou, válku za civilizaci.¹⁰⁰¹ Propaganda Dohody i propaganda Ústředních mocností byla determinována pohnutkami států, které byly do konfliktu nuceně zavlčeny. Francie a Rusko válku interpretovaly z hlediska vlastního napadení, Británie ve smyslu pomoci spojencům. Rakousko-Uhersko pojalo válku jako iniciativní revanš za úmrtí následníka trůnu,¹⁰⁰² kdežto Německo do války vstupovalo s jasně vymezenými expanzivními cíli.¹⁰⁰³ Zásadní rozdíly v propagandistickém filmovém pojetí lze tudíž aplikovat na předpoklad toho, do jaké míry byla pro konkrétní státy válka nutná, respektive vnucená. Z toho důvodu byly filmy mocností Dohody nejen z válečného mezidobí poznamenány jednotícím prvkem odsouzení války a původců konfliktu, čemuž přispívalo i kolektivní trauma z německého nekonvenčního vedení války.¹⁰⁰⁴

Na základě této premisy probíhala tvorba filmových děl, jež válku z ruského hlediska ospravedlňovaly jakožto vnucený čili nevyhnutelný konflikt, přičemž Německo bylo přirozeně stavěno do role agresora. Německý filmový pohled na válku zato koreloval s představou o potřebě revize vlastního postavení v mezinárodním koloniálním systému. Oproti ruské představě o vnucené válce prezentovalo Německo válku jako konflikt potřebný ku prosperitě vlastního státu a jeho mocenských ambicí.

Propagandistická tvorba Ruska byla daleko čilejší a aktivnější, jak z výzkumu vyplývá. Rovněž byla praktikovaná v tzv. „negativním duchu“, respektive měla posloužit k dehonestaci nepřítele. Německá filmová propaganda však byla převážně koncipována jako tvorba „oddychových“ filmů, které měly německé obyvatelstvo uklidňovat, a vsugerovávat jim veškerá pozitiva,¹⁰⁰⁵ jichž německá armáda ve válce dosahovala. Z toho lze vyvozovat domněnku, že německá (filmová) propaganda byla platnější, neřku-li kvalitnější, než propaganda ruská, poněvadž ve chvíli,

1001 BURTON, A. *Death or Glory?* In: MONK, C.; SARGEANT, A. (eds.). *British Historical Cinema*, s. 31.

1002 FERGUSON, N. *Císařská Evropská unie*. In: FERGUSON, N. (ed.). *Virtuální dějiny*, 196.

1003 Tamtéž, s. 190 – 191.

1004 Neomezená ponorková válka, užití bojových plynů, dělostřelecké ostřelování měst, nálety na civilní cíle, užití plamenometu apod.

1005 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 216.

kdy Německo válku compiégneským příměřím prohrálo, vítaly německé vojáky vracející se z fronty nadšené davy německých obyvatel jako vítěze.¹⁰⁰⁶ Zčásti proto, že německé civilní obyvatelstvo nezažilo zkušenost z okupace nepřátelskou armádou na vlastním území, ale bezpochyby také i kvůli propagandě, která našeptávala hrdým Němcům to, co chtěli slyšet a vidět. Naproti tomu ruská filmová propaganda v tomto ohledu zcela zaostala, neboť se samo ruské monarchistické zřízení stalo namísto Německa nepřitelem vlastnímu lidu, i přes veškerou snahu v politicky chaotickém Rusku glorifikovat monarchii, zrovna tak jako poukázat na hlavní mezinárodní nepřátele Ruska. Německo takovouto horlivou snahu o zachování monarchie nevykazovalo, protože do poslední chvíle k tomu nemělo příliš důvodů. Zpochybnění císařské autority se projevilo až koncem války, tudíž zánik německé monarchie nelze vykládat jako pomyslné selhání propagandy.

Filmová válečná propaganda nicméně u obou států nedocílila požadovaných cílů. Politická stabilita obou režimů byla koncem války zmítána až příliš vratká. Nelze se domnívat, že by filmová propaganda nějak výrazněji přispěla k jejímu zlepšení, naopak se lze vzhledem k pádu obou monarchií domnívat, že svých žádaných efektů nedosáhla, a to ani v případě psychologického stimulu vojska, které se jak v Německu,¹⁰⁰⁷ tak i Rusku bouřilo, či hromadně dezertovalo.¹⁰⁰⁸ V tomtéž smyslu se nedá hovořit o pozitivním působení filmů na civilní společnost, která svými náladami v podstatě jen zrcadlila vojenské neúspěchy svých států a hospodářskou stagnaci po dobu vleklého konfliktu. Jak ovšem poukazují výše, německá propaganda se zdála být o něco platnější než ruská, poněvadž úspěšně dosáhla heroizace vlastní armády, která sic válku Německu nevyhrála, ale de facto ani neprohrála – tudíž na ní očima německých obyvatel bylo i dlouho po válce nahlíženo jako na armádu vítěznou. O Rusku totéž prohlásit nelze.

Obecně i filmová propaganda dalších států Dohody, která měla

¹⁰⁰⁶ MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 170.

¹⁰⁰⁷ MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 227.

¹⁰⁰⁸ FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 335.

účelově působit na dosavadní neutrální státy neměla ten účinek, že by pod vlivem cílené profanace válečných praktik Německa a Rakousko-Uherska, potažmo ještě Turecka a Bulharska, vstupovaly do války. Spojenými státy americkými daleko více otřásly potopení civilních, respektive nákladních lodí *Lusitanie*,¹⁰⁰⁹ *Arabic* či *Housatonic*,¹⁰¹⁰ než britská nebo francouzská (nejen) filmová propaganda. Itálie vstupovala do války především s vidinou územních zisků.¹⁰¹¹ Problematika vstupu Řecka do světové války po boku mocností Dohody spočívala na generační obměně na trůnu, kdy proněmeckého řeckého krále Konstantina I. prozatímně nahradil jeho syn Alexander, který sympatizoval s Dohodou.¹⁰¹² Nelze tudíž zveličovat význam obecné filmové válečné propagandy, leda na konkrétních dílech jakým byl například nejúspěšnější britský film všech dob *Bitva na Sommě*,¹⁰¹³ jenž každopádně nedosáhl požadovaného efektu potřebného k válečné propagandě, anobrž spíše k propagaci protiválečných tendencí, které vyvolávaly záběry raněných a mrtvých vojáků obou válčících stran.

Rozdíly mezi filmovou reminiscencí u států Ruska, Československa a Německa, respektive jaký byl rozdíl mezi výmarskou a nacistickou kinematografií v reflexi války, byly blíže rozebrány v závěrečné kapitole,¹⁰¹⁴ proto jen stručně rekapitulujme.

V zásadě nejmarkantnějším rozdílem reflexivní tvorby všech vytyčených kinematografií bylo pojetí kladů a záporů války. Zatímco pro Československo a Rusko byla válka vyhraným konfliktem, který oběma státům (režimům) výrazně napomohl v etablování se na mezinárodním poli, pro Německo byla válka vojenskou, politickou i hospodářskou pohromou. V tomto duchu se nesla i jeho zpětná válečná reflexe, kterou bychom mohli definovat zprvu jako protiválečnou, na rozdíl od tvorby sovětské a československé, které na historických válečných reflexích

1009 CHAPLIN, Ch. *Můj životopis*, s. 218.

1010 FERGUSON, N. *Nešťastná válka*, s. 251.

1011 GILBERT, M. *První světová válka*, s. 233.

1012 Tamtéž, s. 457.

1013 *Bitva na Sommě* (The Battle of the Somme). UK, 1916.

Viz kapitola 3. 3. 3 Renesance válečné propagandy v režii Třetí říše (1933-1939).

1014 Viz kapitola 3. 5 Shrnutí.

konstruovaly aktuální vlasteneckou a revoluční propagandu. Obrat v německé tvorbě nastal až roce 1933, kdy byl Adolf Hitler jmenován říšským kancléřem, respektive v roce 1934, kdy po smrti německého prezidenta Paula von Hindeburga sloučil úřad prezidenta a kancléře a stal se politicky neomezeným diktátorem Německa. Předešlá německá válečná reflexe byla shledána závadnou, načež došlo k její ideové editaci pro vyšší cíle nacistické ideologie.

Za stěžejní rozdíl mezi vytyčenými kinematografiemi považuji kategorizaci nepřátel, kdy Sovětský svaz a Československo generalizovaly své nepřátele na bázi časového vymezení (kritika bývalé monarchie), kdežto (nejen nacistické) Německo reflexivně určovalo válečné nepřátele paralelně s érou německé existence v mezinárodním politickém a hospodářském systému během třicátých a dvacátých let. Jinak řečeno, propagandu ve filmové reflexi Velké války u Československa a bolševického Ruska určovala minulost, kdežto v Německu reflexi jak demokratického, tak i totalitního režimu, určovala přítomnost. Všechny tyto tendence ilustrují složité vnitrostátní i mezinárodní situace, které mezi lety 1918-1939 probíhaly.

Československo se oficiálně i po válce stavělo negativně vůči jakýmkoliv historickým i symbolickým odkazům dřívějšího Rakousko-Uherska,¹⁰¹⁵ včetně Habsburské dynastie, což dokresluje i československá filmová tvorba. Bolševický režim v Rusku se podobně snažil oprostít od jakékoliv symboliky bývalého carství, což měla podporovat i filmová tvorba, v níž byl kladen důraz na zneuctění Romanovské dynastie a Prozatímní vlády. Tyto postupy lze vesměs vypočítat z filmové produkce obou států již od konce první světové až do začátku druhé světové války, přičemž s koncem třicátých let byly aktualizovány v intencích mezinárodní situace, v níž se nacistické Německo stávalo potenciální hrozbou jak Ruska tak i Československa, což svůj odkaz zanechalo i ve filmové tvorbě.

Vnitrostátní aktuální politický vývoj ovlivňoval filmovou reflexi Velké
¹⁰¹⁵ MACMILLANOVÁ, M. *Mírotvorci*, s. 235.

války nejvíce v německé kinematografii. Tam, kde sovětská a československá tvorba svou reflexi víceméně uváděla, tudíž na základě vnitřních koincidencí historického vývoje (zlomové roky 1917 a 1918), německá reflexe navazovala až v průběhu meziválečné éry. Úvod německé poválečné reflexe byl zprvu ovlivňován mezinárodním děním, jehož poválečnými následky na Německo zapůsobily hospodářskou, politickou, ve své podstatě i kulturní stagnací. Počátky ruské a československé ohlasové válečné tvorby byly předurčeny vnitrostátním historickým vývojem, a až zahraniční okolnosti se podílely na vývoji jejich filmového výkladu světové války. V Německu to bylo naopak, kdy počátky zpětné filmové interpretace určovaly až poválečné okolnosti způsobené exogenním vlivem. Až teprve interní přechod na totalitní režim, kdy protiválečné a pacifistické tendence nahradila nacistická propaganda tyjící z heroizace vojenských událostí první světové války,¹⁰¹⁶ znamenal modulaci válečné reflexe uzpůsobenou vnitrostátní situací.

Vývoj filmové reflexe u států Československa a Sovětského svazu je oproti Německu spíše statictější. Od svých počátků (1917 a 1918) až do roku 1939 se jednotně drží legionářské, respektive revolucionářské tematiky. V československé tvorbě lze navíc ve druhé polovině třicátých let shledávat určitou reakci na aktuální mezinárodní dění, kdy je ve filmech zdůrazňován panslavismus (*Zborov*, 1938), anebo se ostře vymezuje proti obecnému germánství (*Poručík Alexander Rjepkin*, 1937). Oboje lze chápat jako reakci na expanzionistickou politiku Třetí říše. V Sovětském svazu se podobný vývoj uplatňoval také, ovšem mimo rámec válečné reflexe. Pokud bychom chtěli postihnout hlavní rozdíly v sovětské tvorbě třicátých let oproti létům dvacátým, jednalo by se zejména o přechod z kolektivního hrdiny na individuálního, jehož prvky jsou přítomny

¹⁰¹⁶ Podobný trend lze najít ve většině filmů americké produkce, které první světovou válku pojmají ve stylu velkolepé vizuální podívané, která měla oslavovat účast Spojených států amerických ve válce (např. *Johanka z Arku*, 1916; *Přehlídka smrti*, 1925; *Křídla*, 1927; *Pekelní andělé*, 1930; *Patrola*, 1938; *Četař York*, 1941). Vysvětlovat to lze tím, že Amerika, na rozdíl od evropských mocností, vnímala válku „zprostředkovaně“, ať už ze vzpomínek navrátilců či z bezprostřední reflexe vizuálních reportáží, dokumentů anebo inscenační tvorby. Válečné události z let 1914-1918 území Spojených států veskrze nijak přímo neohrožovaly. Proto pojímaly válečnou reflexi zcela odlišně, než většina evropských států, na jejichž území, či v jejich bezprostřední blízkosti, se konflikt odehrával.

jak v milostné zápletce filmu *Předměstí (Okraina, 1933)*,¹⁰¹⁷ tak ještě více v *Čapajevovi (Chapaev, 1934)*. Rovněž je patrný rozšířený zájem o první světovou válku, která v úvodu své reflexe byla pojmána spíše druhotně ve vztahu v „významnějším“ revolučním tématům jako ve filmech *Konec Petrohradu (Koněc Sankt-Petěrburga, 1927)* a *Deset dní, které otřásly světem (Okt'abr, 1928)*.

Filmová tvorba Výmarské republiky přirozeně vyplývala z poválečných událostí, kdy se podřídila přiřčenému poválečnému statusu, jež se snažila přijmout se ctí. Účinkem této tvorby měly být protiválečné a pacifistické filmy, jež měly filmovým obrazem klasifikovat Německo jako neutrální „přátelský“ stát, který se kál z odpovědnosti za první světovou válku, což bylo trnem v oku budoucímu kancléři Adolfu Hitlerovi, který výmarskou kinematografii káral za to, že „*nedokáže ukázat skutečně významné muže německého národa očím současnosti jako vynikající hrdiny (...) a tím vytvořit jednotící náladu.*“¹⁰¹⁸ Oproti tomu následná filmová tvorba nacistického Německa naopak „překotem“ přecházela k transformaci filmového „mírového“ umění v ideologickou zbraň války. Filmy, během nichž se ve dvacátých a počátkem třicátých let sblížovaly německé národy s ostatními, aby mohly vzájemně zkritizovat podobu války, nahradily propagandistické negativistické filmy, které symbolizovaly předzvěst budoucích expanzivních výbojů Třetí říše.

Tato transformace je hodna doprovodného názorného příkladu mimo filmovou sféru. V roce 1925 bylo v Berlíně založeno protiválečné muzeum (Antikriegs-Museum), jako první svého druhu.¹⁰¹⁹ Svým poselstvím lze muzeum chápat jako podporující aspekt výmarské protiválečné kinematografie či naopak. Jakmile se v lednu 1933 stal Adolf Hitler kancléřem německé republiky, potvrzen tím byl nejen konečný vzestup NSDAP, ale rovněž i diktát „shora“ německé společnosti o tom, co je v zemi žádoucí a co nikoliv. Protiválečné „defetistické“ tendence rozhodně náležely pod druhou kategorii. Z toho důvodu bylo dva měsíce

¹⁰¹⁷ Viz příloha č. 4.

¹⁰¹⁸ REICHEL, P. *Svůdný klam Třetí říše*, s. 167.

¹⁰¹⁹ FERRO, M. *Dějiny Francie*, s. 265.

po Hitlerově kancléřské inauguraci muzeum vyrabováno a prakticky celé zničeno jednotkami SS.¹⁰²⁰ Podobně měly být vymýceny protiválečné tendence v umění, které měly být nahrazeny mýtem o neporazitelné německé armádě, která válku prohrála kvůli cíleně „zkonstruované“ legendě o tzv. dýce do zad, kdy Velkou válku neprohrála armáda, ale civilní političtí činitelé.¹⁰²¹

Jak z uvedené práce vyplývá, na audiovizuální reflexi první světové války, respektive na jejím vývoji, lze obecně uvádět i obecné historické souvislosti, které se na konkrétních narativních a interpretačních postupech podílely. Ačkoliv bylo těžiště zájmu textu kladeno „pouze“ na tvorbu třech států meziválečného období, z jejich analýzy bylo možno vysledovat ohraničenou skrytou symboliku metonymických souvislostí s mezinárodním politickým děním, na jehož základě je možno uvádět filmová díla do širšího historického a politického kontextu. Pokud bychom se zaměřili i na tvorbu dalších států,¹⁰²² byla by možnost dosáhnout určité globálnější analogie mezi filmovou interpretací první světové války a historickým vývojem v letech dvacátých i třicátých. Zejména filmová tvorba hlavních mocností Dohody totiž spočívala v uvědomění si destruktivnosti války, tudíž byla obecněji založena na všeobecném pacifismu, který Třetí říše popírala. Otevírá se tím možnost potenciálního rozšíření tématu o další kinematografie, které by problematiku uvedly do širšího kontextu dějin a vývoje válečné reflexe. Téma první světové války se tím zdá jako neadekvátnější historické téma pro zpětnou reflexi, neboť jej veskrze sdílí všichni důležití státní aktéři meziválečného dění. Pro rozvoj dané problematiky je jistě užitečná i možnost analýzy filmové reflexe první světové války konkrétních států ve druhé polovině dvacátého století, na jejichž obsahu by bylo možno analyzovat souvislosti reflexe s daným historickým vývojem. Tematicky i obsahově by se jednalo o mnohem rozšířenější celek, který by byl podmíněn jak časovým rozmezím, tak i kvantitativním rozšířením států, jejichž filmová tvorba by

1020 Ernst Friedrich's Anti-War Museum. *Anti-Kriegs Museum Berlin: 1925-1933* [online]. [cit. 2013-04-15]. Dostupné z: <http://www.anti-kriegs-museum.de/english/start1.html>

1021 MÜLLER, H.; KRIEGER, K. F.; VOLLRATH, H. *Dějiny Německa*, s. 240.

1022 Spojené státy americké, Francie, Velká Británie a další.

byla adekvátní ke komparativní analýze.¹⁰²³ Rovněž by se na principu, jenž byl aplikován k tomuto bádání, dal postihnout kulturní a technologický vývoj filmového umění, na příkladu progresivní audiovizuální reflexe první světové války, včetně jeho neustále proměnlivého (ideologického či komerčního) vlivu na společnost, jenž kulminoval právě ve druhé polovině dvacátých let skrze celoplošné rozšíření televizního média.

Letos (2013) je to bez jednoho roku přesně sto let od vypuknutí první světové války. Její odkaz byl dlouho uchováván ve vzpomínkách žijících pamětníků a přímých i nepřímých účastníků, jejichž počet se se zvyšujícím odstupem současnosti od roku 1914 stále ztenčuje.¹⁰²⁴ Oproti tomu se stále rozrůstá počet audiovizuálních děl, která přímo i zprostředkovaně reflektují válečný konflikt, a která se podílí na modulaci kolektivní paměti současnosti. Ačkoliv je nemůžeme paušálně srovnávat s precizním svědectvím přímých účastníků oněch historických událostí, můžeme s povděkem kvitovat, že se jich z meziválečného období, tedy z éry nejčerstvější reflexe, dochovalo takové množství, na jejichž základě můžeme být schopni vnímat atmosféru první světové války tak, jak byla vnímána prizmatem tehdy stále aktuálních zkušeností. Proto můžeme první období válečné filmové reflexe považovat za důležitější, než období pozdější, do jejichž interpretace Velké války zasahovaly zažité zkušenosti z jiných konfliktů, potažmo z dalšího složitějšího historického vývoje dvacátého století, které se do filmové reflexe promítaly.

¹⁰²³ K nejčastěji zmiňovaným kinematografiím v této studii bychom mohli uvést ještě kinematografie Itálie, Turecka, Jugoslávie nebo Austrálie.

¹⁰²⁴ Posledním žijícím aktivním účastníkem války byla armádní stewardka Florence Greenová, která zemřela ve věku 110 let 4. února 2012. S její smrtí tak svět přišel o poslední otevřené možnosti svědectví přímé válečné účastnice.

'World's last' WWI veteran Florence Green dies aged 110. *BBC News* [online]. 2012 [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-norfolk-16929653>

5 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

A) Audiovizuální prameny

69. pluk v boji (The Fighting 69th). Režie William KEIGHLEY. USA, 1940.

Admirál (Admiral). Režie Andrej KRAVČUK. Rusko, 2008.

Anastázie (Anastasia). Režie Don BLUTH; Gary GOLDMAN. USA, 1997.

Anděl milosrdenství (Anjel milosrdenstva). Režie Miloslav LUTHER.
Slovensko / Česko, 1993.

Arzenál (Arsenal). Režie Alexandr DOVŽENKO. SSSR, 1929.

Biggles (Biggles). Režie John HOUGH. UK / USA, 1986.

Bitva na Baltu (Moonzund). Režie Alexander MURATOV. SSSR, 1987.

Bitva na Sommě (The Battle of the Somme). UK, 1916.

Bitva o Hill 60 (Beneath Hill 60). Režie Jeremy SIMMS. Austrálie, 2010.

Bouřlivá dvacátá léta (The Roaring Twenties). Režie Raoul WALSH. USA,
1939.

C. k. dezertéři (C. k. dezerterzy). Režie Janusz MAJEWSKI. Polsko /
Maďarsko, 1986.

C. a k. polní maršálek. Režie Karel LAMAČ. ČSR, 1930.

Čapajev (Chapaev). Režie Sergej VASILJEV; Georgij VASILJEV. SSSR,
1934.

Bílá a černá (Běloje i černoje). Režie Leonid AMALRIK; Ivan IVANOV-
VANO. SSSR, 1932.

Četař York (Sergeant York). Režie Howard HAWKS. USA, 1941.

Čtyři od pěchoty (Westfront 1918). Režie Georg Wilhelm PABST.
Německo, 1930.

Čtyři příšerní jezdci z apokalypsy (The Four Horsemen of Apocalypse).

Režie Rex INGRAM. USA, 1921.

Čtyři synové (Four Sons). Režie John FORD. USA, 1928.

Deset dní, které otřásly světem (Okt'abr). Režie Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN. SSSR, 1927.

Diktátor (The Great Dictator). Režie Charles CHAPLIN. USA, 1940.

Dobrý voják Frigo (Doughboys). Režie Edward SEDGWICK. USA, 1930.

Dobrý voják Charlie (Shoulder Arms). Režie Charles CHAPLIN. USA, 1918.

Dobrý voják Švejk. Režie Jiří TRNKA. ČSR, 1954.

Dobrý voják Švejk. Režie Karel STEKLÝ. ČSR, 1956.

Dobrý voják Švejk (The Good Soldier Schweik). Režie Rinat GAZIZOV; Roger CROMBIE. Ukrajina / UK, 2009.

Doktor Živago (Doctor Zhivago). Režie David LEAN. USA / Itálie, 1965.

Dopis ze západní fronty (A Letter from the Western Front). Režie Daniel M. KANEMOTO. USA, 1999.

Dovolená na čestné slovo (Urlaub auf Ehrenwort). Režie Karl RITTER. Německo, 1938.

Dřevěné kříže (Les Croix de bois). Režie Raymond BERNARD. Francie, 1932.

Dubové palice (Block-Heads). Režie John G. BLYSTONE. USA, 1938.

Francie (La France). Režie Serge BOZON. Francie, 2007.

Gallipoli (Gallipoli). Režie Peter WEIR. Austrálie, 1981.

Hlídač č. 47. Režie Josef ROVENSKÝ. ČSR, 1937.

Hlídač č. 47 (Pickup). Režie Hugo HAAS. USA, 1951.

Hlídač č. 47. Režie Filip RENČ. Česko, 2008.

Hory v plamenech (Berge in Flammen). Režie Karl HARTL; Luis TRENKER. Německo, 1931.

Hvězda zvaná pelyněk. Režie Martin FRIČ. ČSSR, 1964.

Jízdní hlídka. Režie Václav BINOVEC. ČSR, 1936.

Johanka z Arku (Joan the Woman). Režie Cecil B. DeMILLE. USA, 1916.

Kamarádi (Kameradschaft). Režie Georg Wilhelm PABST. Německo / Francie, 1931.

Kde řeky mají slunce. Režie Václav KRŠKA. ČSSR, 1961.

Konec cesty (Journey's End). Režie James WHALE. UK / USA, 1930.

Konec Petrohradu (Koněc Sankt-Petěrburga). Režie Vsevolod PUDOVKIN. SSSR, 1928.

Křídla (Wings). Režie William A. WELLMAN. USA, 1927.

Křižník Potěmkin (Bronenosets Potomkin). Režie Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN. SSSR, 1925.

Lawrence z Arábie (Lawrence of Arabia). Režie David LEAN. UK / USA, 1962.

Lehká jízda (The Lighthorsemen). Režie Simon WINCER. Austrálie, 1987.

Malá Američanka (The Little American). Režie Cecil B. DeMILLE; Joseph LEVERING. USA, 1917.

Mata Hari (Mata Hari). Režie George FITZMAURICE. USA, 1931.

Miláček pluku. Režie Emil Artur LONGEN. ČSR, 1931.

Milenc Lady Chatterleyové (Lady Chatterley's Lover). Režie Just JAECKIN. UK / Francie / SRN, 1981.

Na západní frontě klid (All Quiet on the western Front). Režie Lewis MILESTONE. USA, 1930.

Na západní frontě klid (All Quiet on the western Front). Režie Delbert

MANN. USA / UK, 1979.

Nikola Šuhaj. Režie Miroslav Josef KRŇANSKÝ. ČSR, 1947.

Operace Michael (Unternehmen Michael). Režie Karl RITTER. Německo, 1937.

Osudná cesta (Dark Journey). Režie Victor SAVILLE. UK, 1937.

Patrola (The Dawn Patrol). Režie Edmund GOULDING. USA, 1938.

Pekelní andělé (Hell's Angels). Režie Howard HUGHES; Edmund GOULDING; James WHALE. USA, 1930.

Pěšáci (Doughboys). Režie Edward SEDGWICK. USA, 1930.

Plukovník Redl (Oberst Redl). Režie István SZABÓ. Jugoslávie / Maďarsko / Rakousko / SRN, 1985.

Plukovník Švec. Režie Svatopluk INNEMANN. ČSR, 1929.

Poručík Alexander Rjepkin. Režie Václav BINOVEC. ČSR, 1937.

Poslušně hlásím. Režie Karel STEKLÝ. ČSR, 1957.

Pryč se starostmi (Pack up your Troubles). Režie George MARSHALL; Ray McCAREY. USA, 1932.

Předměstí (Okraina). Režie Boris BARNET. SSSR, 1933.

Přehlídka smrti (The Big Parade). Režie King VIDOR; George W. HILL. USA, 1925.

Půjčka (The Bond). Režie Charles CHAPLIN. USA, 1918.

Ranní červánky (Morgenrot). Režie Vernon SEWELL; Gustav UCICKY. Německo, 1933.

Ryanova dcera (Ryan's Daughter). Režie David LEAN. UK, 1970.

Sbohem, armádo (A Farewell to Arms). Režie Frank BORZAGE. USA, 1932.

- Sbohem, armádo (A Farewell to Arms). Režie Charles VIDOR; John HUSTON. USA, 1957.
- Signum laudis. Režie Martin HOLLÝ. ČSSR, 1980.
- Stávka (Stáčka). Režie Sergej Michajlovič EJZENŠTEJN. SSSR, 1925.
- Stezky slávy (Paths of Glory). Režie Stanley KUBRICK. USA, 1957.
- Špionka beze jména (Fräulein Doktor). Režie Alberto LATTUADA. Itálie / Jugoslávie, 1969.
- Švejk v civilu. Režie Gustav MACHATÝ. ČSR, 1927.
- Tajný agent (Secret Agent). Režie Alfred HITCHCOCK. UK, 1936.
- Úderná jednotka (Stoßtrupp 1917). Režie Hans ZÖBERLIN; Ludvig SCHMID-WILLY. Německo, 1934.
- Velká cesta (Bolšaja Doroga). Režie Jurij OZEROV. SSSR/ČSSR, 1963.
- Velká iluze (La Grande illusion). Režie Jean RENOIR. Francie, 1937.
- Vzducholod' (Zeppelin). Režie Etienne PÉRIER. UK, 1971.
- X27 (Dishonored). Režie Josef VON STERNBERG. USA, 1931.
- Za ostnatým drátem (Barbed Wire). Režie Rowland W. LEE. USA, 1927.
- Zborov. Režie J. A. HOLMAN, Jiří SLAVÍČEK. ČSR, 1938.
- Zlomená křídla (Patrioten). Režie Karl RITTER. Německo, 1937.
- Ztracená patrola (The Lost Patrol). Režie John FORD. USA, 1934.
- Žaluji! (J'Accuse!). Režie Abel GANCE. Francie, 1919.
- Život a smrt plukovníka Blimpa (The Life and Death of Colonel Blimp). Režie Emeric PRESSBURGER; Michael POWELL. UK, 1943.

B) Písemné prameny

BAAROVÁ, Lída. *Útěky*. 2. Praha: Československý spisovatel, 2009. 294 s. ISBN 978-80-87391-21-1.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. 1. Praha: Orbis, 1959. 371 s.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Paměti*. 1. Praha: Odeon, 1987. 427 s.

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. *Rozhovory: Hitchcock – Truffaut*. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1987. 211 s.

CHAPLIN, Charlie. *Můj životopis*. 2. Praha: Academia, 2000. 551 s. ISBN 80-200-0373-8.

RENOIR, Jean. *Můj život a mé filmy*. 1. Praha: Academia, 2004. 277 s. ISBN 80-200-1228-1.

VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra: Obrazy vzpomínek*. 1. Praha: Prostor, 1996. 366 s. ISBN 80-85190-42-7.

C) Monografie

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: Kapitoly z dějin (1896-1945)*. 1. Praha: Mladá fronta, 1985. 420 s.

BLAINEY, Geoffrey. *Dějiny Austrálie*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1999. 251 s. ISBN 80-7106-334-7.

BROWNLOW, Kevin. *The Parade's gone by...* Berkeley: University of California Press, 1976. 577 s. ISBN 0-520-03068-0.

BURLEIGH, Michael; WIPPERMANN, Wolfgang. *Rasistický stát: Německo 1933-1945*. 1. Praha: Columbus, 2010. 365 s. ISBN 978-80-7249-261-9.

ECO, Umberto. *Skeptikové a těšitelé*. 1. Praha: Argo, 2006. 367 s. ISBN 80-7203-706-4.

EVERSON, William K. *American Silent Film*. 1. New York: Oxford University Press, 1978. 387 s. ISBN 0-19-502348-X.

FERGUSON, Niall. *Nešťastná válka*. 1. Praha: Dokořán, 2004. 487 s.

ISBN 80-86569-56-X.

FERRO, Marc. *Dějiny Francie*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2006. 692 s. ISBN 80-7106-888-8.

FERRO, Marc. *Tabu dějin*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2010. 140 s. ISBN 978-80-87378-53-3.

FIALA, Miloš. *Martin Frič: Muž, který rozdával smích*. 1. Čechtice: BVD, 2008. 298 s. ISBN 978-80-87090-10-7.

GALANDAUER, Jan. *Karel I.: Poslední český král*. 1. Praha a Litomyšl: Paseka, 1998. 353 s. ISBN 80-7185-176-0.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

GHEORGHIU-CERNAT, Manuela. *Arms and the Film: War-and-Peace in European Films*. Bucharest: Meridane publishing House, 1983. 323 s.

GILBERT, Martin. *Dějiny dvacátého století: 1900-1933*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2005. 638 s. ISBN 80-7106-401-7.

GILBERT, Martin. *První světová válka: Úplná historie*. 1. Praha: BB art, 2005. 759 s. ISBN 80-7341-563-1.

GINZBURG, Semjon Sergejevič. *Kinematografie v předrevolučním Rusku*. 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1974. 259 s.

GREGOR, Ulrich; PATALAS, Enno. *Dejiny filmu*. 1. Bratislava: Tatran, 1968. 480 s.

HÁBOVÁ, Milada et al. *Bulharská, jugoslávská, maďarská, polská, rumunská a albánská kinematografie (1908 - 1972)*. Praha: Československý filmový ústav, 1977. 326 s.

HANKE, Sabine. *German national Cinema*. 1. vyd. London: Routledge,

2005. 235 s. ISBN 0-415-08901-8.

HART, Liddell. *Historie první světové války*. 1. Brno: JOTA, 2001. 536 s. ISBN 80-7217-164-X.

HENDERSON, Robert M. *D. W. Griffith: His Life and Work*. 1. New York: Oxford University Press, 1972. 326 s. ISBN 0-19-50141-X.

HORNÍČEK, Jiří. *Gustav Machatý: Touha dělat film – Osobnost režiséra na pozadí dějin kinematografie*. 1. Brno: Host, 2011. 278 s. ISBN 978-80-7294-366-1.

KELLY, Andrew. *Cinema and the Great War*. 1. Routledge, 1997. 219 s. ISBN 9780415052030.

KESTER, Bernadette. *Film Front Weimar: Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919-1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003. 329 s. ISBN 90-5356-598-1.

KLÍMA, Jan. *Pod německou vlajkou: Příběh jedné koloniální říše*. 1. Praha: Libri, 2005. 429 s. ISBN 80-7277-282-1.

KREISER, Klaus; NEUMANN, Christoph H. *Dějiny Turecka*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2010. 329 s. ISBN 978-80-7422-012-8.

MACEK, Václav; PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. 1. Bratislava: Osveta, 1997. 599 s. ISBN 80-217-0400-4.

MACMILLANOVÁ, Margaret. *Mírotvorci: Pařížská konference 1919*. 1. Praha: Academia, 2004. 551 s. ISBN 80-200-1151-X.

MALIA, Martin. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917-1991*. 1. Praha: Argo, 2004. 566 s. ISBN 80-7203-566-5.

MONACO, James. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií*. 1. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN 978-80-00-01410-4.

MÜLLER, Helmuth; KRIEGER, Karl Friedrich; VOLLRATH, Hanna. *Dějiny Německa*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 1995. 589 s. ISBN 80-7106-125-5.

NEDOROST, Libor. *Češi v 1. světové válce (1. díl): Mým národům*. 1. Praha: Libri, 2006. 239 s. ISBN 80-7277-321-6.

NEDOROST, Libor. *Češi v 1. světové válce (2. díl): Na frontách velké války*. 1. Libri, Praha 2006. 319 s. ISBN 80-7277-322-4.

NEDOROST, Libor. *Češi v 1. světové válce (3. díl): Do hořkého konce*. 1. Praha: Libri, 2007. 299 s. ISBN 978-80-7277-327-5.

PIPES, Richard. *Dějiny ruské revoluce*. 1. Praha: Argo, 1998. 396 s. ISBN 80-7203-081-7.

PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu: 1895-2005*. 1. Praha: Academia, 2009. 901 s. ISBN 978-80-200-1689-8.

PYTLÍK, Radko. *Osudy a cesty Josefa Švejka*. Praha: Emporius, 2003. 127 s. ISBN 80-86346-08-0.

PYTLÍK, Radko. *Toulavé house: Život Jaroslava Haška, autora Osudů dobrého vojáka Švejka*. Praha: XYZ, 2012. 396 s. ISBN 978-80-7388-688-2.

QUIRK, Lawrence J. *Nejslavnější americké válečné filmy*. 1. Praha: Filmové nakladatelství Cinema, 1995. 135 s. ISBN 80-85933-97-1.

RAČUK, Igor; KARABINOŠ, Anton. *Fenomén sovětského filmu*. Praha: Československý filmový ústav, 1987. 300 s.

REICHEL, Peter. *Svůdný klam Třetí říše: Fascinující a násilná tvář fašismu*. 1. Praha: Argo, 2004. 384 s. ISBN 80-7203-604-1.

REEVES, Nicholas. *Official British Film Propaganda during the First World War*. London: Routledge, 1986. 304 s. ISBN 0-7099-4225-7.

ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*. 3. Cambridge: Harvard University Press, 2000. 271 s. ISBN 0-674-94098-9.

SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu: Od Lumiéra až do současné doby*. 2. Praha: Orbis, 1963. 616 s.

SAK, Robert. *Anabáze: Drama československých legionářů v Rusku (1914-1920)*. 1. Jinočany: H & H, 1996. 174 s. ISBN 80-85787-86-5.

SOVA, Dawn B. *Zakázané filmy: 125 příběhů filmové cenzury*. 1. Praha: Euromedia Group – Knižní klub, 2005. 320 s. ISBN 80-242-1383-4.

STEWART HULL, David. *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema, 1933-1945*. Berkeley: University of Carolina Press, 1969. 320 s. ISBN 978-0520014893.

SZCZEPANIK, Petr. *Konzervy se slovy: Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. 1. Praha: Host, 2009. 528 s. ISBN 978-80-7294-316-6.

ŠMIDRKAL, Václav. *Armáda a stříbrné plátno: Československý armádní film 1951 – 1999*. 1. Praha: Naše vojsko, 2009. 195 s. ISBN 978-80-206-1022-5.

TABERY, Karel. *Francouzský němý hraný film v Československu: Rekonstrukce repertoáru z let 1918-1939*. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 159 s. ISBN 80-244-0461-3.

TAYLOR, Richard. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929*. New York: Cambridge University Press, 2008. 238 s. ISBN 978-0-521-08855-8.

TEJCHMAN, Miroslav. *Nicolae Ceaușescu: Život a smrt jednoho diktátora*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2004. 205 s. ISBN 80-7106-503-X.

THOMSPONOVÁ, Kristin; David BORDWELL. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. 1. Praha: AMU a Nakladatelství lidové noviny, 2007. 827 s. ISBN 978-80-7106-898-3.

URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Rudolph Valentino*. 1. Praha: Český filmový ústav, 1970. 13 s.

USTYANOVIČOVÁ, Anna. *Seznam sovětských filmů uvedených v ČSR do r. 1939*. 1. Praha: Československý státní film, 1951. 95 s.

VEBER, Václav. *Mikuláš II. a jeho svět: (Rusko 1894-1917)*. 1. Praha: Karolinum, 2000. 505 s. ISBN 80-7184-793-3.

VIRILIO, Paul. *Válka & film: Logistika vnímání*. 1. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2007. 185 s. ISBN 978-80-86818-38-2.

WILLIAMS, David. *Media, Memory, and the First World War*. London: McGill-Queen's University Press, 2009. 321 s. ISBN 978-0-7735-3507-7.

D) Studie, akademické práce

ADAMEC, Jan. "Na co se budeme dnes dívat?" - mikrosonda do sovětského filmu 30. let. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. 1. Praha: Casablanca, 2009. 117 – 135 s. ISBN 978-80-87211-34-2.

BARTLOVÁ, Milena. *Populární kultura a historie jako věda i fikce: Úvodem*. In: BARTLOVÁ, Milena (ed.). *Pop history: O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2003. 5 – 8 s. ISBN 80-7406-345-2.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Filmy rozšířeného prostoru*. In: KOFROŇ, Václav (ed.). *Hranice (ve) filmu*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 1999. 97 – 100 s. ISBN 80-7004-096-3.

BOČAN, Hynek. *Čest a sláva - krátké zamyšlení nad realizací historického filmu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. 1. Praha:

Nakladatelství lidové noviny, 2004. 315 – 319 s. ISBN 80-7106-667-2.

BURTON, Alan. *Death or Glory?: The Great War in British film*. In: MONK, Claire; SARGEANT, Amy (eds.). *British Historical Cinema: The History, Heritage and Costume Film*. 1. New York: Routledge, 2002. 31 – 46 s. ISBN 0-415-23810-2.

CIEL, Martin. *Žánr v hranom filme a niekoľko súvislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. storočia – dobrodružstvo, komédie, melodráma*. In: *Žánr ve filmu: Sborník příspěvků z 6. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11. 2002*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2004. 91 – 105 s. ISBN 80-7004-116-1.

COBLE, Michael D. *Mystery Solved: The Identification of the Two Missing Romanov Children Using DNA Analysis*. PLOS ONE [online]. 2009 [cit. 2013-02-21].

Dostupné z: <http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0004838>

CREISSELOVÁ, Annabelle; FEIGELSON, Kristian. *Ford, fordismus a stalinismus (1935)*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a nakladatelství Casablanca, 2012. 51 – 63 s. ISBN 978-80-87211-58-8.

DRURY, Ian. *Německý úderník: Válečníci na západní frontě*. In: SHEFFIELD, Gary (ed.). *Válka na západní frontě: V zákopech 1. světové války*. 1. Brno: Computer Press, 2009. 7 – 44 s. ISBN 978-80-251-1879-5.

DUFEK, Pavel. *Německé námořní zbrojení v myšlenkovém světě jeho domácích příznivců*. In: STELLNER, František; KOVÁŘ, Martin (eds.). *Staletí objevů, diplomacie a válek: Sborník k 60. narozeninám profesora Aleše Skřivana*. 1. Praha: Karolinum, 2005. 179 – 191 s. ISBN 80-246-0833-2.

DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. *Kinematografie v rámci*

Protectorátu Čechy a Morava. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 65 – 84 s. ISBN 80-85839-54-7.

DVOŘÁKOVÁ, Tereza; HORNÍČEK, Jiří. *Kinematografie ve třicátých letech*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 33 – 63 s. ISBN 80-85839-54-7.

FERENČUHOVÁ, Mária. *Medzi históriou a mýtom: Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikcia“*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dejiny*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2004. 46 – 54 s. ISBN 80-7106-667-2.

FERGUSON, Niall. *Císařská Evropská unie: Co by se stalo, kdyby Velká Británie v srpnu 194 „zůstala stát stranou“?* In: FERGUSON, Niall (ed.). *Virtuální dějiny: Historické alternativy*. 1. Praha: Dokořán, 2001. 171 – 206 s. ISBN 80-86569-02-0.

FERGUSON, Niall. *Virtuální dějiny: O „chaotické“ teorii minulosti*. In: FERGUSON, Niall (ed.). *Virtuální dějiny: Historické alternativy*. 1. Praha: Dokořán, 2001. 19 – 78 s. ISBN 80-86569-02-0.

GARNCARZ, Joseph. *Od varieté ke kinematografii: Přímluva za rozšířený koncept intermediality*. In: SCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. Praha: Hermann & synové, 2004. 472 – 484 s.

HEISS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. *Kulturní průmysl a politika: Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let*. In: HEIS, Gernot; KLIMEŠ, Ivan. *Obrazy času: Český a rakouský film 30. let*. 1. Praha – Brno: Národní filmový archiv a Österreichisches Ost- und Südosteuropa-Institut, 2003. 303 – 391 s. ISBN 80-7004-107-2.

HITCHCOCK, John. *Population of Great Britain & Ireland 1570-1931*. [online]. 1996 [cit. 2013-02-17]. Dostupné z:

<http://homepage.ntlworld.com/hitch/gendocs/pop.html#EW>.

HOFF, Thomas A. *Americký Doughboy: Válečníci na západní frontě*. In: SHEFFIELD, Gary (ed.). *Válka na západní frontě: V zákopech 1. světové války*. 1. Brno: Computer Press, 2009. 108 – 143 s. ISBN 978-80-251-1879-5.

HORNIÁK, Michal. *Filmové adaptace v české kinematografii*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 243 – 263 s. ISBN 80-85839-54-7.

HUDEC, Zdeněk. *Němý film (1898-1930)*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 9 – 32 s. ISBN 80-85839-54-7.

HUDEC, Zdeněk; VÁCLAVKOVÁ, Miluše. *Historický film*. In: PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. 1. Olomouc: Rubico, 2000. 303 – 332 s. ISBN 80-85839-54-7.

JAROŠ, Jan. *Film ve službách hnědé i rudé totality*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. 1. Praha: Casablanca, 2009. 45 – 82 s. ISBN 978-80-87211-34-2.

JAROŠ, Jan. *Začátky českého myšlení o filmu*. In: *Filmový sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. 1. Praha: Československý filmový ústav. 1991. 213 – 227 s. ISBN 80-7004-013-0.

KENEZ, Peter. *Sovětský film za Stalina (1928-1953)*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a nakladatelství Casablanca, 2012. 25 – 40 s. ISBN 978-80-87211-58-8.

KLIMEŠ, Ivan. *K povaze historismu v hraném filmu pounorového období*. In: *Filmový sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1999.

81 – 86 s. ISBN 80-7004-013-0.

KLIMEŠ, Ivan. *Žánr a reklama v raném filmu*. In: *Žánr ve filmu: Sborník příspěvků z 6. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11. 2002*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2004. 53 – 67 s. ISBN 80-7004-116-1.

KOPAL, Petr. *Film jako historie: filmař jako historik*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. 1. Praha: Casablanca, 2009. 13 – 23 s. ISBN 978-80-87211-34-2.

KOPAL, Petr. *Imaginace (stalinské) totality.: Filmová propaganda jako historický problém*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a nakladatelství Casablanca, 2012. 227 – 265 s. ISBN 978-80-87211-58-8.

KOŘALKOVÁ, Květa. *Film Zborov ve společenském politickém kontextu přelomu roku 1938 a 1939*. In: *Filmový sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1991. 39 – 58 s. ISBN 80-7004-013-0.

KOTRBA, Martin. *Reflexe legií v dramatické a povídkové tvorbě*. Brno, 2007. Diplomová práce. 73 s. Masarykova univerzita. Fakulta pedagogická. Katedra české literatury. Vedoucí práce Jiří POLÁČEK. Dostupné z: http://is.muni.cz/th/79793/pdf_m/diplomova_prace.pdf.

KUČERA, Jan. *Reklama a umění kinematografické*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2008. 182 – 183 s. ISBN 978-80-7004-136-9.

KUČERA, Miloslav. *Inscenační postupy v (historickém) dokumentárním filmu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2004. 320 – 330 s. ISBN 80-7106-667-2.

- LACHMAN, Tomáš. *Legionářská tematika v hraném filmu první republiky: aneb od Československého Ježíška ke Zborovu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2004. 209 – 218 s. ISBN 80-7106-667-2.
- LANGER, František. *Stále kinema*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2008. 102 – 107 s. ISBN 978-80-7004-136-9.
- MATHAUSER, Zdeněk. *Švejkova interpretační anabáze*. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový sborník historický 1: Film a literatura*. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1988. 173 – 198 s.
- McLUHAN, Marshall. *Svět na cívce*. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie I: Angloamerické studie*. 1. Praha: Český filmový ústav, 1991. 151 – 157 s.
- MERHAUT, Václav. *Filmová kritika "zuřivého reportéra"*. In: *Filmový sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie - příspěvky z konference*. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1991. 229 – 240 s. ISBN 80-7004-013-0.
- MÍŠKOVÁ, Alena. *Maturanti v zákopech světové války: Erich Maria Remarque, Na západní frontě klid...* In: BARTLOVÁ, Milena (ed.). *Pop history: O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2003. 25 – 32 s. ISBN 80-7406-345-2.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Čas ve filmu*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2008. 102 – 107 s. ISBN 978-80-7004-136-9.
- OCZADLÁ, Johana. *Plukovník Švec: Jeho život a zásluhy*. Brno, 2007. Diplomová práce. 94 s. Masarykova univerzita. Fakulta pedagogická.

Katedra historie. Vedoucí práce František ČAPKA. Dostupné z:
http://is.muni.cz/th/80122/pedf_m/Diplomova_prace_-_J._Svec_-_bez_priloh.pdf.

PEGLER, Martin. *Britský Tommy: Válečníci na západní frontě*. In: SHEFFIELD, Gary (ed.). *Válka na západní frontě: V zákopech 1. světové války*. 1. Brno: Computer Press, 2009. 77 – 107 s. ISBN 978-80-251-1879-5.

PETRÁŇ, Tomáš. *Od televize ke skutečnému filmu*. In: KOFROŇ, Václav. *Hranice (ve) filmu*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 1999. 39 – 47 s. ISBN 80-7004-096-3.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Filmové dějiny*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2004. 13 – 16 s. ISBN 80-7106-667-2.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Zlo a film*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. 1. Praha: Casablanca, 2009. 41 – 44 s. ISBN 978-80-87211-34-2.

PINKAS, Jaroslav. *Film a dějiny v pedagogické praxi*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. 1. Praha: Casablanca, 2009. 24 – 38 s. ISBN 978-80-87211-34-2.

POZNAROVÁ, Valérie. "Socialistický realismus" a jeho využití pro dějiny sovětské kinematografie. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a nakladatelství Casablanca, 2012. 17 – 24 s. ISBN 978-80-87211-58-8.

PTÁČKOVÁ, Brigita; PTÁČEK, Luboš. *Rétorika narativu a rétorika žánru*. In: *Žánr ve filmu: Sborník příspěvků z 6. česko-slovenské filmologické konference konané v Olomouci 14.-16.11. 2002*. 1. Praha: Národní filmový archiv, 2004. 19 – 31 s. ISBN 80-7004-116-1.

RAK, Jiří. *Film v proměnách moderního českého historismu*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2004. 17 – 29 s. ISBN 80-7106-667-2.

RAK, Jiří. *Obraz vzniku Československa v české filmové tvorbě dvacátých let*. In: *Filmový sborník historický 2: 90. let vývoje čs. kinematografie - příspěvky z konference*. 1. Praha: Československý filmový ústav, 1991. 9 – 15 s. ISBN 80-7004-013-0.

RAK, Jiří. *Potíže se Švejkem: Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. In: BARTLOVÁ, Milena (ed.). *Pop history: O historické věrohodnosti románů, filmů, komiksů a počítačových her*. 1. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2003. 9 – 24 s. ISBN 80-7406-345-2.

SMIEŠKOVÁ, Alena. *Tým, ktorí tam nikdy neboli: (Historia a spomienka. Filmové a literárne rozprávenie.)*. In: KOPAL, Petr (ed.). *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla*. 1. Praha: Casablanca, 2009. 136 – 153 s. ISBN 978-80-87211-34-2.

SOBCHACKOVÁ, Vivian. *Filmové žánry: Mýtus, rituál a sociodrama*. In: ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie I: Angloamerické studie*. 1. Praha: Český filmový ústav, 1991. 139 – 149 s.

SORLIN, Pierre. *Archivy a filmové týdeníky ze stalinského období*. In: KOPAL, Petr; FEIGELSON, Kristian (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. 1. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů a nakladatelství Casablanca, 2012. 216 – 223 s. ISBN 978-80-87211-58-8.

SZCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav. *České myšlení o filmu do roku 1950*. In: SCZEPANIK, Petr; ANDĚL, Jaroslav (eds.). *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904-1950*. 1. Praha: filmový archiv, 2008. 14 – 70 s. ISBN 978-80-7004-136-9.

ŠTÁBLA, Zdeněk. *Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906-1939)*. In: KLIMEŠ, Ivan (ed.). *Filmový*

sborník historický 3. 1. Praha: Český filmový ústav, 1992. 5 – 48 s. ISBN 80-7004-023-8.

VANĚČEK, Jiří. *Rakousko-Uhersko na rozcestí – poslední možnost záchrany?: Ženevská jednání 18. a 19. prosince 1917.* In: *Historický obzor* 1/2, 2005, roč. 16. 32 – 39 s. ISSN 1210-6097.

E) Internetové zdroje

Anti-Kriegs Museum Berlin [online]. [cit. 2013-04-15]. Dostupné z: <http://www.anti-kriegs-museum.de/index.html>

BBC News [online]. [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: <http://www.bbc.co.uk/news/>

Box office Mojo [online]. 2012 [cit. 2013-01-28]. Dostupné z: <http://www.boxofficemojo.com/>

Forgotten Classic of Yesteryear [online]. [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: <http://forgottenclassicsofyesteryear.blogspot.cz/>

Foro de Historia Militar el Gran Capitán [online]. [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: <http://foro.elgrancapitan.org/>

Globus-Film [online]. [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: <http://www.globus-film.de/html/home.htm>

Historický ústav akademie věd České republiky [online]. [cit. 2013-02-20]. Dostupné z: <http://www.hiu.cas.cz/cs/>

Internet Movie Database [online]. 1990, 2013 [cit. 2013-01-17]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/>

Livewithfilm [online]. [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: <http://livewithfilm.wordpress.com/>

NASA Jet Propulsion Laboratory: Space, Stars, Mars, Earth, Planets and More [online]. [cit. 2013-02-13]. Dostupné z: <http://www.jpl.nasa.gov/>

Silent Era: The Silent Film Website [online]. 1999. Dostupné z: <http://www.silentera.com>

6 RESUMÉ

The basic topic of this magister thesis is the audiovisual reflection of World War I in the interwar period. The main attention is given to three different states and their cinematographies. Whereas there are many monographs about reflections of World War I in british, american or french cinematographies, the main interest is given to german, russian and czech film productions between the years 1914-1939. The main objective is to historical analyse concrete movies about World War I, and make a comparison between them, in a view of historical, political and territorial conditions.

First part of this work is a theory about the relevance of relation of historiography and cinematography, and relation of cinematography and history. In this part, which includes two chapters, is treatise about the movie and its attributes, which allows it to be a relevant historical source for historiographical research. The second chapter of first part is about movie terminology, that specifies historical and war movies. Second part of this work includes four chapters about national cinematographies of Germany, Czechoslovakia and Russia in the interwar period, and its audiovisual reflections of World War I. The final chapter is devoted to the overall summary of the main differences.

History of german reflections of World War I begins within the start of World War I. The main focus is basically post-war cinematography, especially the differences of audiovisual historical reflections between the Weimar period (1918-1933) and nazism period (1933-1939). Analysis of german post war film production is aiming to point out the main diferencies between two different regimes in the interwar Germany, as well as diferencies between the other states.

Tsarist Russia entered the War in 1914. Its cinematographic propaganda began at the start of War, as well as German movie propaganda did. In 1917 did happen two revolutions, which changed not only politics of Russia, but even its retrospective audiovisual reflections of war. Subsequent socialistic regime was totally dissimilar of the previous era. So did Russian cinematography, that changed its production from pro-war propaganda to pro-socialist and pro-revolutionary movie production. This chapter is intended to show, how different the socialistic cinematography was in comparison with the two other states.

History of the Czechoslovak cinematography began in the year 1918, when the independent republic of Czechoslovakia was declared. Although Czechoslovakia formally did not exist at the time of World War I, because of being part of Austria-Hungary, there are many movies from interwar period, which refers to the conflict. The reason for its comparison with the other states, is to compare reflective cinematography of one static republic with two other states, that changes their political structures and ideologies, and find out the potential connections or differences between their film productions.

The final chapter of this text is an overall summary, which marks the crucial disparity, or main similarities of audiovisual reflections of World War I between the three interwar states.

Keywords: World War I, Cinematography, Czechoslovakia, Germany, Russia, Movie, Interwar period (1918-1939), silent movie, cinematography of Czechoslovakia, cinematography of Germany, cinematography of Russia, film propaganda, anti-war cinema.

7 PŘÍLOHY

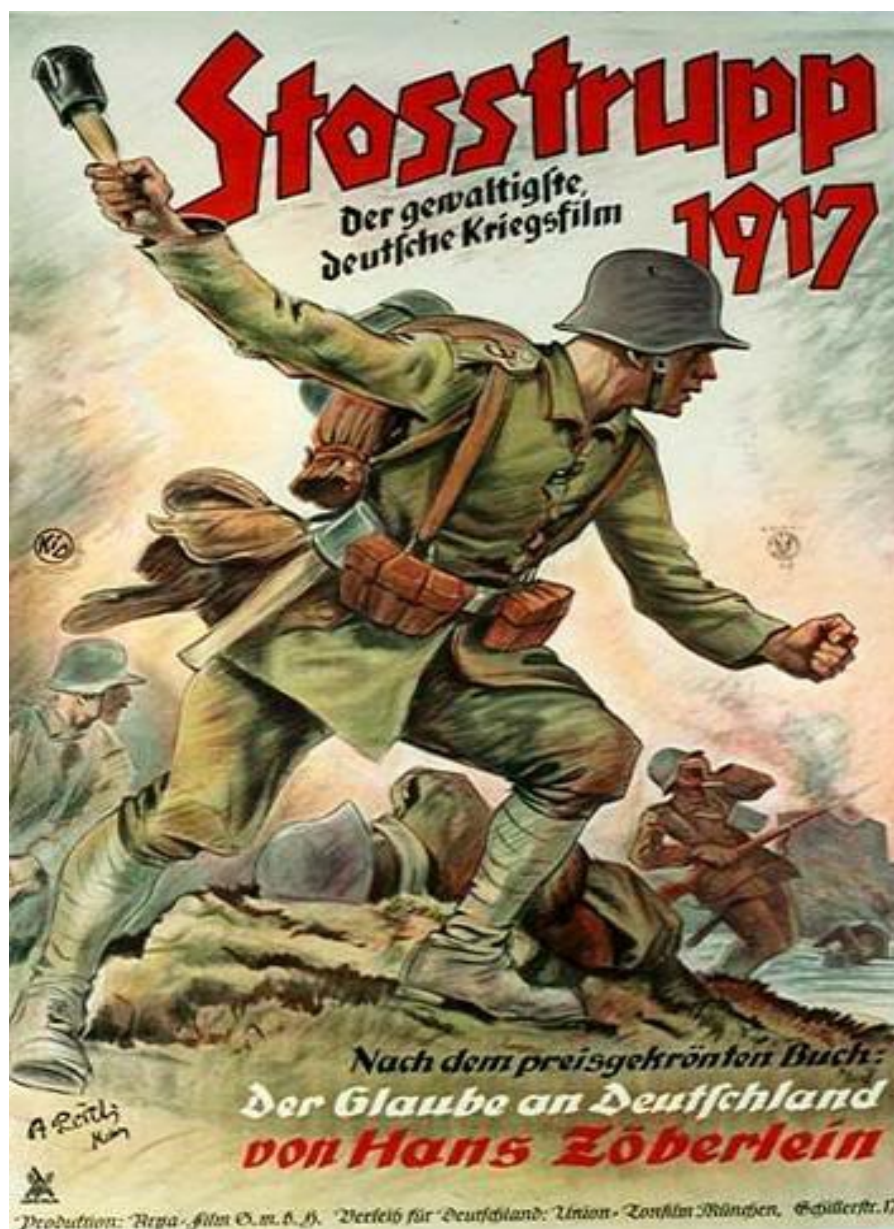
Příloha č. 1: Dobový plakát k německému pacifistickému filmu *Hory v plamenech* (*Berge in Flammen*, 1931). Ekologický podtext filmu ilustruje kontrast bitevního pole na pozadí hornaté nedotčené krajiny.



Zdroj: Internet.¹⁰²⁵

¹⁰²⁵ SCHWARZER, Alfred Maria. *Berge in Flammen*. *Globus-Film* [online]. [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: http://www.globus-film.de/GFilme/html/berge_in_flammen.htm

Příloha č. 2: Dobový plakát k německému nacistickému filmu *Úderná jednotka* (*Stoßtrupp 1917*, 1934), o tři roky mladšímu, než *Hory v plamenech*. Z ilustrace je vyjma výmluvného titulku¹⁰²⁶ patrná válečná zanícenost německých pěšáků, kteří postupují proti neviditelnému (francouzskému) nepříteli.



Zdroj: Internet.¹⁰²⁷

¹⁰²⁶ „Nach dem preisgekrönten Buch *Der Glaube an Deutschland* von Hans Zöberlein.“ V překladu: „Na motivy oceněné knihy *Víra v Německo* od Hanse Zöberleina.“

¹⁰²⁷ Ver Tema - El cine del III Reich. *Foro de Historia Militar el Gran Capitán* [online]. 2002 [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: <http://foro.elgrancapitan.org/viewtopic.php?p=283442>

Příloha č. 3: Utrpení a lhostejnost. Výjevy ze sovětského filmu *Arzenál* (*Arsenal*, 1929), které kontrastují zchátralost ruského obyvatelstva za války, zatímco si car Mikuláš II. Doplnuje zápisky z lovu.



Zdroj: Výňatky z filmu.¹⁰²⁸

¹⁰²⁸ *Arzenál* (*Arsenal*). Režie Alexandr DOVŽENKO. SSSR, 1929.

Příloha č. 4: Dobový plakát k filmu *Předměstí* (*Okraina*, 1933). Výjev znázorňuje sblížení německého zajatce a ruské dívky na pozadí budovy zvukového kina,¹⁰²⁹ jež je expresivně vymalováno tradiční sovětskou rudou barvou.

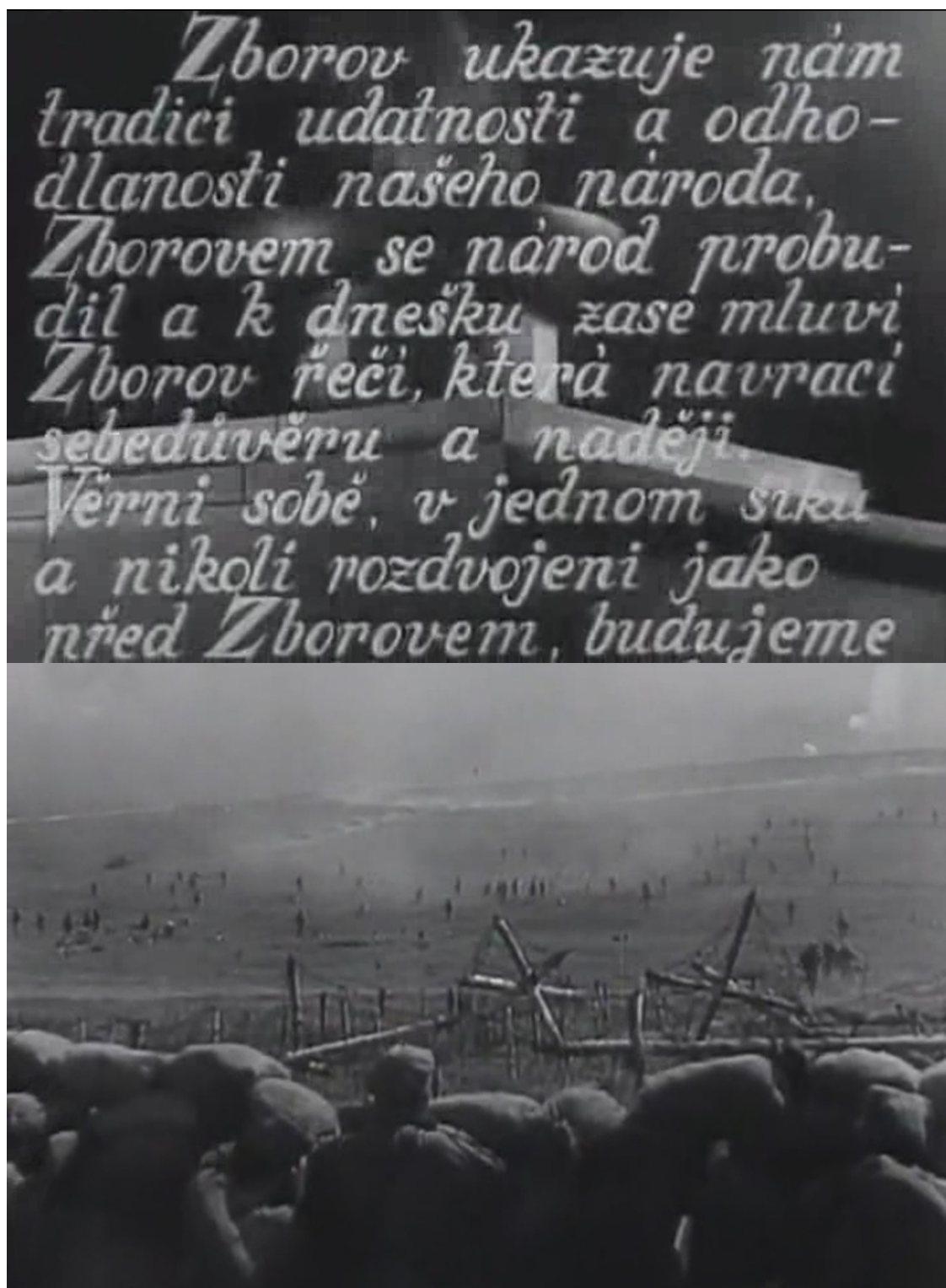


Zdroj: Internet.¹⁰³⁰

¹⁰²⁹ Nápis nad vchodem, který deklaruje zvukovou vybavenost kina, upozorňuje diváky na skutečnost, že *Předměstí* je zvukovým filmem. Výše jsme si uváděli, že zavádění zvuku do sovětské tvorby obnášelo značnou produkční krizi - viz kapitola 3. 3. 3 Socialistický realismus ve filmové praxi (1930-1939). Bylo proto nutné propagovat i takto zvukové filmy, aby jejich návštěvnost napomohla sovětské kinematografii překlenout tvůrčí i produkční krizi.

¹⁰³⁰ Outskirts (1933): or livewithfilm rises up for the Motherland!... *Livewithfilm* [online]. 2012 [cit. 2013-04-24]. Dostupné z: <http://livewithfilm.wordpress.com/2012/11/04/outskirts-1933-or-livewithfilm-rises-up-for-the-motherland/>

Příloha č. 5: Výjevy z filmu *Zborov* (1938). Úvodní titulek, který diváka nabádá k uvědomění si historického významu bitvy u Zborova – a záběr přímo z bitvy, již se mělo zúčastnit na tisíce vojáků.



Zdroj: Výňatky z filmu.¹⁰³¹

¹⁰³¹ Zborov. Režie J. A. HOLMAN; Jiří SLAVÍČEK. ČSR, 1938.

Příloha č. 6: Hrdost, čest, solidarita a odhodlání. Velitel československé legionářské hlídky ve filmu *Jízdní hlídka* (1936) nezajme ani nezastřelí bolševického vojáka, ale zachová se k němu blahosklonně, za což se dočká slov uctivé chvály. Když o několik chvil později zbývá už jen pár přeživších legionářů, tak jim ani zranění nebrání v dostání své vojenské povinnosti a národní cti.



Zdroj: Výňatky z filmu.¹⁰³²

¹⁰³² *Jízdní hlídka*. Režie Václav BINOVEC. ČSR, 1936.

Příloha č. 7: Vizuálně efektivní znázornění německých zvěrstev za války. Francouzský režisér Abel Gance ve svém filmu *Žaluji!* (*J'Accuse!*, 1919) v explicitní scéně znázornil neskrývanou vizuální symboliku válečného zla, jíž ztělesňují zlověstné stinné siluety německých vojáků, kteří se chystají zneuctít nebohou francouzskou venkovanku.



Zdroj: Výňatek z filmu.¹⁰³³

¹⁰³³ *Žaluji!* (*J'accuse!*). Réžie Abel GANCE. Francie, 1919.

Příloha č. 8: Dobový plakát k americkému filmu *Čtyři synové* (*Four Sons*, 1928). Zatímco německá matka líčí osudy svého čtvrtého syna, jenž odcestoval do Spojených států amerických aby našel štěstí, které se mu v předvečer první světové války v Německu nedostávalo, tři zbylí synové dychtivě a zasněně naslouchají.



Zdroj: Internet.¹⁰³⁴

1034 HOOD, Nathaniel. *Four Sons*. *Forgotten Classics of Yesteryear* [online]. 2011 [cit. 2013-04-25]. Dostupné z: <http://forgottenclassicsofyesteryear.blogspot.cz/2011/07/four-sons.html>