

bitva (Stalingradská bitva, rež. V. Petrov, 1949/1949), *Stuky* (Stukas, rež. K. Ritter, 1941/1941), *Svátek svatého Jorgena* (Prazdnik svjatogo Jorgena, rež. J. Protazanov, 1930/1965), *Symfonie Donbasu* (Simfonija Donbassa, rež. D. Vertov, 1931/1966), *Ščors* (rež. A. Dovženko, 1939/1957), *Tajné posláni* (Sekretnaja missija, rež. M. Romm, 1950/1950), *Touha* (Mečta, rež. M. Romm, 1941), *Uprchlíci* (Flüchtlinge, rež. G. Ucicky, 1933), *Uprchlý ostrov* (Bëgstvujuščij ostrov, rež. A. Razumnyj, 1929/1932), *Věčný Žid* (Der ewige Jude, rež. F. Hippler, 1940), *Veliká záře* (Vëlikoje zarevo, rež. M. Čiaureli, 1938/1951), *Velký král* (Der grosse König, rež. V. Harlan, 1942/1942), *Velký občan* (Vëlikij graždanin, rež. F. Ermler, 1937–1939/1950), *Venkovský lékař* (Selskij vrač, rež. S. Gerasimov, 1952/1952), *Vesnická učitelka* (Selskaja učitel'nica, rež. M. Donskoj, 1947/1948), *Vítězství vůle* (Triumph des Willens, rež. L. Riefenstahlová, 1934/1940), *Vítr z východu* (Vëťër s vostoka, rež. A. Room, 1941), *Vojáci v blátě* (Bolotnyje soldaty, rež. A. Mačeret, 1938), *Vpád* (Našestvije, rež. A. Room, 1944/1945), *Žaluji* (Ich klage an, rež. W. Liebeneiner, 1941/1941), *Země* (Zemlja, rež. A. Dovženko, 1930/1931, 1971), *Zlaté město* (Die goldene Stadt, rež. V. Harlan, 1942), *Zvenihora* (Zvenigora, rež. A. Dovženko, 1928).

Petr Kopal **Adolf Hitler a ti druzí.**

Filmové politická démonologie na počátku 21. století¹

Soudě dle názorů některých současných českých politiků a publicistů, měl by se věhlasný stříhový dokument Michaila Romma správně jmenovat Obyčejný komunismus. A stejný název by titíž přiřkli také snímku, který by ukazoval zločinnou podstatu islámského radikalismu. Zdaleka nejen v české politice neztratil černobílý bipolární svět nic ze svého kouzla, ze své působivě prosté a úderné poezie (nejlépe kdysi znějící v profesionálním přednesu Ronalda Reagana: „dábelská říše světového komunismu“, „říše Zla“ apod.). A je otázkou, nebude-li zrod skutečné nové bipolarity, nového Velkého Nepřítele, nakonec více než čímkoli jiným důsledkem právě této svaté nostalgické.

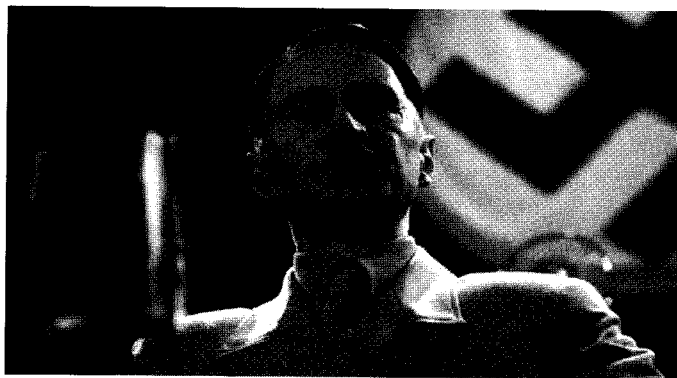
Žijeme totiž v nejistých časech, kdy se leckdo utíká k vyzkoušeným jistotám a snaží se novým věcem dávat stará známá jména. Občas se to však stejně neobejde bez víceméně matoucích překvapení. Tak v anketě o ďábla tisíciletí, uspořádané v roce 1999 deníkem *The New York Post*, sice zvítězil Adolf Hitler, ale těsně ho následoval prezident Bill Clinton; Stalin, Pol Pot a Mengele byli až za ním.² Podvádět národ se stážístkou se prostě nemá. Ještěže se pak do Bílého domu opět vrátil kladný hrdina.

„To je znamení boží, jsme v obležení. Teroristé zahájili palbu – a my ji opětuje! (...) Máme těžké časy. Ústava je nemohla předvídat. Byla zničena národní památka. To je útok na naši demokracii. Když máme vést válku proti cizím vetřelcům, jistá občanská práva teď musí ustoupit.“ Tato nikoli nepovědomá slova pronáší Robert Carlyle v titulní roli kanadského dvoudílného televizního filmu z roku 2003 *Hitler: vzestup zla* (*The Rise of Evil* – což můžeme přeložit také jako vznik, původ či počátek zla). Jedná se o kancléřovu reakci na

¹ Tento subtilní esej je lehce aktualizovanou verzí původního referátu předneseného na semináři „Adolf Hitler a ti druzí. Filmové obrazy zla“, který se uskutečnil 22. 8. 2005 na hradě Orlíku u Humpolce v rámci čtvrtého ročníku *Filmu a dějin*, věnovaného tématu druhé světové války (www.filmadejiny.cz). Zkrácená verze referátu byla otištěna jako aktualita/glosa v časopisu *Dějiny a současnost* (28, 2006, č. 10, s. 7.)

² Andy SOLTIS, *Post Readers: Hitler was most evil*, *New York Post*, November 17, 1999, www.nypost.com/p/news/post_readers_hitler_was_most_evil_ONojm6UZ6eUUlxEf5yKKTm; *Hitler, Stalin... and Clinton?* Newspaper poll ranks president second among most evil, November 18, 1999, www.wnd.com/news/article.asp?ARTICLE_ID=17253.

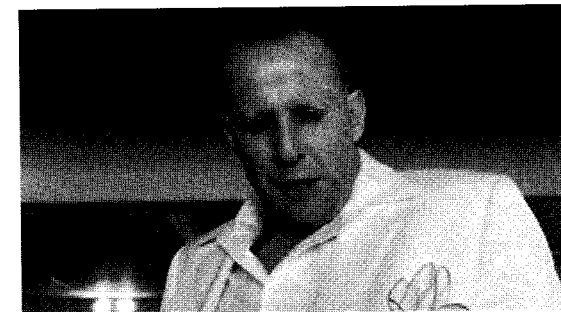
úmyslně založený požár Říšského sněmu v roce 1933. Tvůrcům zjevně záleželo na tom, aby divák nepřehlédl, že důvodem, přesněji záminkou k nastoupení cesty vedoucí až do pekelných plamenů druhé světové války byla „nezbytná opatření proti terorismu“ (což jsou opět slova hlavní postavy). Místo polínka příhodně oblíbenou poučku filmových teoretiků: „Minulé události film rekonstruuje proto, že jimi má co říci aktuálnímu divákovi, a to, jak je rekonstruuje, vypovídá víc o jeho vlastní současnosti než o evokované minulosti“ neboli „historické filmy nám toho prozrazují méně o době, kterou před kamerou inscenují, než o společnosti, ve které a pro kterou vznikly“.³



Robert Carlyle v hlavní roli televizního filmu *Hitler: vzestup zla* (2003).

Mimochodem, třebaže onen film začíná Hitlerovým dětstvím, o nějaké zlidštění „dábla tisíciletí“ se rozhodně nesnaží. Od první do poslední scény vidíme rtuťovitého skřeta, psychopata bez špetky svědomí, ale zato s nezměrným přesvědčením o vlastní výjimečnosti a vyvolenosti (i když tady by se dalo namítnout, že mesiášským komplexem tak či onak trpěla a trpí asi většina státních představitelů). Navzdory charakteristické masce není Carlyle vizuálně moc přesvědčivý. Nelze tvrdit, že by z jeho Hitlera sálalo kdovíjaké charisma. Zato z něj cítíme chlad a slizkost. Potom se však musíme ptát, jak by takový odpudivý plaz dokázal učarovat naprosté většině tehdejších Němců. Bezcitnou zrůdou je rovněž velitel SA Ernst Röhm, kterého ztvárnil švédský herec Peter Stormare – díky Hollywoodu známý jako představitel vraždících psychopatů (nebo taky ještě psychopatických vrahů) a následně rolí samotného Lucifera ve filmu *Constantine* (2005), velmi přesvědčivě zvládnutou.

To, co jsme zde uvedli o historických filmech, platí v podstatě rovněž o snímcích kladených do žánrové škatulky sci-fi. Řada z nich se totiž věnuje ryze současným problémům, jen s tou inovací, že děj se odvíjí ve futuristických



Peter Stormare jako Ernst Röhm (*Hitler: vzestup zla*) a jako Lucifer (*Constantine*, 2005).

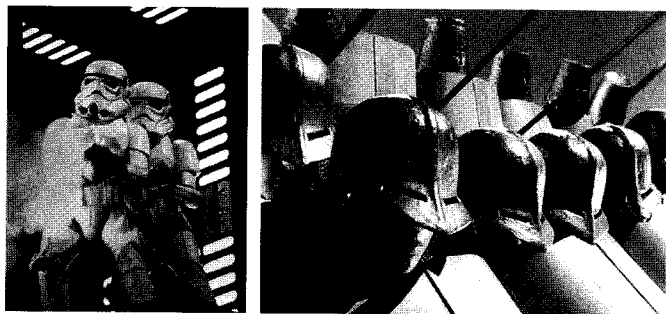
kulisách. Nedosti na tom: sci-fi poměrně často vytváří obrazy budoucnosti podle daných historických muštrů, tedy jako paralely, případně jako alternativy. Funguje to ovšem i obráceně: takto představená budoucnost nám umožňuje znovu a jinak (lépe) nahlédnout některé problematice kapitoly zejména soudobých dějin.

První trilogie *Hvězdných válek*, kterou George Lucas natočil už v letech 1977–1983, nás přenesla do „jiné galaxie“, kde právě zuřil boj povstalců, stoupců zaniklé Republiky, s utlačovatelským Impériem, jehož krutovládu zosobňoval spíše než samotný Imperátor, který se objevil až v posledním dílu „temný pán“ Darth Vader.⁴ Patřilo k logice striktně dualistického světa, že vojákům oné galaktické říše Zla dokonale padly stylizované stejnojmenné hitlerovské armády: povědomě tvarovanou přilbu nikdy neodkládal zmíněný zloduch č. 1, který však zároveň odkazoval na německé rytíře jako nelidská monstra

⁴ S takto názorným („náboženským“, žánrově westernovým či pohádkovým) zosobněním zla polemizuje Terry Gilliam: „Já jsem se s Georgem Lucasem několikrát pohádal. On si myslí, že Darth Vader je zlo. Já si myslím, že je to kovboj v černém klobouku. Pro mě je zlo postava Michaela Palina ve filmu *Brazil* – nejlepší kamarád, který má rodinu, který má děti a zároveň mučí lidi, protože má kariéru, protože je to jeho džob. To je pro mě zlo, a ne Darth Vader, který je pouhá karikatura. Já si myslím, že Spielberg a Lucas točí náboženské filmy... Jsou to filmy, které nám říkají, co je správné a co je špatné, dobro a zlo jsou v nich snadno identifikovatelné.“ Srov. Alena PROKOPOVÁ – Petr ŠAROCH, *Terry Gilliam*. O ožvládnutí stolu a jiných příbězích, *Cinema* 2004, č. 4, seš. 156, s. 56.

³ Mária FERENČUHOVÁ, *Medzi históriou a mýtom*. Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikcia“, in: *Film a dějiny*. Ed. P. Kopal, Praha 2005, s. 52–54.

bez tváří v Ejzenštejnově *Alexandru Něvském* (1938); ještě více se jim podobali příslušníci úderných jednotek Impéria, navlečení do nepraktických brnění a přileb z bílého plastu. V letech 1999–2005 pak Lucas odvyprávěl novou trilogii *Hvězdných válek*, kterou chronologicky předřadil té staré, aby mohl ukázat mocenský vzestup zla.



Nacistické vzezření představitelů zla – nelidských monster bez tváří. Jednotky Impéria (*Star Wars*) a ozbrojenci z vojska Řádu německých rytířů (*Alexandr Něvský*).

Na začátku bylo nevinné dítě, do kterého mnozí vkládali velké naděje. Domnívali se, že je předpověděným vyvoleným, který jednou nastolí v celé galaxii mír. Leč z hodného dítěte vyrůstá nevyrovnaný mladík, který postupně podléhá kouzlu „temné strany“, nabízející snadná a rychlá řešení. „Lidi by měl donutit někdo moudrý, ne senátoři, kteří se snaží zavděčit těm, kdo je platí...“ Lékem na korupci a další problémy, se kterými se demokracie neúspěšně potýká, je tedy Vůdce, Imperátor. Příběh této zastřené a dlouho spíše epizodní postavy se stále více proplétá s hrdinovými osudy. Pod maskou důvěryhodného senátora Palpatina, obětavého ochránce Republiky, se ukrývá lstivý intrikán, tajně rozpoutávající galaktické konflikty a hrozby, aby jich dovedně využíval k dalšímu posilování svých pravomocí: ze senátora se stává kancléř a z kancléře... On je tím dábelkým svědce, který v mladém Anakinu Skywalkerovi probudil „zlobu, strach, agresivitu“, „temné stránky Síly“, a stvořil tak monstrum jménem Darth Vader.

Podobnou symbolickou dvojici nacházíme už v *Kabinetu doktora Caligariho* (*Das Cabinet des Doktor Caligari*, 1920), prvním z řady expresionistických fantastických snímků, jimiž německá kinematografie po první světové válce reflektovala nedávná i aktuálně prožívaná společenská traumata.⁵ Dr. Caligari je šílenec, který vede ústav pro choromyslné. Navíc vystupuje jako poutový iluzionista – a pod zástěrkou působivého představení páchá své zločiny. Jeho nástrojem – médiem – je náměsíčný mladík Cesare. Tento vyzáblý černě oděný netvor, ovládaný Caligariho hypnotickou silou, vraždí pro svého pána nevinné

oběti. Je to však právě Cesare, koho pronásledují mstitelé a kdo nakonec vyčerpán umírá. Šlo tu o průhlednou alegorii: zatímco Caligari zosobňoval státní autoritu, Cesare byl loutkou systému, vojákem, který za svého vůdce padl na bojišti. Dodejme, že film vznikl v roce 1920. V té době byl Hitler ještě politickým embryem – ale ne nadlouho...⁶



Svědce a monstrum-oběť. Caligari a Cesare (*Kabinet doktora Caligariho*) a Palpatine a Darth Vader (*Star Wars*).

Od Hitlera k Palpatinovi – tak by se mohlo jmenovat pokračování slavné Kracauerovy knihy *Od Caligariho k Hitlerovi* (německý sociolog a filmový historik Siegfried Kracauer ji poprvé vydal už v roce 1947).⁷ Palpatine a Vader stejně jako

⁶ Další mocný inspirační zdroj (nejen) pro Lucase: *Metropolis* Fritze Langa z roku 1926. Roli svědce zde zastává vynálezce/černokněžník Rotwang. Jeho nástrojem je žena-robot, svůdná mrcha, „falešná Marie“, v závěru upálená před katedrálou jako čarodějnice. Vizually se jí velmi podobá Lucasův C3PO. Tento robot, jedna z ikon *Hvězdných válek*, je však jednoznačně kladnou postavou, sympatickým a poněkud afektovaným nešikou, kterého ještě doplňuje rozumářský „kolega“ R2D2. „Hobitovští“ roboti spoluvytvářejí vesmírnou fantasy, jíž dominují rytíři-mniši/mágové, vládoucí laserovými meči a mysteriózní kouzelnou Silou. Darth Vader je přitom z velké části také robotem, strojem. K Langově filmu viz druhý svazek řady „filmová klasika“, vydávané nakladatelstvím Casablanca: Thomas ELSAESSER, *Metropolis*, Praha 2007.

⁷ Siegfried KRACAUER, *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*, Princeton 2004. Česky: *Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi: psychologické dějiny německého filmu* (skripta FAMU), Praha 1958. Další klasické dílo o německém expresionismu, o „démonickém plát-

⁵ V roce 2009 vydaly film na DVD Levné knihy: „Robert Wiene. Kabinet doktora Caligariho. Nejzásadnější filmové dílo německého expresionismu.“

Caligari a Cesare jsou nadčasovou filmově politickou variací na svůdce a monstrum-oběť. A je historicky ověřenou skutečností, že tato sociologická syntéza války jako největšího Zla začíná zdánlivou nevinností své „dětské“ fáze.⁸

Hvězdné války obsahují celou řadu (filmově) historických paralel. Lucas se však jejich prostřednictvím vyjadřuje také (ne-li především) k současné politice. Mladého Anakina, nenávratně vykročivšího na cestu zla, nechává dokonce parafrázovat oblíbenou průpovídku prezidenta Bushe: „Kdo není se mnou, je proti mně!“ Následuje replika Anakinova bývalého učitele a přítele, mistra řádu Jedi (Jedi = slovem i mečem vyzbrojený obránce humanity a republikánského zřízení): „Jen Sith uvažuje černobíle“ (Sith = stoupenec temné strany Síly). Zejména do posledního dílu nové trilogie promítl režisér svůj nesouhlas s válkou v Iráku, s černobílým viděním světa...



Na motivy plakátu pro druhý díl *Hvězdných válek* vznikla parodická montáž, která zasadila boj Dobra a Zla do dobových reálií války v Iráku.

Přitom on sám na něj kdysi také sázel – v původní trilogii. Souboj Dobra a Zla shledal nicméně už tenkrát nepřírozeně a nezdravě nudným. Pokusil se ho tedy zdramatizovat psychoanalýzou. Nasadil mu dokonce dvojité oidipovský komplex,

nu“: Lotte H. EISNER, *Die dämonische Leinwand*. Die Blütezeit des deutschen Films, Wiesbaden 1955 (francouzské vydání už 1952). Nejnovější vydání: Lotte H. EISNER, *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, Berkeley – Los Angeles – London 2008. Kritická hodnocení těchto děl nabízí sborník *Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘*. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. Hg. Thomas KOEBNER, München 2003.

⁸ Právě děti jsou pak ovšem těmi nejtragičtějšími oběťmi válek – jak upozorňují del Torovy filmy *Devil* (El espinazo del diablo, 2001) a *Faunův labyrint* (El laberinto del fauno, 2006), jejichž děj se v obou případech odehrává za španělské občanské války. Dodejme, že Anakin započne svůj přerod v Dartha Vadera tím, že zmasakuje dětské adepty řádu Jedi.

když z obou hlavních hrdinů udělal Vaderovy potomky. Závěr první trilogie, jakož i celé ságy by se pak dal nejspíše shrnout do známého sloganu o padouchovi a hrdinovi, kterým končí česká parodie na western *Limonádový Joe*. Jenže *Hvězdné války* nebyly parodií, ale variací na western. A v tomto žánru by nemělo být zlosynovi, nota bene masovému vrahovi, dopřáno ani posmrtné odpuštění.⁹

Plodem americké snahy o urychlenou redefinici bezpečnostního ohrožení po rozpadu „říše Zla“ se v 90. letech stal seznam států-darebáků („rogue states“), jakýsi geopolitický bestiář, zahrnující předně Irák a Jugoslávii (Srbsko). „Nový Hitler“, jak se shodně přezdívalo Saddámu Husajnovi i Slobodanu Miloševićovi, skončil za mřížemi. Zásoba staronových obrazů zla se tím však zdaleka nevyčerpala...¹⁰



Názorný obraz nepřítele – jako rohatého ďábla. *Star Wars: Epizoda I – Skrytá hrozba*.

„Dnes jsme viděli ďábla!“ – tak začínal jeden z prvních Bushových proslovů po teroristickém útoku 11. září 2001. Ďábel krátce nato získal konkrétní

⁹ Toto rehabilitování válečného zločince podobně jako sociální smír, jímž končí *Metropolis*, evokuje „politický kompromis spojeneckých sil s fašismem“ po roce 1945. Srov. T. ELSAESSER, *Metropolis*, s. 56n. Zmiňován bývá odkaz na *Triumf vůle* (finále *Epizody IV*). V rámci žánru sci-fi nabídl skutečně působivou hru se schématem dobra a zla, provokativní odpověď na postupy propagandistických filmů, Paul Verhoeven ve *Hvězdné pěchotě* (Starship Troopers, 1997) – k tomu viz Petr KOPAL, *Hollywood jako Nostradamus? America Now: film a politika*, in: *Film a dějiny*. Ed. Týž, Praha 2005, s. 300. Úžasnou nečernobílou historickou reflexi pak týž režisér vytvořil v *Černé knize* (Zwartboek, 2006), odehrávající se za německé okupace Holandska. K tomu filmu srov. Zdeněk HOLÝ, *Černá kniha*. Triumf dějin a hollywoodského vyprávění, Cinepur 16, 2007, č. 51, s. 29: „Černá kniha je tak velmi provokativní snímek, který díky své ‚bezohledné‘ dějové výstavbě dokáže otevřít snad všechny rány jedné národní historie. Člověku je až líto, že se tento režisér nenarodil v jiném malém národě s podobnou historickou zkušeností. Později se mi připomněl Hřebejkův snímek *Musíme si pomáhat*, kde taky málokdo je bez viny, ale co v něm ve srovnání s *Černou knihou* chybí, je odsouzení, které nahrazuje úplně opačným postojem, smířením.“

¹⁰ K zahraničně politickému tápání po konci studené války viz Henry A. KISSINGER, *Potřebuje Amerika zahraniční politiku?*, Praha 2002. Ztráta identity postihla především Pentagon, na počátku 90. let improvizující s novou bezpečnostní hrozbou v podobě regionálních ďáblíků, a tajné služby, informující americkou a britskou vládu o přítomnosti zbraní hromadného ničení v Iráku. K hollywoodské produkci 90. let viz *The End of Cinema as We Know It*. American Film in the Nineties. Ed. Jon LEWIS, New York 2001, zvl. s. 141–181 (kap. Pictures and Politics); ke vztahu filmu a politiky P. KOPAL, *Hollywood*, s. 295–312, 398–401.

arabskou vizáž a jméno. Týž hrozící ďábel se zjevil na amerických televizních obrazovkách v samotném závěru kampaně prezidentských voleb roku 2004. V nich potom zvítězil osvědčený bojovník proti zlu. Skoro to vypadalo, jako by Usáma přispěchal Georgeovi v hodině dvanácté na pomoc (jak také neváhali spekulovat zejména někteří evropští komentátoři). Protiklady se navzájem potřebují (nejvíce v černobílém světě). V tomto smyslu by padouchova a hrdinova genealogie opravdu mohla mít leccos společného – zvláště když válka proti terorismu občas poněkud připomíná westernovou parodii. Rodinné spory by se však už nikdy neměly řešit na veřejnosti – a když, tak jedině prostřednictvím ILM, nejlepší společnosti na výrobu speciálních efektů, založené Lucasem původně k realizaci *Hvězdných válek*.¹¹

¹¹ Po roce 2001 se do politiky i filmu promítl „střet civilizací“, ohlášený už v první polovině 90. let některými americkými politology (Samuel P. HUNTINGTON, *Střet civilizací: boj kultur o proměnu světového řádu*, Praha 2001; TYŽ, *The Clash of Civilizations*, Foreign Affairs 72, Summer 1993, No. 3, s. 22–49). Na jeho myšlenkovém půdorysu vznikl film 300: *Bitva Thermopyl* (300, 2007, r. Z. Snyder), líčící nekompromisní boj západního řádu s východním chaosem. (Zatímco tady je uniformita řádem a pestrost chaosem, v Eizenštejnově *Alexandru Něvském* bylo hodnocení těchto znaků nastaveno přesně opačně: germánská nelidskost a totalita proti slovanské svobodě, veselosti a životnosti.) Na „střet civilizací“ odkazovala už filmová trilogie *Pán prstenů* (Lord of the Rings, 2001–2003, r. P. Jackson), kde jsou víceméně ztotožněny polarity Dobro–Zlo a Západ–Východ. K invazi a infiltrační sci-fi, jež odrážela už studenoválečnou paranoi (Válka světů z roku 1953 a nejnověji 2005), viz P. KOPAL, *Hollywood*, s. 311, 401; Jiří FIALA, *Zobrazení hrozby v americkém vědecko-fantastickém filmu 50. let*, Cinepur 17, 2009, č. 64, s. 24–29. Kromě východních skřetů a mutantů a mimozemšťanů, pocházejících ďábel ví odkud, reprezentují hrozbu a chaos ještě zombies neboli zombiové: *Rituál* (Ritual, 2001, r. A. Neshet), *28 dnů poté* (28 Days Later..., 2002, r. D. Boyle), *Resident Evil* (2002, r. P. Anderson), *Resident Evil: Apokalypsa* (Resident Evil: Apocalypse, 2004, r. A. Witt), *Resident Evil: Zánik* (Resident Evil: Extinction, 2007, r. R. Mulcahy), *Úsvit mrtvých* (Dawn of the Dead, 2004, r. Z. Snyder), *Soumrak mrtvých* (Shaun of the Dead, 2004, r. E. Wright), *28 týdnů poté* (28 Week Later, 2007, r. J. C. Fresnadillo), *Já, legenda* (I Am Legend, 2007, r. F. Lawrence), *Zombieland* (2009, r. R. Fleischer) atd. Všechny tyto filmy přispívají k obrazu nepřítel, zla. Filmy o zombies mohou být vnímány jako znepokojivé sociální podobenství (už Romerova *Noc oživlých mrtvol* /Night of the Living Dead/ z roku 1968). V *Já, legenda* jsou zombiové nejen hladoví a nevladatelní – jak svým chováním, tak svou početností –, ale i rychlí, „celkově zrychlení“ (už *28 dnů poté*), a tedy ještě mnohem nebezpečnější. Přes den se však schovávají, přežívají v temnotě, jsou extrémně vychrtlí, vybledlí a holohlaví. Hrdina příběhu, armádní vědec (voják-lékař), se snaží odhalit příčinu jejich stavu a najít lék. Dělá pokusy na „pacientech“ a má svou galerii „bývalých případů“, „čísel“. Jeho experimentování, jakkoli pozitivně motivované, přece jen vzbuzuje poněkud neblahé asociace. Také zde nacházíme jistý předobraz v německé meziválečné kinematografii. Zombiům se nápadně podobají dělníci-otroci v Langově *Metropolis*. Jsou bezejmennými čísly, zbavenými vlastní vůle, individuality i přirozenosti lidského pohybu. A jsou odsouzeni k životu v podzemí, „podsvětí“. Tyto poslušné lidské stroje se v důsledku manipulace mění v nositele zkázy a chaosu. Některé expresivní obrazy Langova filmu se velice záhy staly součástí evropského kulturního vědomí, podobenstvím reality 30. a 40. let 20. století, nástupu fašismu v Německu a hrůz druhé světové války. Zvláště scéna, v níž novodobí otroci odevzdaně vystupují po dlouhém schodišti a na jeho vrcholu jsou svrháváni do plamenného chřtánu stroje-Molocha, připomínala po druhé světové válce holocaust a „továrny na smrt“. „V polovině 60. let se této asociace chopil filmový historik Georges Sadoul a citoval v této souvislosti muže, kterého v roce 1943 přivezli do koncentračního tábora v Mauthausenu. Když sestupoval po rampě a viděl kolem sebe všechny ty lidi ve stejnokrojích a s vyholenými hlavami, obrátil se prý k jednomu spoluvězni se slovy: „Náš film *Metropolis*?“ Srov. T. ELSAESSER, *Metropolis*, s. 56.

Petr Koura **Obraz Adolfa Hitlera v českém hraném filmu**

Osobnost Adolfa Hitlera je v moderních světových dějinách těžko pochopitelným fenoménem. Na jednu stranu je nacistický diktátor všeobecně považován za největšího masového vraha a válečného zločince v lidských dějinách, na druhou stranu vzbuzuje až magickou přitažlivost. Výsledkem této až iracionální uhrančivosti je fakt, že cokoliv, co se Hitlerovy osoby týká, vzbuzuje neuvěřitelný zájem. A jsou to nejen Hitlerova výtvarná díla, za které jsou dnešní sběratelé ochotni zaplatit astronomické částky,¹ ale i jeho osobní předměty či knihy s jeho podpisem.² Analogická situace je i v dějepisce – i když po gigantickém dvoudílném Hitlerově životopisu z pera britského historika Iana Kershawa lze těžko ještě něco zásadního v diktátorově životě objevit,³ vycházejí stále jeho nejnovější biografické knihy⁴ a zdá se, že tomu bude i nadále.

Důvod je jediný – Hitlerovo jméno je prostě v dnešní době zárukou komerčního úspěchu. Lze to demonstrovat již na samotném českém knižním trhu. Řada publikací totiž nese ve svém názvu Hitlerovo jméno, a to nezřídka v kombinaci s nejrůznějšími fenomény. Český čtenář si tak může koupit nejen Hitlerovy žoldně⁵ či obdivovatelky,⁶ ale i Hitlerovu mládež,⁷ olympiádu,⁸ Hitlerovu filmačku,⁹ hlavní stany,¹⁰ tajné zbraně¹¹ (speciálně pak tanky,¹²

¹ Vladimíra STRAKOVÁ, *Hitlerovy obrazy vynášší miliony*, Lidové noviny 22, 2009, č. 209, s. 7.

² TÁŽ, *Draží se i auta, kosti a vlasový pramínek*, Tamtéž.

³ Ian KERSHAW, *Hitler. 1889–1936*: Hybris, Praha 2004; TYŽ, *Hitler. 1936–1945*: Nemesis, Praha 2004.

⁴ Marlis STEINERTOVÁ, *Hitler*, Praha 2007.

⁵ James LUCAS, *Hitlerovi žoldněři*. Mistři německé válečné mašinérie z let 1939–1945, Praha 1997, další vydání z r. 2004 a 2007.

⁶ Quido KNOPP, *Hitlerovy obdivovatelky a Marlene*, Praha 2002.

⁷ Quido KNOPP, *Hitlerova mládež*. Ztracená generace, Praha 2003; Brenda RALPHOVÁ-LEWISOVÁ, *Hitlerova mládež*. Hitlerjugend ve válce a míru 1933–1945, Praha 2001.

⁸ Christopher HILTON, *Hitlerova olympiáda*. Olympijské hry v Berlíně, Praha 2008; Anton RIPON, *Hitlerova olympiáda*. Historie nacistických her roku 1936, Praha 2008.

⁹ Steven BACH, *Leni Riefenstahlová*. Život a dílo „Hitlerovy filmačky“, Praha 2009.

¹⁰ Blaine TAYLOR, *Hitlerovy hlavní stany*. Z pivnice do bunkru, 1920–1945, Praha 2008.

¹¹ Thomas MEHNER, *Hitlerovy tajné zbraně*, Praha 2008.

¹² Russel H. S. STOLFI, *Hitlerovy tanky na východě*. Pokus o novou interpretaci druhé světové války, Brno 2007.