

nichž se obrazy zla mohou proměnit z varovného připomínání jeho přítomnosti v lidském světě v jeho skrytou propagaci. Síla filmu spočívá v tom, že se obrací k nesmírně širokému publiku, jeho riziko v tom, že je zrcadlem mentality tohoto širokého publika, a jeho nebezpečí pak v tom, že touto mentalitou dokáže manipulovat. A to už ani zdaleka nemusí platit jen o filmech Leni Riefenstahlové.

Jan Jaroš **Film ve službách
hnědé i rudé totality**

Za všechno mohou nepřítelé

Každý národ, potažmo státní útvar, má tendenci (a to nejen skrze své elity) hledat kořeny a současně se vymezovat vůči sousedům. Vytyčuje vzory, které vnímá jako prospěšné, ale rovněž varuje před vším, co je zapotřebí potírat jako škodlivé a ohrožující. Rád se odvolává na slavnou minulost, hrdinnou jak v úspěších, tak v utrpení – a v případech potřeby, v zájmu dodání ještě většího lesku, neváhá jednostranně zkreslovat, fabulovat, případně rovnou mystifikovat. To vše vytváří sebereflexi zrozenou jakoby různě pokřivovaným zrcadlem, vrhajícím takový obraz národní identity, s jakým by se nejspíše ztotožnil.

Tak se v průběhu 19. a 20. století pozvolna ustalovaly dva základní principy: vědomí dějinné návaznosti coby argumentu legalizujícího právě vládnoucí zřízení na jedné straně, a strašidlo dědičného, odvěkého nepřítele na straně druhé. V našem kontextu se tento cejch označující zlo, které zosobňuje ohrožení v nejširším smyslu tohoto slova, vztahuje především na Němce, ale také „odnárodnělé“ Židy, které v tradičním křesťanském smýšlení navíc tížila vina za ukřižování Ježíše; komunisté přidali „vykořisťovatelské třídy“, průběžně doplňované dalšími příměsemi – např. při uplatňování stalinské teorie o zostřování třídního boje přibývali skuteční i domnělí provinilci z vlastních řad.

U takto pojatého nepřítele, vymodelovaného bezmála jako postava z divadelního představení, nacházíme rysy v lecčems připomínající obětního beránka, jenž zástupně snímá naše vlastní hříchy. Každopádně příznačná, a to nejen pro období totalitních režimů, je vyhraněná polarizace tohoto hodnotového protikladu, nabývající absolutních kladných či záporných znamének.

Ve vyhrocených okamžicích, ať již je zavinila válka, hospodářská krize, či prostě jakýkoli pocit ohrožení, kdy vládnoucí moc vyžadovala deklarování sjednoceného, uniformního stanoviska, převážilo pranýřování nepřítele nad následováníhodnými vzory. Například – při ohlédnutí do nedávných českých dějin – jasně prosvítá, že při zmanipulovaných politických procesech s Horákovou či Slánským na počátku 50. let minulého století byly patrné tendence vybičovat veřejné mínění, vedle pocitů ochromujícího strachu se vynořovala nenávisťná davová hysterie, nápadně připomínající obdobné scény z Orwellova románu 1984. Že se vůbec nejedná o zdejší (případně totalitní) specifikum, dokládá svědectví jednoho vojenského kuchaře z Francie. V dokumentu *Jak se vaří dějiny*

(2008) vzpomíná, jak před odchodem do alžírské války byly vojákům promítány propagandistické dokumenty, mající v nich podpořit nenávisť vůči nepřítelům, prezentovaným jako krutí barbaři, kteří své zajatce mučí a mrzačí.

Stejně prvoplánově fungovaly hollywoodské obrazy nepřítele, ať již se jednalo o černochoy, indiány, nacisty, komunisty, Araby, či nejnověji teroristy různorodé proveniencie. A přidat lze obdobně vytvářená protizidovská klišé, šířená v televizním vysílání například palestinském nebo iránském – a to počínaje animovanými pořady pro děti. A v tomto snažení, jakoby recipročně, zajisté nezaostává ani Izrael. Zejména taková společenství, v nichž jsou historicky zakotveny konflikty nejen vnitřní, ale zejména ve vztahu k okolí, mají sklon uchýlovat se k obrazu nepřítele jako sjednocující platformě, která pak ledasco ospravedlňuje, i zločiny: to se vynořilo při genocidě Arménů v Turecku, v brutalitě nacistických i komunistických režimů, vysvětluje to odjakživa napjaté polsko-ruské vztahy z obou stran zatížené velmocenskými ambicemi včetně územních požadavků, dění na teritoriu bývalé Jugoslávie atd. Avšak jako sporné mohly být přijímány i odkazy na sepětí současnosti s mytologickou minulostí, jak tomu bylo při odvozování božského císařova původu v Japonsku – po druhé světové válce tam Američané jednoduše zakázali výuku i šíření této ideje.¹

Jestliže demokratické podmínky vládnoucí ve větší části civilizovaného světa připouštěly a připouštějí pluralitu názorů, totalitní režimy rázem vyzdvihly jediný výklad jakéhokoli jevu pod jejich dohledem se však také proměňující, jako všeobecně závazný, samozřejmě při souběžném umlčení každého odlišného stanoviska. Nevyzpytatelnost takových posunů téměř anekdoticky osvětluje případ slovenského filmu *Čisté ruky* (1956).

Autoři – scenáristka Katarína Hrabovská a režisér Andrej Lettrich – jej počali chystat v době, kdy ještě plně platila poučka o zostřování třídního boje, podle níž se i na vedoucí místa ve vládnoucí straně mohli vetřít zakuklení nepřítelé, aby odtud rozvraceli budování šťastných zítřků. Tak tomu bylo i ve zmíněném filmu, zajisté čerpajícím ze sovětských, podobně konstruovaných krvelačných vzorů, najmě Pyrjevovy *Dvoji tváře* (1935), u nás uvedené nedlouho předtím, než autoři počali sepisovat scénář – Pyrjev názorně líčí, jak se padouch vetřel mezi poctivé komunisty, a třídní boj zavádí až do nitra rodiny. A navíc zde fungoval osobní sugestivní zážitek, když roku 1954 před soudem skončily slovenské komunistické špičky s Gustávem Husákem v čele, obžalované z „buržoazního nacionalismu“. Jenže 20. sjezd sovětských komunistů (1956) v rámci boje proti „kultu Stalinovy osobnosti“ tezi o zostřování třídního boje odsoudil jako neodůvodněnou, načež kolem *Čistých rukou* vypukla panika. Ve změněné situaci vyznívaly zcela nepřijatelně: pokud by se již nejednalo o záškodníky, kteří se kryli stranicou legitimací, pak by vědomě škodícími ničemy museli být pravověrní komunisté, zlomyslně obžalovaní z nepravosti! Film, vypravěčsky těžkopádný,

veskrze poplatný ideologickým klišé své doby, byl okamžitě zakázán, dokonce měly být spáleny všechny kopie i s rozmnožovacími materiály.²

Totalitním režimům bylo ostatně vlastní, že zakazovaly, či přímo ničily vše, co považovaly za neslučitelné se svými cíli. To souhlasí s rozsáhlými čistkami (v umění i mezi lidmi), které například v Československu vypukly po roce 1948 a 1969, v nacistickém Německu po roce 1933. V Sovětském svazu, zprvu ještě smířlivém k avantgardním tendencím, pokud hlásaly komunistické ideje, dochází k zásadní změně od konce 20. let, zvláště pak po vyhlášení socialistického realismu jako jediné přípustné, pro všechny závazné metody, která ve svých důsledcích zpodobňovala nikoli to, co existuje, ale co by mělo existovat – jakýsi vybájený svět dostatku a radostné spokojenosti. Zato nacisté vytyčili obdobný „žádoucí“ styl, rovněž pompézní ilustrativní, okamžitě po převzetí moci. V obou systémech bylo vše odlišné od stanovených norem – ve filmu, na divadle, v hudbě i výtvarném umění – prohlášeno za vějičku protivníků, za škodlivé, méněcenné, ba zvrhlé.³

Totalitní režimy jednoznačně vytyčily, co má být přijímáno jako pozitivní odkaz minulosti (u nás husitství) a čemu je naopak předurčena role zavrženíhodného protivníka, kterého by bylo zapotřebí – v ideálním případě – úplně zničit. Pro bolševické Rusko (i jeho poválečné satelity) se terčem útoku v souladu s třídním pojetím stal každý, kdo spadl do vágně vymezené kategorie vykořisťovatelů, pro německé nacisty tutéž funkci plnily na základě rasové teorie méněcenné národy.

Kladné i záporné vzory bývaly hojně přenášeny do minulosti, například v řadě životopisů byli význační umělci, vědci i státníci vydáváni za jakýsi předvoj snah a myšlenek, uskutečňovaných teprve v současnosti. Společné jim bylo, že naráželi na nepochopení, ba odmítání měšťácké společnosti, která jim znemožňovala plně rozvinout své schopnosti. A není důležité, zda to byli Jirásek, Aleš nebo dělničtí vůdcové (v Československu počátkem 50. let), Rembrandt, Paracelsus nebo Bismarck (v nacistickém Německu), Mičurin, Glinka nebo Bělinskij (ve stalinském Sovětském svazu). Mechanismus zneužití, ukázkově zřetelný v nejtuzšších fázích represivního režimu, zůstává totožný. A vedle toho se silně prosazuje i model „padnout za revoluci“, obětovat život ve prospěch nadčasové myšlenky hodlající spasit lidstvo, jak dokládá bolševická vzorově optimistická tragédie *Čapajev* (1934)⁴ nebo stejně zářný nacistický hymnus *Hitlerjunge Quex* (1933),⁵ v obou případech mimořádně působivá a přesvědčivá díla, a to jak scenáristicky, tak ve výsledném ztvárnění, průzračně vystavená do bezchybně vyklenutého oblouku, poučeného antickým dramatem.

² Ivan RUMANOVSKÝ, *Ještě jednou Čisté ruky*, Film a doba 9, 1963, č. 10, s. 556–557; Václav MACEK – Jelena PAŠTEKOVÁ, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Bratislava 1997, s. 164–165.

³ Richard OVERY, *Diktátoři*. Hitlerovo Německo a Stalinovo Rusko, Praha – Plzeň 2006, s. 299–332; Jaroslav SUK, *Socialistický realismus a entartete Kunst*, Paměť a dějiny 3, 2009, č. 1, s. 119–122.

⁴ Marc FERRO, *Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu – Čapajev 1934*, Illuminace 2, 1990, č. 1, s. 47–64.

⁵ Jan JAROŠ, *Totalitní ideologie na třech filmových příkladech*, Film a doba 54, 2008, č. 4, s. 226–228.

¹ Antonín LÍMAN, *Kouzlo šerosvitu*. Úvahy o japonské kultuře, Praha 2008, s. 29.



Zdalo by se, že mezi komunismus a nacismus lze klást přibližně rovnítko, avšak takové tvrzení by bylo unáhlené a zjednodušující, už vzhledem k tomu, že obě ideologie si byly navzájem nepřátelské a jedna z nich (komunismus) se posléze podílela na zničení té druhé. Navíc idea komunistického rovnostářství byla pro veřejnost přitažlivější, lépe naplňovala odvěkou touhu po světě bez pánů a poddaných nežli nacismus horující pro rasu árijských nadlidí předurčených vést svět. Oba systémy samozřejmě spojovala idea v zásadě beztřídní společnosti, ale také brutalita při jejím prosazování. Zatímco komunisté aspoň verbálně hlásali, že vykořisťovatelskou třídu hodlají zničit toliko jako sociální uskupení, a nikoli fyzicky (byť praxe vyhlížela zcela odlišně), nacisté se netajili odhodláním méněcenné rasy nejprve přestěhovat, později i vyvraždit, i když to do světa rovněž neroztrubovali. Každopádně komunistická idea převychovy ponechávala přinejmenším teoretickou možnost, že převychovaný jedinec – pokud ovšem nepatřil k národnostem hromadně podezíraným z nepřátelství – se opět může stát platným a rovnoprávným členem společnosti, zatímco v nacistické společnosti bylo nemyšlitelné, aby kupříkladu Žid jakožto příslušník méněcenné rasy jakkoli změnil svůj status.

Rovněž nelze přehlédnout, že daleko větší agresivitu vykazuje nacismus, který pouhých šest let po převzetí moci rozpoutal (a to i kvůli liknavosti západních velmocí) další světovou válku. Komunistický Sovětský svaz, s oblibou hlásající mírotvorné úmysly, naopak musel v prvních letech své existence čelit zahraniční intervenci (včetně polské) a poté se sám stal hlavní obětí německé expanze. Podíl na porážce nacismu mu pak vynesl velmocenské postavení. Proto je nutné obezřetně zkoumat spojnice mezi (stalinským) komunismem a nacismem, proto je sporné vykládat obě diktatury jen jako důsledek mylných politických rozhodnutí, datovaných již od změn vyvolaných první světovou

válkou. Takový přístup je podezřele alibistický, neboť snímá vinu poukázáním na ještě horší společenský systém – a to oboustranně.

Zatímco nacismus zanikl v mimořádně krvavém střetu, který sám vyvolal, komunistické zřízení, marně šilhající po reformách (ať již je potlačovalo nebo iniciovalo), shnilo až o bezmála půlstoletí později jakoby zevnitř, vinou vlastní slabosti a vyčerpání. Proto také probouzí větší nostalgická rezidua i mezi těmi, kteří jej zažili, a dokonce se k němu ze zistných důvodů hlásili, aniž by se s ním ztotožňovali, ovšem jen v posledních desetiletích jeho existence, dávno po odeznění stalinského teroru. Přesně se naplnil Kunderův hořký postřeh, že minulost nebude odčiněna, nýbrž zapomenuta.⁶ Proto se také – aspoň v Česku – s exponovanými díly nacistického Německa na trhu ani v televizním vysílání nesetkáváme, zatímco propagandistické snímky ze stalinského Sovětského svazu, mnohdy i dnes považované za hodnotné, běžně vycházejí na DVD, např. Vasiljevových *Čapajev*, Stolperův *Příběh opravdového člověka*, Petrovova *Stalingradská bitva* nebo Čiaureliho *Pád Berlína*.

Nepřítel doma i za hranicemi

Hitler (v Goebbelsově zastoupení) i Stalin si dobře uvědomovali význam filmu pro ovlivňování obyvatelstva, pro obhajobu a šíření záhodných idejí, a proto si filmovou výrobu podřídili, byť každý odlišným způsobem. V Sovětském svazu bylo veškeré filmové podnikání již roce 1919 znárodněno, v nacistickém Německu (i v jím obsazených zemích) zůstávalo formálně v soukromém vlastnictví, ovšem pod bedlivým politickým dozorem.

Rozdíl se vyskytly. Bezmála v každém sovětském filmu se zdůrazňovala vedoucí úloha strany, její členové se často stávali protagonisty a bylo jim přisouzeno strhávat na svou stranu i ostatní. Do popředí se postupně přesouvala i osobnost Stalina, ať již se jednalo o pouhý portrét na stěně, který nabýval až magické moci (stačil pouhý pohled na něj, aby byla překonána slabá vůle, nerozhodnost nebo tréma), nebo osobní přítomnost. Přitom motiv znenadání nabyté rozhodnosti coby známky politického dozrání, které se odráží zejména v řeči, vedoucí od zajíkávého mumlání k sebejistému a hlasitému proslovu (uplatnil jej třeba film *Členka vlády* /1939/, vyprávějící o prosté ženě, která vystoupá až do nejvyšších politických sfér), není úplně původní, ale sovětsí filmaři jej rozpracovali k mytologizujícímu rozměru.

Hrdinové zpravidla teprve špli k žádoucímu uvědomění – jedineč Stalin, do politicky prestižních filmů vcházející pravidelně od druhé půle 30. let, byl stylizován do podoby jakéhosi rozvážně kynoucího, starostlivého a vševědoucího otce vlasti, jemuž leží na srdci osud každého člověka. Názorné proklamace se pak stávaly nezbytnou nutností, zvláště pak ve filmech velebících naprosto fiktivní blahobyť, jak tomu bývalo v komediích z kolchozního prostředí.

⁶ Milan KUNDERA, *Žert*, Praha 1991, s. 291.

V hitlerovském Německu si naproti tomu Goebbels uvědomil, že působivější než otevřené hlásání idejí je jejich takříkajíc podprahové působení. Proto členové národně socialistické dělnické strany, vyzdobeni nezbytnou páskou s hákovým křížem na paži, vystupovali jen v prvních filmech z roku 1933, ukazujících obtížné, mučednickými oběťmi provázené převzetí moci (*Hitlerjunge Quex*, *SA-Mann Brand*, *Hans Westmar*), zatímco později se s tématem strany a jejích členů téměř nesetkáme. S výjimkou dokumentů ani Hitler (či jiní pohlaváři) není zmiňován, neřkuli aby byl ukázán jako jedna z postav. Vždyť i mládež, zajisté povinně organizovanou v Hitlerjugend, nanejvýš provázel jako rozlišovací znak nenápadný hákový křížek na sportovním tričku, její státotvorná aktivita plynula z vlasteneckého uvědomění, nikoli z politické příslušnosti, byť ta se v pozadí jednoznačně skrývala, jak ukazují například *Mladí orli* (1944) Alfreda Weidenmanna.

Také srdceryvné drama *Žaluji* (1941), kde Wolfgang Liebeneiner dovedl svého trpícího hrdinu k vraždě ze soucitu, když jeho žena onemocněla zhoubnou chorobou vedoucí k duševnímu úpadku, staví na odpolitizovaném zevnějšku. Tváří se jako komorní zápas mezi svědomím a dikcí zákonů, ačkoli výchozím popudem byla obhajoba euthanasie, v tomto případě státem organizovaného vyvražďování „duševně méněcenných“ lidí, ať již skrytých v ústavech, nebo v rodinách. Proto vyslovení loajality nevyžadovalo ani zjevné hlásání idejí, ani oblékání uniformy či zdůraznění členství ve straně, před kamerou se nanejvýš objevil vojenský stejnokroj – na znamení příslušnosti k pozemní armádě, námořnictvu či letectvu coby nejčestnější služby vlasti.

Na rozdíl od sovětské kinematografie, žádající „angažovanost“, v Německu (a také v české protektorátní tvorbě) převažovala úniková témata, jakkoli vyzvedávala spořádanost a pracovitost. Nenápadně šířené politikum vnikalo i do filmů označitelných jako melodramata. Ukázkovým je v tomto směru například *Zlaté město* (1942), jeden z prvních barevných filmů, natočený Veitem Harlanem. Zpracovává syžet hojně se vyskytující i v české meziválečné kinematografii: jak důvěřivou, nezkaženou dívku z venkova přivedlo k mravnímu (sexuálnímu) poklesku zhýralé město. Harlan ovšem posunul významové akcenty: dívka pochází z německých Sudet a městem, kde se dočká zrady na své bezelstné lásce, je Praha, v režisérově pojetí stará německá metropole, poskvřená náplavou chamtivého českého živlu, který zapříčinil i hrdinčin tragický osud.

Filmový historik Ivan Klimeš se pokusil *Zlaté město* kvůli jeho částečnému zasazení do pražského prostředí srovnat s českými souběžně vznikajícími snímky *Pantáta Bezoušek* a *Jan Cimbur*, rovněž s motivem vesničana ve velkoměstě. Zjišťuje, že Harlan krásy Prahy nijak zvlášť neokouzlili, vnímá je protokolárně jako půvabnou kulisu – s dominujícím turistickým pohledem na Hradčany skrze Karlův most a tóny Smetanovy *Vltavy*. Více jej zajímají postavy, v tomto případě hrdinčino okouzlení městem, případně její návštěva *Prodané nevěsty*. Petr Mareš se v dalším rozsáhlém textu zamýšlí nad skrytým poselstvím filmu, nad varováním před nežádoucím národnostním křížením – „špatná česká krev“ osudově poznamenala rasově čistou německou dívku. Sám Goebbels údajně



Zlaté město (1942): Nepořádná a požívačná pražská tetička, která mluví „bémákovskou“ němčinou, pije slivovici a kouří jednu cigaretu za druhou.

režiséra přiměl k tragickému rozuzlení, protože by hrdinka porodila „českého spratka“ – a poskytovala tak nevhodný příklad podmaněnému obyvatelstvu, jak rozkládat německou rodinu.⁷ (Sluší se doplnit, že po válce se naopak v českých filmech vynořují sudetští Němci jako ztělesnění zla – viz Vávrovovy filmy *Nástup* /1952/, a *Noční host* /1961/.)

Jiné slovanské národy nahlížené nacistickým průzorem dopadly ještě hůř. Byly obviněny, že tamějším pokojně žijícím, mírumilovným Němcům ukládají

⁷ Ivan KLIMEŠ, *Veit Harlan: Zlaté město*, *Dějiny a současnost* 25, 2003, č. 5, s. 21–23; Petr MAREŠ, *Zlá krev ve zlatém městě*. Němci a Češi v melodramatu Veita Harlana, *Cinepur* 17, 2009, č. 65, s. 17–22.



Zlaté město (1942): Němečtí venkované „kamenují“ nesympatického inženýra Nemetschka při zábavě v kuželníku.

rovnou o život. Z kontextu dokonce vyplývá, že „mateřské“ říši nezbývalo nic jiného, chtěla-li je zachránit, než je osvobodit silou. Jako zavilí, přitom primitivní vražedníci, kteří si libovali v tom, že zlovlně ohrožovali své cizozemské bližní, jsou vylíčení Poláci. Zanedlouho po porážce Polska vešly na plátna kin dva filmy, které nabídly jednoduché poselství – co jiného lze od podřadné, na první pohled zdegenerované rasy očekávat než zákeřnosti. Druhořadý řemeslník Viktor Tourjansky, původně ruský emigrant, přijal režii filmu příznačně pojmenovaného *Nepřítelé* (1940), větší pozornost však přitáhl Gustav Ucicky dramatem *Návrat* (1941).

Zatímco *Nepřítelé*, dnes již zcela zapomenutí, prošli bez většího zájmu, protože vypravěčská těžkopádnost ještě snesitelná u běžných dobrodružných

historek nebo melodramat, jaká Tourjansky předtím i poté natáčel, se u takto exponovaného filmu ukázala být příčinou vypravěčského kolapsu, *Návrat* představuje mnohem zdařilejší, sugestivnější zobrazení polské proradnosti, která začíná v nejranějším věku. Už děti se dopouštějí vážných zločinů, zapálí třeba školu a těžce zraní nevinného člověka jenom proto, že je Němec. „Polská chátka“ nemá úctu před ničím ani před ušlechtilým povoláním učitelským, dokonce zabráni ošetření zraněného člověka. Narůstající míru ohrožení, kdy uvězněné hrdiny v poslední chvíli zachrání příchod německé armády, Ucicky totiž částečně pojednal v intencích někdejších expresionistických dramát. Působivě si pohrával se světelnou modelací obrazu, aby zdůraznil naléhavost přinášeného sdělení. Není ostatně vyloučeno, že *Návrat* vznikl i proto, aby napravil selhání předchozího pokusu. Což se mu zdařilo. Uspěl s pečlivě vyvedenou drobnokresbou svých kladných, tolika protiventstvími pronásledovaných hrdinů, které ztělesnili tehdy oblíbení herci, zatímco záporní ničemníci samozřejmě hraničí s dnes již neuměle směšnou karikaturou.⁸

Výpadů nezůstaly ušetřeny ani Francie a Anglie. Námořní nadvládu velebil snímek *Ponorky na západ* (1941), porážky Francie se dotkla prostoduchá letecká agitka *Stuky* (1941) s rozesmátými piloty – pokud některý z nich upadl do depresí, duševní vyrovnanost mu vrátila božská Wagnerova hudba. Žádný z filmů, které jásavě oslavovaly bezproblémové a vždy úspěšné vojenské akce, sice větší pozornost nevzbudil, zato štvavý výpad proti koloniálním zločinům Anglie *Ohm Krüger* (1941) si vydobyl i Goebbelsovu přízeň, vyjádřenou nejvyšším oceněním v podobě prestižní kategorie „der Film der Nation“ (národní film). Ministr propagandy oceňoval profesní zdar i celkově přesvědčivé politické poselství, které se opírá o historicky doložitelné události, zvláště pak krutosti anglického vojska vůči civilnímu obyvatelstvu za búrské války na sklonku 19. století. Současně ovšem ohromí nebetýčné pokrytectví, s jakým nacisté vyčítali jinému národu právě to, čeho se sami masově dopouštěli. Tentýž postřeh lze vztáhnout i na další protianglické filmy, které například odsuzovaly útlak irského obyvatelstva.

Režisér Hans Steinhoff situoval *Ohm Krügera* do doby, kdy se Angličané, oslnění zisky ze zlatých dolů, rozhodli jih Afriky připojit ke svému impériu, a to navzdory odporu tam usedlých Búrů, potomků různorodé změti evropských přistěhovalců. Film souběžně ukazuje dění na búrské i britské straně, proti čestnosti a ušlechtilosti na jedné straně staví aroganci, bezcitnost a intrikánství. Angličané považují Búry za méněcenné krupany, vždyť i křesťanství vyznávají jinak než oni, tedy nesprávně.

Búrský prezident Krüger (přezdíváný „ohm“, tedy strýček) spíše než politika připomíná rozšafného, jakoby domáckého starostu, jenž starostlivě rozhoduje o každé drobnosti. Bezprostřednost a vstřícnost, odmítání škrobených konvencí vynikne hlavně při návštěvě vychytralé královny Viktorie. Proti přívalu

⁸ Lukáš KAŠPAR, *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Propaganda. Kolaborace. Rezistence, Praha 2007, s. 61–63.

anglických vojsk Krüger zmobilizuje všechny vojenské síly, povstane búrská domobrana, avšak silnějšímu nepříteli nedokáže vzdorovat dlouho, pouhé nadšení nestačí.

Angličané uplatňují taktiku spálené země, ničí farmy, které poskytují zázemí búrským bojovníkům, děti a ženy, které si do poslední chvíle uchovávají hrdost a odmítají sklonit hlavu, nahánějí do koncentračních táborů obehnaných ostnatým drátem, prvních, které byli v dějinách lidstva zřízené pro civilní obyvatelstvo. Tento motiv završuje mlčenlivé shromáždění uvězněných žen, do nichž nechal sadistický velitel tábora střílet. Tím vyprávění vrcholí: před kamerou, pozvolna odjíždějící z pahorkatého terénu, se tak vynořují haldy mrtvol, malé děti s pláčem vylézající zpod nehybných těl svých matek. Steinhoffovi se vydařil citově zajisté vyděračský, veskrze demagogický, po dramatické stránce ovšem mistrný tah.

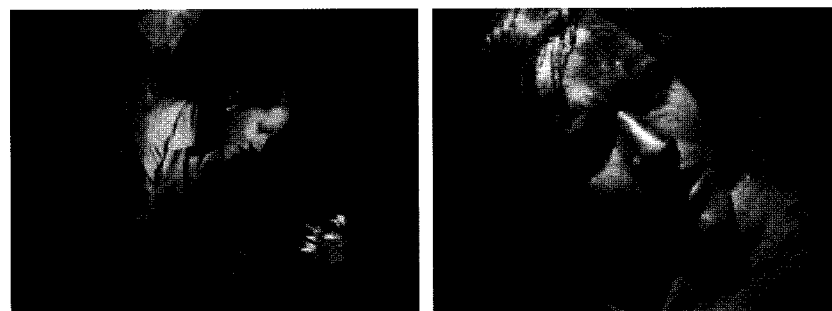
Obratně vystupňovaná obžaloba je koncipována jako vzpomínky těžce nemocného Krügera, jehož s výrazovou zdrženlivostí ztvárnil Emil Jannings. Titulní hrdina, umíraje ve švýcarském vyhnanství jako zpola bezvládný muž sedící v kolečkovém křesle a ukrytý za černými brýlemi, unaveně, se sípavou dikcí v hlase rozpráví ošetřovatelce o svém strastiplném životě. Osvětluje, jak se držel předsevzetí, že všemi prostředky bude hájit nezávislost vlasti, avšak „s Angličany se nelze na ničem dohodnout“, tvrdí zklamaně. Jeho zpověď prosvětluje paprsek naděje, že věrolomného a krutého protivníka jednou stihne zasloužená odplata.

Pozoruhodné jsou poválečné osudy Steinhoffova snímku: ačkoli se v poraženém Německu nesměl promítat, považován za nacistický, v Sovětském svazu, kam byl spolu s dalšími (nejen) německými filmy odvečen jako válečná kořist, se roku 1948, tedy v době již houstnoucí studené války, dočkal uvedení v tamních kinech pod názvem *Transvaal v ohni*.⁹ Nepochybně vyhovoval ostře protianglický akcent, tentokrát využitelný jako doklad třídní zpupnosti ničemných imperialistů.

Proti mnohým evropským národům začali nacisté brojit až poté, co je sami napadli (samozřejmě tvrdili, že jen tak mohli předejít jejich útoku), avšak komunismus je dráždil odjakživa, sami sebe považovali za předvoj, zachraňující svět před bolševickou nákazou. Sovětskému zřízení propůjčovali podobu doslovného pekla na zemi, z něhož nezbyvá než za každou cenu utéci. Rusové německou menšinu tyranizují, ať již uniká z válkou rozvrácené země (*Uprchlíci*, 1933), nebo chce naopak žít v míru (*Krvavá vichřice*, 1935). Groteskně nenávidný pamflet *GPU* (1942) opěvuje obětavost Gestapa, které bezbrannou hrdinku zachraňuje ze spárů zlotřilého bolševického komisaře. (Toho v přepjatých, démonicky nasvícených šklebech ztělesnil český herec Vladimír Majer, jenž za svou neprozřetelnost zaplatil doživotním vyloučením z hereckého stavu.)

Snadno postřehneme, že předvádění zla ve všech jmenovaných případech napodobuje hollywoodské postupy: jen namísto gangsterů, indiánů či jiných divochů tu vystupují tupě či naopak zavile hledící komunisté, ať již si říkali jakkoli, ať již řádili v Německu, ve Španělsku, či v Rusku. Z řádu lidských bytostí je degradovala bezbožnost, zákeřnost i bezcitnost, zosobňují veškeré myslitelné neřesti. Není bez zajímavosti, že pozdější (pro)komunistické opěvování hrdinných bojů s nacisty – i jinými padouchy – bude využívat stejná schémata, jen s otočeným hodnotovým znaménkem.

Zmínění *Uprchlíci*, natočení Gustavem Ucickým, patří k průkopnickým antibolševickým projektům v Německu. Příběh se odehrává v roce 1928 na Dálném východě a jako dějinnou kulisu si bere urputné boje ve městě Charbin v blízkosti čínsko-ruské hranici, za níž pronikají zlotřilí bolševici, aby unášeli a dokonce se chystali hromadně popravovat ty, kteří se pokoušeli prchnout z hrůzného sovětského ráje.



Uprchlíci (1933): Vyčerpaní a žízňící povolžští Němci čekají na spasný útěk.

Ucicky zde prozrazuje nepochybnou vypravěčskou zručnost. Uspěl zejména v davových výjevech, z nichž číší chaos zmatečně se valících davů, zdařily se mu komorní výjevy prosycené bezmocí žízňících lidí, zdařile vyzpíval obdiv ke zručnosti německých rukou, které opraví kolejiště a poté rozjedou spásný vlak – detaily točících se kol lokomotivy, pod jejíž vahou se prolamují čerstvě opravené úseky kolejí, prozrazují inspiraci u modernismu němé éry. Do kradmých, do tmy ponořených nočních oprav kolejiště se zakusují ostré kužely vrhané světlometry aut, na nichž bolševici podnikají své slídivé jízdy. Vítězoslavně nasnímanou sekvenci odjíždějícího vlaku, podpořenou i monumentalizující hudbou, završuje vlastenecký výrok: „Moci za něco zemřít – to je to nejlepší!“ (Což ostatně ve svých „optimistických tragédiích“ rádi hlásali i bolševici.)

Německý úředník, sloužící na zkorumpovaném čínském úřadě, jenž se znechucen tamními poměry ujme vedení zbídačené skupinky německých uprchlíků, vystupuje jako zosobnění spásného vůdcovského principu. Divák má pochopit, že jedině pevné vedení zaručí, že lidé původně ponechaní svému osudu se semknou, aby se probojovali ke svobodě. Dokonce přitom zapomenou na únavu, žízeň a hlad, podobně jako v ruských údernických filmech jen

⁹ Richard TAYLOR, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London – New York 1998, s. 214.



Uprchlíci (1933): Kola se dávají do pohybu a s nimi i vlak s uprchlíky.

s planoucími zraky zírají vpřed. Zatímco v *Uprchlících* povolžští Němci prchají, aby si zachránili holý život, v dramatu *Krvavá vichřice*, které režíroval Peter Hagen (což byl pseudonym říšského filmového dramaturga Williho Krause), starosvětská německá vesnička těžší ze své izolace od okolního světa. Ale vše se změní v okamžiku, kdy do ní vtrhne arogantní bolševický oddíl, který celou osadu vyrabuje, nutí obyvatele k bujarému veselí, opilí vojáci znesvěť místní svatostánek, dokonce ani dívky neujdou pohaně. Když trpělivost přeteče, rolníci vezmou spravedlnost do svých rukou a sám starosta, jenž dosud hájil smířlivost, první vypálí odvetné výstřely. (Je dosti zvláštní, že obdobné syžetové schéma, samozřejmě s opačným vyzněním, nabídl již o desetiletí dříve ruský film *Uprchlý ostrov*, kde v podobné izolaci žili vyznavači jedné náboženské sekty odpadlí od pravoslaví, které teprve pochodeň komunismu přesvědčí o zbytečnosti náboženství.)

Krvavá vichřice zdaleka nedosahuje vypravěčské vyspělosti *Uprchlíků*, zatěžují ji ateliérové kulisy, proklamativnost dialogů a herecká topornost, neobratně inscenované výjevy jsou mechanicky lepeny jeden za druhým. Samotný příběh je vystavený na protikladu mezi bohobojnou německou vesnicí, která svými až pohádkovými roubenkami a hořícími loučemi osvětlujícími stavení připomíná spíše skanzen než živou vesnici, a zlotřilými ruskými bezbožníky, jejichž velitel – komisař Černov – se navíc vyznačuje mongoloidními rysy (není bez zajímavosti, že jeho představitel Valerij Inkižinov se proslavil v Pudovkinově revoluční epopeji *Bouře nad Asíí*). Jasnější upozornění, že Rusové mají blíž k divokým asijským hordám nežli civilizovaným Evropanům, už nemohlo být poskytnuto. Přitom bolševickému komisaři lze přiznat jistou mnohotvárnost. Černov je schopen dospět k milostnému citu, dokonce zvažuje své šance vymanit se z dosavadního ideologického sevření. Rozhodně není ztělesněním absolutního zla, jak je tomu ve válečném filmu *GPU*, dokáže aspoň přemýšlet o svém osudu. Pohrává si s myšlenkou, jak by i se svou milenkou unikl ze světa propadlého brutálním dogmatům.

Pokorní sedláci, jejichž osadu odhalily teprve fotografie pořízené z letadla, zprvu považují bezohledné vetřelce za vrchnost danou od Boha, kterou je třeba poslouchat, ale současně nemohou pochopit, že právě „nová lidová

vláda“ Boha zrušila. Starosta, zmaten komisařovým tvrzením, že všichni lidé jsou si rovni, tak podobným biblickým slovům, podlehně navzdory varování šalebnému naléhání, aby se vesničané rozdělili s hladovějícími bližními v celém Rusku.

Hagen považuje mírumilovnost sedláků za slabošství, zavrhuje ideu neodporovat zlému, tvrdí, že mezi protikladnými světy nemůže dojít ke smíru. Nebezpečné je i jakékoli mísení krve, předjímající neblaze proslulé hanobení rasy: dívku, která podlehně komisařovu milostnému vábení a své bližní zradí prozrazením ukrytých zbraní, její souvěrci ubijí.

Komunisty – a vlastně celé levicové hnutí – vnímali nacisté jako své úhlavní konkurenty, obviňovali je ze zrádného zaprodání cizince, neboť se hlásili k internacionálnímu propojení. Zvláště se demonizovalo předpokládané spojení se světovým židovstvem do podoby „židobolševismu“, jak byl označován režim v Sovětském svazu. Hitler se vyslovil jednoznačně: „Zvítězí-li Žid se svým marxistickým vyznáním víry nad národy světa, jeho korunou bude pohřební věnec lidstva“ a doplňuje, že „nejhrůznější příklad tohoto druhu nám skýtá Rusko“.¹⁰

Tato idea přetrvávala: kupříkladu v Polsku nikdy nevytizelo podezření, že za poválečné politické represe nesou zodpovědnost spiknuli se Židé, kteří ovládli vedoucí místa v komunistické straně – i dnes to tvrdí dcera jednoho z tehdy popravených důstojníků, v nesouhlasné reakci na pojetí filmu *Generál Nil* (Ryszard Bugajski, 2009), jak si v jednom rozhovoru postěžoval sám režisér.¹¹ Jindy zazní postesknutí, že autoři německých antisemitských filmů byli po válce postaveni před soud, zatímco protipolské pamflety zůstaly bez odplaty.¹²

Ovšem Židé byli v hitlerovském Německu nejodsuzovanějším nepřítelem, a to bez ohledu na to, jakou víru či politické přesvědčení vyznávali – proto, že žili v Německu a podle nacistů ohrožovali německou společnost zevnitř. Tehdy vznikající filmy přesvědčovaly, že Židé sice mohou měnit svůj zevnějšek a chování, ba dokonce i jméno, mohou přijmout „většinové“ mimikry, ale beze změny si uchovávají svou povahu a zlotřilé úmysly. Ukázkové naplnění těchto tezí přinášejí dva zlopověstné antisemitské filmy, asi nejproslulejší ze všech, které na dané téma byly natočeny. „Dokument“ Fritze Hipplera *Věčný Žid* (1940) ukazuje, jak Židé oplývají buď odpudivě vychytralými obličejí se zisťným úsměvem, nebo naopak u nich převládá kretensky přihlouplý výraz. Zdůrazňuje, že úděsné poměry v ghettech si zařídili podle své odvěké přirozenosti a že by přesně takto vyhlíželo uspořádání světa, kdyby se nad ním zmocnili vlády. Režisér dovozuje, že jediným smyslem jejich života je hromadění peněz a že neznají jiné, ušlechtlejší hodnoty, že pracovitost jim je cizí, že i jejich uměleckou tvorbu poznamenává zvrhlost. Neváhá je přirovnávat k zákeřně útočícím kryšám a ke

¹⁰ Adolf HITLER, *Můj boj*, přel. S. Michalčík, Praha 2000, s. 53, 237.

¹¹ Piotr ŚMIAŁOWSKI, *Oskarżony generał Fieldorf*, Kino 43, 2009, č. 4, s. 19 (rozhovor s Ryszardem Bugajským).

¹² Wiesława CZAPIŃSKA, *Artyści w Trzeceji rzeszy*, Kraków 1997, s. 74–75.

své demagogické obžalobě přidává i emotivně znepokojující záběry rituálního zabíjení zvířat, která musí vykrváct, aby jejich maso bylo košer. A nebyly to jediné hrůzné výjevy, další protižidovské projekty, které již nebyly dokončeny, například obsahují neméně šokující detaily obřízky.¹³

Ve výpravném historickém dramatu *Žid Süss* (1940) si Veit Harlan předsevzal vylicít hrůzovládne počínání židovského ministra financí na dvoře württemberského vévody v 18. století – a zaštiťoval se skutečnými událostmi, mimo jiné zpracovanými i Lionem Feuchtwangerem. Vtiskl jim „ideově správné“ vyznění, ilustrující nacistické rasové teze. Ukazuje, jak je chlípný Süss, získavší zaslepenou důvěru svého chleboďárce, natolik lstivý, že se zbavuje pejzovitých vousů, holí si tvář a ponechává si jen knírek pod nosem.



Žid Süß (1940): Obraz proradného intrikujícího Žida, který se zbavil vnějších znaků židovství, aby oklamal své okolí.

Za vnější „civilizovanost“ se však skrývá o to větší zhoubná, jak dokládá bezpočet ohavností, jichž se dopouští. Nejenže přivlékne zástupy svých souvěrců do města, kam dosud měli zakázaný vstup, obohacuje se a sní o světovládě, brutálně odstraňuje každého odpůrce, ale spáchá skutek nejděsivější – zmocní se křesťanské ženy. A stejně jako v *Krvavé vichřici* se i zde zprzněná rasy stává hrdelním zločinem: právě to vystupuje jako nejdůležitější položka při soudním přelíčení.

Ferdinand Marian ztvárnil titulního hrdinu s nepochybnou sugestivitou: vyhnul se lacinému karikování, Süssovi vtiskl démonickou zlověstnost – vychytralý úsměv provázený úlisně znějícími slovy jen skrývá bezcitnost a sexuální bezuzdnost, která je vyzdvížena jako primární osobnostní rys. Už ve scénářistickém nárysu je postava Süsse zbavena zbytečně verbální nabubřelosti, není přeexponovaná. Protižidovský skcent sílí poznenáhlu, když od zlotřilosti

jednoho člověka přechází ke zdůraznění proradnosti celé jeho rasy, jak si povšimla řada studií věnovaných tomuto filmu.¹⁴

Ačkoli v hitlerovském Německu nevznikala explicitně protináboženské (a proticírkevní) díla, jako tomu bylo v bolševickém Sovětském svazu, zavržení Židů jako rasy nerozlučně provází i odmítnutí jejich náboženství, byť se tak děje spíše zprostředkovaně. Ačkoli se Hitler příležitostně odvolával na vůli Prozřetelnosti, nacismus přistupoval ke křesťanství vlažně, kdykoli připraven potlačit jakékoli odbojné tendence. Víme, že Židy neochránil ani případný křest, rozhodoval jediné původ, nikoli vyznávaná víra. Z tohoto hlediska pak musel být podezřelý i samotný Ježíš, neboť to byl přece také Žid.

Je příznačné, že v německých filmech je téma náboženství a jeho praktikování krajně potlačeno, že případné mravní či náboženské rozpory (třeba ve snímku *Žaluji*) jsou posouvány do roviny svědomí, jemuž se musí podřídit i samotný zákon, brzdí-li nové potřeby. I když německé filmy nijak nezdůrazňovaly (proti)náboženské postoje, zajisté se v nich daly vyčíst. Například Harlanův snímek *Mládí*, tragicky rozuzlené melodrama o vesnické dívce, pro jejíž mravní poklesek (v noci navštívila lehkomyšlného mládence, jenž jí vyznal lásku) nenašel místní farář dost pochopení, naše předválečná cenzura odmítla.¹⁵ Do českých kin byl uvolněn až po vzniku protektorátu.

Také v sovětské kinematografii se nositelé zla měnili, postupně se vystřídaly církve (například *Svátek svatého Jorgena*, *Uprchlý ostrov*, *Kříž a zbraň*), odpůrci kolektivizace (například *Generální linie*, *Země, zakázaný a později zničený Běžin luh*, *Poledne*, *Sedláci*), domácí i zahraniční záškodníci (mezi nejpopulárnější patří *Dvojí tvář*, *Velký občan*, *Odhalená zrada*, *Tajné posláni*, *Čestný soud*). Avšak namísto novátorsky pojednaných výpovědí, jaké se vynořovaly ještě počátkem 30. let, aby oslovily i názorové odpůrce, záhy převážily nenávistné, primitivně vystavěné pamflety.

Mocenský vzestup nacistického Německa byl od počátku vnímán jako ohrožení, filmaři ovšem hlásali, že každý nepřítel bude okamžitě zahrán, ať již se tak dělo na příkladech ze současnosti (filmy *Přísaháme*, *Kdyby zítra vypukla válka*, *Námořníci*,

¹⁴ Úvah o *Židu Süssovi* se v polistopadovém období vyskytlo hodně, a to jak z hlediska historika moderních dějin (Jiří RAK, *Historická tematika v kinematografii Třetí říše*, *Iluminace* 5, 1993, č. 1, s. 32–33), tak z pohledu novinářů, uměnovědců a spisovatelů. Mezi nejdůležitější ohlasy patří: Helena KREJČOVÁ, „Jsem nevinen“: Süss, Harlan, Čáp a jiní, *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 65–84 (zde jsou obsaženy i ukázky českých novinových ohlasů na protektorátní uvedení filmu); Otomar KREJČA ml., *Nelidskost a umění*, *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 99–109; Josef ŠKVORECKÝ, *Jeden starý nacistický film, a jak to s ním bylo*, *Kritický sborník* 14, 1994, č. 4, s. 5–13; J. PEŇÁŠ, *Deset procent naděje*, s. 140–141; Michael TÖTEBERG, „Žid Süss“, in: *Lexikon světového filmu*. Ed. Týž, Praha – Litvínov 2005, s. 604–605.

¹⁵ *Zakázané filmy v měsíci září 1938*, *Věstník Ministerstva vnitra Československé republiky* 20, 1938, č. 10, s. 198. Třebaže toto cenzurní opatření nebylo nijak zdůvodněné, lze v něm jako základní příčinu zamítnutí odečítat předpokládaný proticírkevní akcent. K takovému výkladu se přiklonili i někteří filmoví historici (například Zdenek ŠTÁBLA, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. III, Praha 1990, s. 761–762).

¹³ Jan JAROŠ, *Varování z Hořovic*, *Kino* 58, 1993, č. 1, s. 5; Jiří PEŇÁŠ, *Deset procent naděje*, Praha 2002, s. 139–140.

Eskadra č. 5 šířily vesměs groteskně naivní představy o podobě případné války), nebo z hrdinské minulosti (*Alexandr Něvský*). Současně vznikaly filmy odehrávající se přímo v Německu: vyznávaly jednoduché schéma, podle něhož se proti nacistům mohli účinně postavit jen ti lidé, kteří se skryli pod ochranná křídla komunismu (*Bojovníci*, *Boj pokračuje*, *Profesor Mamlock*, *Rodina Oppenheimových*, *Vojáci v blátě*). Po vypuknutí války se přirozeně vynořila početná série filmů, které líčily strádání ruského obyvatelstva pod německou nadvládou, ale současně opěvovaly jeho hrdinské odhodlání bojovat ze všech sil až do konečného vítězství. Právě tato díla (např. *Člověk č. 217*, *Vpád*, *Duha*, *Bylo jedno děvčátko*) se navzdory nezastřeně agitačnímu rozměru často vyznačovala větší plasticitou ve vylíčení konkrétních osudů nežli pompézně strnulé produkty natáčené po válce.¹⁶

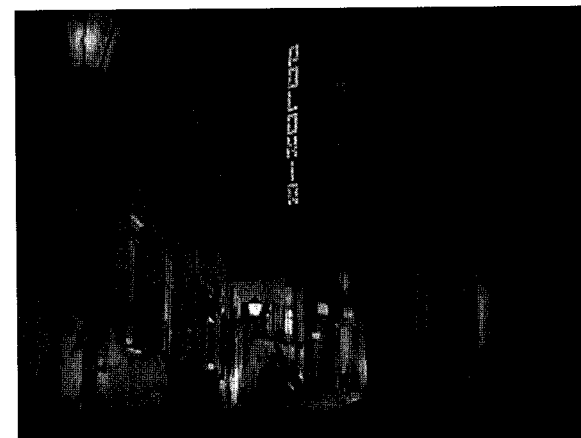
Překvapivou a téměř neznámou kapitolou je však protipolské zacílení, které vyvrcholilo zejména těsně po násilném připojení západních částí Polska k SSSR (1939).¹⁷ Rusové vnímali Poláky jako odvěké rivaly, kteří se pokoušeli obsazovat jejich území; počátkem 17. století se dokonce zmocnili Moskvy. Jenže ani carský, ani bolševický režim nedomyslně sílu nenávisti, vyvolanou okupací polského území v průběhu 19. století. Poláci a Rusové spolu naposledy bojovali roku 1920, kdy se čerstvě zrozené Polsko pokusilo do značné míry úspěšně uchvátit rozsáhlá území na Ukrajině, v Bělorusku a Litvě, na která si činilo historické nároky. Rusové se tedy pokusili Polsko opět vymazat z map, jakmile se k tomu naskytla příležitost – a ta přišla v roce 1939, kdy se Stalin dohodl s Hitlerem na jeho (v dějinách již čtvrtém) územním dělení. Ostatně oblasti, které tehdy připadly SSSR, nebyly Polsku nikdy vráceny; například města jako litevské Vilno, běloruský Brest nebo ukrajinský Lvov náležela v meziválečném období Polsku.

Na přelomu 30. a 40. let vznikly v Sovětském svazu historické velkofilmové (*Ohnivou stopou*, *Bohdan Chmelnickij*), které Poláky líčily jako zákeřné nepřátele, jejichž slibům nelze věřit, varovaly před příbuzenskými svazky s nimi, neboť ty jen vytvářely podhoubí pro budoucí zradu. A zdůrazňovaly, že ukrajinské (i jiné) obyvatelstvo ohrožené Poláky dobrovolně požádalo Rusko, aby je vzalo pod ochranu. Častěji se vyskytly průhledy na útisk bezbranných lidí, nyní živořících pod polskou nadvládou.

Upozornění na polské realie bylo jednoduché: začínalo již pouličními tabulemi (například nad obchody), jejichž nápisy přecházely z latinky do azbuky. To platí pro ještě němý Gardinův snímek *Kříž a zbraň*, kde zhýralá, ba zločinná, protižidovskými pogromy vinná byla samotná západní, to jest katolická církev – jakoby v opozici k pravoslaví, kterému ovšem byly v jiných filmech přisuzovány tytéž vlastnosti. Heroizovány byly střety s polskými útočníky, s nimiž za občanské války sváděla Rudá armáda urputné boje (*Dovženkovy filmy Zvenihora a Ščors*). Připojení polských území k SSSR pak bylo prezentováno jako záchranná mise,

přinášející dosud porobeným lidem důstojnost, jak dokládají filmy jako Roomův *Vítr z východu* nebo zejména Rommova *Touha*.

Touhu sice Michail Romm dokončil až po nacistickém vpádu (do ruských kin se dostala roku 1943), svým pojetím ovšem plně odpovídá předválečné protipolské zášti. Odehrává se v nejmenovaném polském městečku, opakovaně charakterizovaném výskytem pěti kostelů, dvou věznic, několika továren, ale hlavně nevěstinci a obchody, kam ze zuboženého vesnického prostředí přichází hlavní hrdinka, nezkušená Anna (Jelena Kuzminová).



Touha (1941): Temné a tísnivé uličky polského městečka s hotelem příznačného jména nevěstí nic dobrého.

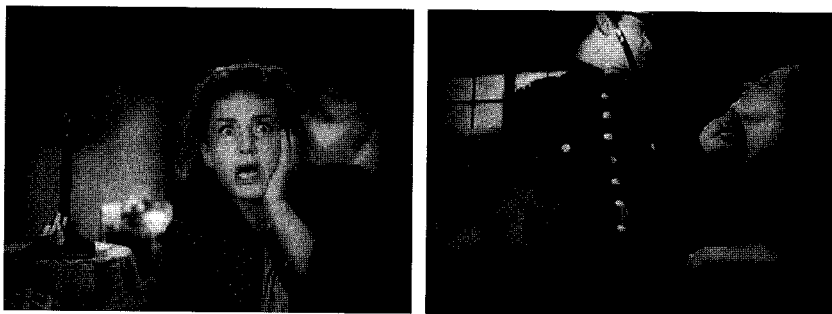
Často peskována obsluhuje v honosné restauraci, podceňována a opovrhována uklízí v domě, kde bydlí, šetří každý groš pro vysněnou šťastnější budoucnost. Jenže tíživé sociální poměry doléhají nejen na ni a jejího bratra, jenž se zapojil do dělnického hnutí, ale vlastně na každého. Na zprvu naivní Annu, která postupně prochází procesem uvědomění, navíc dolehne brutální policejní nátlak, aby udávala své známé z dělnického hnutí, ale nakonec se jí podaří prchnout do Sovětského svazu, příznačně vylíčeného už v Anniných představách na způsobilé zemi zaslíbené. Po příchodu ruských vojsk se vrátila ideově dozrálá, rozhodná ve svých činech, zatímco ostatní, kteří zůstali, podlehli rezignaci.

Romm se přidržuje dobových inscenačních postupů, takže celý film – s výjimkou několika exteriérových záběrů natočených skutečně na ulicích města – vznikl v ateliéru, kde byly pořízeny nejen vnitřky domů i bytů, ale také ulice. Jeden z vrcholných okamžiků, bezcílnou Anninu jízdu městem, emotivně vypjatou (poté, co ji bytná vyhnala na ulici, málem propadne prostituci), narušuje ateliérový původ a použití zadní projekce. Překvapivé je zaujaté, ba pamfletické vylíčení polské policie jako vskutku sadistické.

Romm se snaží vylíčit své rozporné hrdiny snad i soucitně, včetně těch, kteří nenaleznou sílu uniknout ze sevření buržoazního pokrytectví, byť je opakovaně

¹⁶ Jurij CHAŇUTIN, *O některých tendencích ve filmovém umění předválečné doby*, Film a doba 10, 1964, č. 3, s. 155–158; Kristin THOMPSONOVÁ – David BORDWELL, *Dějiny filmu*, Praha 2007, s. 276–278.

¹⁷ Miron CZERNIENKO, *Portret sąsiada w zwierciadle geopolityki*, Film 43, 1988, č. 43, s. 16–17.



Touha (1941): Bezútešnost tohoto prostředí posilují i úpadkové typy postav – pobožnůstkáři, jimž „jejich bůh“ nepomáhá a všudypřítomná surová polská policie.

stíhá zklamání. Hrdinčina bytná, její slabošský syn, jenž se marně pokouší být Anně oporou, i stárnoucí vdavekchtivá žena marně hledají svůj kousek štěstí. Čím více se vzhlížejí v maloměstské honoraci a napodobují její životní styl, tím mohutní jejich politováníhodná ubohost – takový je režisérův záměr. Má tak být podčrtnut protiklad mezi přízemními, ponižujícími buržoazními tužbami a osvobožujícím bolševickým zocelením.

Vzory v minulosti

V sovětské kinematografii dlouho převažovaly náměty buď ze současnosti, nebo z nedávné minulosti, která se těsně pojila s bolševickým hnutím a jeho důležitými milníky. Každopádně vítané byly zejména příběhy, které ukazovaly, jak teprve bolševický převrat dovolil prostým lidem i vědcům, aby se plně uplatnili – a díky tomu politicky i lidsky dozráli. Sem patří tituly jako *Členka vlády*, *Profesor Poležajev*, *Vesnická učitelka*, *Venkovský lékař*, následované zejména v poválečném období již zcela naivními, neuměle juchavými zkazkami o sovětském ráji na zemi (*Bohatá nevěsta*, *Kubáňští kozáci*). Filmy vznikaly na počest různých výročí (zvláště toho nejposvátnějšího, které se váže k roku 1917), někdy též na přímý pokyn a pod dohledem samotného Stalina. Vesměs se bezvýhradně podřizovaly ideologickému diktátu a stačilo pouhé podezření z nepatřičného odklonu (ať již ve vyznění nebo tvarovém uspořádání), aby byl vysloven zákaz – a to již od sklonku 20. let!

V souvislosti s proměnami bolševického pohledu na ruské dějiny dochází od sklonku 30. let k zařazování historických témat. Prvotní plošné odmítnutí celé carské minulosti bylo nahrazeno vyzdvižením takzvaně „pokrokových“ carů, případně i některých vojevůdců, které si Stalin přivlastnil jako následováníhodný vzor. Proto také nelibě nesl, když je umělci představili jako rozporuplné, s činy zbytečně rozeklanými. Historik Robert C. Tucker usoudil, že „tehdy už začínali být pod Stalinovým vlivem Ivan [Hrozný] a Petr [Veliký] uznáváni za lidové cary“.¹⁸ První biografické historické filmy, ještě popisné a kulisovité, sice

vznikaly již ve 20. let (o Ivanu Hrozném, Puškinovi), avšak teprve svého druhu státní objednávka zrodila ideologicky reprezentativní typ životopisu, vztažený rovněž na vůdce bolševické revoluce se Stalinem v čele¹⁹ a odvozeně pak i na příkladné budovatele nové společnosti.²⁰

Prvním projektem nové orientace se stal dvojdílný *Petr Veliký* (1937/1938). Režisér Vladimír Petrov (ve spolupráci s Alexejem Tolstým coby autorem námětu) jej pojal jako lidu blízkého panovníka, jenž s touž lehkostí rozmlouvá se sobě rovnými i s prostými poddanými, přitahuje jej výheň kovárny – a současně jako zakladatele velmocenského postavení Ruska. Právě bezprostřednost skutků, ale také předvídaté chování, zdržlivě moudré i bujaře optimistické současně, jej přibližuje podobně modelovaným sovětským vůdčům, v první řadě Leninovi.

Nikolaj Simonov zobrazil titulního hrdinu jako impulsivního, bezprostředního, až křečovitě rozesmátého a s planoucím vizionářským pohledem, aniž by ztrácel smysl pro realitu a odvahu ponaučit se z neúspěchů. Modelace se často ocitá na hranici směšnosti, zvláště když Petr deklamuje monologická předsevzetí, že národ naučí řádně pracovat i válčit, že chce žít v míru, ale jako rovný s rovným. A postřehneme zákeřnou politickou aktualizaci, když omlouvá svou tvrdost (která dopadne i na věčně intrikujícího, ale přitom slabošského careviče ovládaného mocichtivou církví) nikoli osobním prospěchem, nýbrž zájmem vlasti.

Tento často vychvalovaný film přitom trpí mnohými neduhy, ať již je to primitivní nakládání se zvukovou složkou, rušivé zadní projekce s postupujícími voji, nebo zbytečné prodlevy zastavující děj. Prolínají se jím, natočeny více či méně pompézně, jak komorní výjevy z Petrova soukromí, tak davové, převážně bojové scény, vrcholící vítěznou bitvou u Poltavy (1709), kterou Petr definitivně zlomil moc švédského protivníka a zjednal si spásný přístup k moři. A do dění se opět vkrádá soudobý mezinárodní kontext: zatímco švédský král odmítá zákeřné činy proti Petrovi jako nedůstojné, polský vojevůdce Mazepa navrhuje rovnou Petrovo úkladné zavraždění jako nejsnazší řešení. I čeští nekomunističtí novináři odhadli zacílení filmu okamžitě po jeho pražské premiéře. Oldřich Kautský tehdy napsal: „Noví sovětští historikové tvrdí, že na začátku ruské revoluce stál car Petr Veliký. Byl přímým i nepřímým předchůdcem Lenina a jeho druhů. (...) Ale co naplat, nakonec se dnešní Rusko dívá na tohoto despotu se zbožnou úctou. Nakonec to vyznívá, jako kdyby jeho surovou vládu omlouvalo, jako by velké dílo státníka stálo nad svobodou člověka. (...) Je to dílo, které bylo vytvořeno v zemi, kde svoboda v našem slova smyslu už dávno nemá domovského práva.“²¹

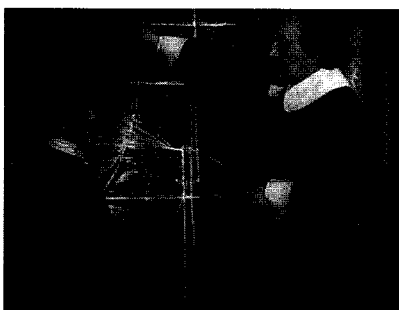
Pocit ohrožení nacistickým Německem nachází svůj často připomínaný výraz v Ejzenštejnově historické epopeji *Alexandr Něvský* (1938), záměrně stylizované do starobylého hrdinského zpěvu. Příběhem prostupuje celonárodní odpor

¹⁹ Miloš ZAHRADNÍK, *J. V. S. v sovětském filmu 30. a 40. let*, Film a doba 42, 1996, č. 1, s. 26–28.

²⁰ Tomáš LIPTÁK, *Nová mytologie*. Archetyp hrdiny v sovětském filmu a kultuře 30. let, Cinepur 13, 2004, č. 32 (březen), s. 28–31.

²¹ Oldřich KAUTSKÝ, *Car Petr Veliký*, Kinorevue 4, 1937/1938, č. 24, s. 478.

¹⁸ Robert C. TUCKER, *Stalin*. Na vrcholu moci 1928–1941, Praha 2008, s. 128.



Petr Veliký (1937/8): Car Petr I. jako vizionář, učitel národa a kovář...

ruského lidu vedeného statečným knížetem proti expanzivním německým vetřelcům. Režisér si tehdy zapsal, že „nikoli literou, ale duchem svých událostí má XIII. století touž emoci, jako naše doba“.²² Film opět pracuje s ideou vůdce a jemu oddaného lidu: vidíme mužiky bijící cizáky, probleskne motiv domácích zrádců, které rozhořčený lid na místě ušlape. Zazní odsouzení bohatců, kteří mají vlast tam, kde vidí zisk, důležitým motivem jsou ukrutnosti páchané nepřitelem.

Ejzenštejn natočil snímek posunutý do patetické vznešenosti, kterou odráží i vizuální symbolika (bělostné oděvy křížáků znamenají zlo, zatímco temně černý šat ruských zrádců vyjadřuje zaprodanost; ruští vlastenci bojují v tmavém

oblečení). *Alexandr Něvský*, v němž dnes vadí – i kvůli natáčení zimních scén v létě – ateliérová umělost, aspiruje na rozměr podobenství, které hrdinovými slovy varuje: kdo do Ruska vkročí s mečem, mečem také zahyne. Když roku 1939 byla uzavřena rusko-německá smlouva, byl film dočasně stažen z kin. Opatření to ovšem bylo reciproční. Rovněž v Německu byly dočasně staženy protiruské filmy a například Ritterovo historické drama *Kadeti* (1939), svého druhu protiklad *Alexandra Něvského*, patetický obraz věrolomného ruského vpádu do Pruska v půli 18. století, se premiérového uvedení dočkalo až o dva roky později, teprve po napadení Sovětského svazu.

Ejzenštejn nezahálel a navzdory zuřící válce začal chystat svůj poslední projekt *Ivan Hrozný* (1944/1946). Má dva díly; třetí již nesměl vzniknout, dochovalo se jen několik záběrů a scénář.²³ Věnuje se Stalinově oblíbené osobnosti, svými krutostmi (a zřejmě i duševní úchylkou) proslulému vladaři ze 16. století, který však podle Stalinových představ zavedl pořádek a pozvedl zemi k výšinám. Teatrálně obřadná gesta, pohledy i vzcně přednášené promluvy dnes znějí přemrštěně. Avšak monumentální freska z ruského středověku fascinuje právě svým bezmála operním patosem, záměrnými kontrasty mezi bílou a černou, mezi osvětlenými místy a stínem. Úvodní část oslavuje sjednotitelskou carovu velikost (a získala za to Stalinovu cenu), ale později se důraz přesouvá jinam.

V druhém dílu se do popředí vysouvá spiknutí proti Ivanovi, změna jeho povahy. Ivana začínají tížit pochybnosti, zda prospěšné cíle ospravedlnují násilí, které jejich prosazování provází. Ale zároveň dospívá až k démonické škodolibosti, když vražednou intriku nasměruje k jejímu původci. Teprve tehdy se doopravdy stává Hrozným. Carova závěrečná slova, pronášená s démonickým zadostiučiněním, že hodlá vládnout tvrdě a nemilosrdně, to jen potvrzují.

Když režisér Michail Romm popisoval své tehdejší pocity po předvedení čerstvě dokončeného filmu, přiznává, že v pojetí Ivana Hrozného cítil jasnou narážku na Stalina, odečítal v něm odsouzení každé hrůzovlády, aniž se přitom, oněměle ohromen, zmohl na jediné slůvko, a dodává: „V *Ejzenštejnově drzosti*, v pohledu jeho očí, v jeho vyzývavém skeptickém pohledu jsme však cítili, že jedná vědomě.“²⁴ Přesto s dodnes běžným výkladem, že druhý díl *Ivana Hrozného* odsuzuje krutovládu, ne všichni souhlasili – například Alexandr Solženicyn. V novele *Jeden den Ivana Denisoviče* (1959) rozvinul diskusi ohledně tohoto Ejzenštejnova

²³ Sergej EJZENŠTEJN, *Ivan Hrozný III. díl*, Film a doba 34, 1988, č. 1, s. 15–23.

²⁴ Michail ROMM, *Druhý vrchol*, Film a doba 11, 1965, č. 7, s. 391. Existují i odlišné názory. Například filmový a televizní teoretik Jan Kučera se zdráhal být jen připustit myšlenku, že by režisér chtěl vědomě odsoudit stalinismus, vnímal ji jako zcela bezpředmětnou. Odůvodňoval to dobovými poměry v sovětské společnosti, která Stalina bezvýhradně glorifikovala a jejímž privilegovaným členem Ejzenštejn navzdory potížím stále zůstával. Nevěřil, že by režisér na něco takového vůbec pomyslel, ostatně Stalin průběh prací bedlivě sledoval. Podle něho je *Ivan Hrozný* ryze historickým eposem, jehož prostalinské i protistalinické výklady vznikaly až druhotně po odsouzení stalinismu. (Jan KUČERA, *Filmová poezie I*, Praha 1973, s. 208–209.)

²² Sergej EJZENŠTEJN, *Kamerou, tužkou i perem*, Praha 1961, s. 109.

díla. Političtí vězni odsouzení k dlouholetým trestům se tu přou o jeho vyznění. Jeden je označuje za geniálně natočené, argumentuje přitom tancem opričniků s maskami a scénou v chrámu, což jasně odkazuje k druhé části. Spolubesedník takový názor odmítne: „*Tolik umění, že už to není žádné umění. Pepř s mákem místo obyčejného černého chleba. A pak, ta absolutně odporná politická idea – ospravedlňování tyranie jednoho vládce.*“²⁵ Spisovatelova konstrukce má ovšem závažnou vadu: trestanci rozhodně nemohli znát film okamžitě zavřený do trezoru, z něhož se dostal až o desetiletí později.

Stalina totiž druhý díl *Ivana Hrozného* popudil, takže následoval okamžitý zákaz – stvrdil, že každé vybočení z příkázané linie bude tvrdě potlačeno. Ejzenštejn byl obviněn, že „*zfalšoval historickou epochu, zkreslil obraz velkého státníka, který hrál pokrokovou roli v dějinách ruského státu, a vytvořil protihistorický a protiumělecký film, nehodný toho, aby byl promítán na plátnech sovětských kin.*“²⁶

S ještě uctivější obřadností, než s jakou byly představovány „pokrokové“ osobnosti ruské minulosti, se filmaři ukláněli samotnému Stalinovi: ve filmech se jako ústřední figura, nejčastěji ztvárněná Michailem Gelovanim, začíná objevovat od druhé půle 30. let, od okamžiku, kdy vznikla řada filmů k 20. výročí bolševické revoluce (vedle Jutkevičova *Muže s puškou* sem patří zejména *Lenin v Říjnu* a *Nezapomenutelný rok* Michaila Romma nebo *Veliká záře* Michaila Čiaureliho). Nejprve je modelován jako jediný druh i následovník Leninův, posléze se osamostatňuje. Výslovného zbožštění se dočkal v poválečném období, kdy jej předešlým Čiaureli obdařil aureolou všepředvídavé geniality. Je ostatně příznačné, že až náboženská vize vůdcova „sestupování z nebes“ v podobě přiletu letadlem se vyskytuje jak v nacistickém Německu (dokument *Vítězství vůle* Leni Riefenstahlvé, 1934), tak ve stalinistickém Sovětském svazu (Čiaureliho velkofilm *Pád Berlína*, 1949). Ostatně také v česko-ruském dokumentu *Nové Československo* (rež. V. Běljajev a V. Vlček, 1949) spatříme, jak zlatavě třpytné letadlo sovětské výroby – coby symbol technické vyspělosti či přímo převahy – se majestátně vznáší nad horskými vrcholky.

Ačkoli jako nejobludnější projev „kultu osobnosti“ bývá zmiňován právě *Pád Berlína* (1949),²⁷ za důležitější v daném kontextu považují předchozí Čiaureliho epopej *Přísaha* (1946). Stalin je tu vyzdvižen jako jediný tvůrce úspěchů: všechno osobně vyřizuje, pronáší rozvážné projevy, pro které jej prostý lid okamžitě přijal za Leninova bezodkladného nástupce. Ostatně ona titulová přísaha se týká věrnosti Leninovu odkazu – Stalin slíbuj, že jej bude ze všech sil chránit i rozvíjet. Je pojat jako dobrotivý otec, který je s to vyřídít všechny podněty i stížnosti svých „dětí“ – přičemž jeho vlastní rodinné zázemí je zcela pomínuto. Okázalé řečnění, ať již poučuje, nebo vysvětluje, nejen zde vystupuje jako důležitý stylotvorný prvek.

Čiaureli nastoluje i v jiných filmech oblíbenou konstrukci, kdy na jedné straně stojí uctívaný Stalin, a na druhé straně oddaný lid, zde zastoupený matkou Varvarou, jejíž osud naplňuje základní okruhy bolševické mytologie. Protrpěla si smrt muže bolševika, kterého zabili kulaci, oplakala dceru, jež zahynula při hospodářské sabotáži, syn padl v boji proti nacistům. Ona jediná má právo v závěrečné scéně slavnostního banketu na oslavu vítězství vykročit ke Stalinovi, aby si s ním potřásla rukou. Zosobňuje doslova Matku Rus, jak byla zobrazována na plakátech z válečné doby.

Vyskytují se všechna politická stigmata té doby. Záškodníci uhnízdění ve straně baží po moci a chtějí Rusko uvrhnout do hospodářské závislosti na zahraničí (když traktor domácí výroby trápí poruchy, sám Stalin jej hbitě opraví). Dokonce se vynoří antisemitský výpad, když ve tváři francouzského ministra zahraničí Bonneta, jenž opovrhne ruským spojenectvím, ční mohutný skobovitý nos. Proradný politik se vyznačuje neomaleným, zjištěným chováním, holduje úpadkové hudbě a dětinsky se raduje, že pomohl agresí Německa obrátit směrem na východ. *Přísaha* vštěpuje naprosto lživý dějinný koncept: o vítězství ve válce se zasloužil výhradně Stalin. Předvídal střet a cílevědomě vyzýval národ k bdělosti, celé armádní velení jen poslušně plnilo jeho příkazy.

Po odsouzení Stalinovy úlohy v dějinách Sovětského svazu nastupuje podivuhodné kouzlení: některé filmy (například Rommovy) vycházejí v nové úpravě. Dějová osnova je ponechána beze změn, vystrženy jsou jediné scény se Stalinem či je aspoň zaretušována jeho přítomnost v obraze. Symbolicky se tak odkrývá samotný základ bolševické diktatury: mění se jen vnější obrysy vyznávaných idejí, nikoli ideje samé.

Také Hitlerovo Německo se rádo opájelo historickými vzory, jejichž zář měla osvětlovat přítomnost. Filmaři nacistické éry čerpali zejména z odkazu Pruska, v jehož vytrvalé cestě k moci a zvláště vůli prosadit se nacházeli vhodné paralely. I když byly připomínány boje s Napoleonem nebo sjednocení Německa (s dominancí Bismarcka), nejvíce přitahoval pruský král Friedrich II. (u nás zejména za nacistické okupace počesťovaný na Bedřicha), jenž v 18. století své království pozvedl na úroveň evropské mocnosti. Je třeba zdůraznit, že zájem o něho (ani o dějiny obecně) nevnutily až ideologické potřeby, jako tomu bylo v Sovětském svazu, ale obliba tohoto panovníka stejně jako mýtus protinapoleonských bojů byly v německé společnosti přítomny dávno před nástupem nacismu. Už v němé éře vznikaly první obdivné průhledy, které pak režim převzal a vhodně rozpracoval pro své potřeby.²⁸

První důležitý a nacismu přizpůsobený výklad panovníkovy osobnosti nacházíme v dramatu Hanse Steinhoffa *Mládí Bedřicha Velikého* (1935): netýká se odhodlání válčit, nýbrž převzetí zodpovědnosti za osud vlasti. Zachycuje totiž hrdinova mladá léta, kdy nic nenasvědčovalo jeho budoucí dráze. Coby

²⁵ Alexandr SOLŽENICYN, *Jeden den Ivana Denisoviče a jiné povídky*, Praha 1991, s. 50.

²⁶ *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Ed. české verze A. M. Brousil, Praha 1950, s. 152. Česká kina přivítala druhý díl *Ivana Hrozného*, bohužel bez novátorských barevných sekvencí, až v roce 1959.

²⁷ R. TAYLOR, *Film Propaganda*, s. 99–122.

²⁸ Jiří RAK *Historická tematika*, s. 7–35.

následník trůnu (s unylým úsměvem jej ztělesnil Werner Hinz) je totiž vykreslen jako hýřivý hejsek a navíc zbabělec, neboť se lehkomyšlně pořízený dluh obává přiznat přísnému otci, změkčilý aristokrat se zálibou v hudbě a četbě francouzských volnomyšlenkářů. Představa vojenské kariéry se mu natolik přičí, že se svým nejvěrnějším přítelem plánuje útěk do zahraničí. Teprve pod knutou nemilosrdných otcových zásahů zmoudří a dospěje. Není divu, dočasné uvěznění i přítelova výstražná poprava změnilo jeho náhledy, smířil se s předurčením, že po otcově skonu převezme žezlo. A režisér se kochá dlouhým pohlížením na náhle zocelenou tvář, v níž již nespatříme ani jedinou stopu po nějaké změkčilosti.



Mládí Bedřicha Velikého (1935): Přerod Bedřicha II. ze zhýralého a zženštilého muže obklopeného francouzsky mluvícími a oděnými kumpány v rozhodného vojevůdce.

Zobrazené události odpovídají skutečnosti, ovšemže řádně upraveny do žádoucího vyznění. Režisér totiž sledoval jediný cíl – obhajuje třeba i násilnou proměnu změkčilého pacifisty v odhodlaného válečníka; není-li zbytlí, je třeba i zlomit charakter ve prospěch „žádoucí orientace“. Proto Bedřicha záměrně problematizuje zdůrazněním zjevně záporných návyků, aby následně vynikla závažnost zrodu nového člověka. Nikoli náhodou starý král nechává ničit vše, co jeho syna nežádoucně ovlivňuje – symbolem je pak přelomená flétna, jejíž motiv se několikrát vrací jako připomínka jistě bolestného rozloučení s minulostí. Otcova opatření vůči vzpurnému synu jsou přísná a necitelná (považuje jeho záliby za nicotné, neřkuli zhoubné), avšak nezbytná. Následník se musí naučit sloužit svému národu, aby jej jednou mohl vést.

Ideologický podtext filmu je zřetelný, vyjádřen v postřehu, že země, kde nepanuje jediná sjednocující vůle, se rozpadá. Přesto jeho působivost narušuje stěží vysvětlitelná realizační bezradnost. Steinhoff, jenž o dva roky dříve vytvořil strhujícího *Hitlerjunge Quexe*, tentokrát zabředává do zbanálnělých klišé kostýmních historek. Vadí zejména ateliérovost, která marně evokuje honosnost zámeckých prostor, případně prostotu venkovského statku. Převážila ochotnická manýra, jak dokládá prkenné herectví zakotvené v nepřírozeně exaltované mluvě i statickém, neobratně vedeném vypravěčství.

Filmu se nedaří navodit věrohodnost ani v privátních scénách, obepínajících především dlouho nesourodou dvojici starého a mladého krále, ani v davových

výjevech, z výše obhlížených vojenských jednotek. Hudba tu zní vcelku střídmě, ale pokud je užitá, často sklouzává k lacině triumfální pompéznosti. Jako malá poklona uměleckému nadání Bedřichovu pak nastupuje závěrečná sekvence plesu, v níž znějí (autentické) skladby čerstvě nastoupivšího krále.

Asi nejznámější – a realizačně rozhodně zdařilejší – položkou mezi nacistickými díly o Bedřichovi II. je *Velký král* (1942), režisérem Veitem Harlanem pojednaný jako hymnus na nezdolné odhodlání: panovník se navzdory počáteční porážce vzchopí k účinné odvetě a s nově vytvořenou armádou dobude rozhodující vítězství. Velký král, přibližující úzký výsek Bedřichova válčení (stejně jako *Kadeti* se odehrává za sedmileté války), proklamuje teze, aktuální právě v Hitlerových časech. A Hitlerovi – coby vojenskému diletantu – se jistě zamlouvalo, že také sebejistý Bedřich spoléhal na svou uvážlivost a intuici více než na rady svých ustrašených generálů.

Závěrečný Bedřichův monolog (podobně jako v sovětském *Petru Velikém*) se zaštiťuje historickou nezbytností a zájmem lidu, vyznívá jako apoteóza vzorného hospodáře, jenž svou vlast povede k rozkvětu. Veškeré činy proto diktuje potřeba zajistit si bezpečnost, přiměřený životní prostor a v rámci toho převzít správu nad okolními státečky, zmítanými vnitřními rozpory – zde již jasně prosvítá ospravedlnování Hitlerovy politiky vůči Rakousku, Československu či Polsku. Především však zaznívá (po napadení Sovětského svazu nic jiného nepřipadalo do úvahy) odmítavý postoj k Rusku, jemuž nelze věřit, protože vše předstírá, i přátelské svazky.

Bedřich, jehož věrohodně a bez velikášství, které ovládalo obdobné ruské filmy, ztvárnil častý interpret této postavy Otto Gebühr, zosobňuje téměř asketický vztah k pozemským lákadlům (což ho uchrání před pokusem otrávit jej), neopomene zdůraznit, že v zájmu prospěšného cíle je nutné snášet dočasné utrpení. Působivé jsou vedle majestátních bitevních výjevů zejména ty okamžiky, kdy nahrben a mlčky naslouchá rozhořčeným stížnostem svých poddaných, sužovaných dlouho trvající válkou, odhodlaně se vyrovnává s tragickými událostmi ve svém soukromí. Bedřich ztělesňuje úděl všech výjimečných lidí, kteří proto zůstávají osamoceni, nepochopeni – a mohou se řídit jedine svým svědomím.

Harlan v leccěms napodobuje rozvržení ruských válečných životopisů, ať již je to hrdinova skromnost, kdy vše co dělá, nedělá pro sebe, nýbrž pro vlast, nebo zapojení „lidu“ jako hrdinovy protiváhy. Královým protivráčem se tak stává prostý voják, jenž prochází obdobím bezvýhradného obdivu ke svému veliteli i trýznivou odbojností, když se odmítá smířit s trestem podle něho nezaslouženým – svévolně totiž zatroubil k útoku, ačkoli k tomu neměl pověření. A král takový čin potrestá, přestože díky němu zvítězil. Však také roztrpčený voják chce dokonce zběhnout z armády, než si uvědomí, čím je povinen, a vlastním životem vykoupí své dočasné pochybnosti. Patrná je idea „zvítězit, nebo padnout“, umocněná bezpodmínečnou poslušností.

Do polohy sebeobětování pak tento postoj dovedl Harlanův *Kolberg* (1945), poslední historický velkofilm nacistického Německa, jehož uvedení mělo posílit

bojového ducha Němců i v krajně nepříznivých podmínkách. Na příkladu pruského (dnes polského) města, bránícího se dělům Napoleonových vojsk, mělo být předvedeno odhodlání bojovat do posledního dechu, měla být vyzdvížena víra v konečné vítězství. Harlan samozřejmě zamlčel, že město nakonec padlo, důležitý pro něj byl samotný akt odporu, bez zaváhání organizovaného civilním obyvatelstvem s obětavým starostou v čele. Ale i ten, dosud živelný ve své vzpurnosti a buřičství, se musí podřídit disciplíně, jakou s sebou přináší nový vojenský velitel.

Vznikl pompézní vlastenecký kýč se zřetelným melodramatickým zakotvením milostných motivů, který se vyzíval v halasných proslovech i ukázkově příkladných činech, které měly jediný účel – přesvědčit diváka, že nesnáze



Kolberg (1945): Jednota v obrazech. Všichni bojují, všichni brání a všichni kopou záchranný kanál... dokonce i Kristina Söderbaumová.

ani zdánlivá porážka nesmí národ zlomit na duchu, neboť neochvějnost činí zázraky. Z vojenského hlediska již ztracený boj může být doveden do vítězného konce, když bojující lidé odhodlaní raději zemřít než se vzdát, byť by to bylo za jakkoli výhodných podmínek. Všichni věří, že z popela a doutnajících trosek, v něž se město po záplavě dělostřelby proměnilo, povstane jako Fénix nový lid a nová říše, jak se hlásá v závěru vyprávění. (Což ani v sovětských filmech nebyl neznámý pojem, jak dokládá například *Napoleon v Moskvě* – francouzský dobyvatel tak v Německu i v Rusku zosobňoval totéž smrtelné ohrožení.) Harlan chtěl, aby film ohromil výpravností: nedozírné šiky skutečně zaplňují celý prostor. Před kamerou prý vystupuje rekordních 187 000 vojáků, pro potřeby natáčení stažených v předposledním válečném roce z bojišť. K tomuto údaji připojený dovětek sarkasticky pravil, že vzhledem ke zničené síti kin spatřilo tento film, uvedený v Německu pouhé tři měsíce před konečným pádem Třetí říše, méně lidí, než kolik jich v něm vystupovalo...²⁹

Pravda je jen jedna... ta naše

Nacistické i komunistické (bolševické) filmy, utvářené coby propagandistická díla, vypovídají více o době vzniku nežli o událostech, které zachycovaly ve více či méně zdeformované podobě, každopádně ovšem poplatně právě požadovaným výkladům. Nemohly vzniknout (a už vůbec být uvedeny) bez cenzorského svolení, mnohdy si je vyžádala nejvyšší politická místa. Stávají se tudíž cenným pramenem pro poznání dobového společenského a politického klimatu. Odráží se v nich i „spasitelské poslání“, byť by bojechtivost a touhu podmanit si svět zastíraly mírumilovnými, jakoby obrannými proklamacemi.

Hrané (nebo šířeji fabulované) filmy vyslovovaly řekněme aplikovaně stávající politické postuláty, předkládaly názorné ilustrace, které měly publikum přesvědčit o té či oné „pravdě“. Avšak vlastní sebe prezentaci – to, jak chtěly být navenek vnímány (jak se někdy samy vnímaly) – šířily represivní režimy hlavně prostřednictvím (pseudo)dokumentů. Z dnešního pohledu jsou často směšné svou primitivní umanutostí a bombastickým zevnějškem, avšak v rukou nadaných režisérů mohly přerůst v přesvědčivou obhajobu totalitních ideologií v jejich nejbrutálnější podobě, aniž tato podoba byla otevřeně přiznána.

V Sovětském svazu se to týká zejména Dziga Vertova a jeho *Symfonie Donbasu* (1930),³⁰ v Německu se téhož úkolu ujala Leni Riefenstahlová ve *Vítězství vůle* (1934).³¹ Distribuci meziválečného Československa tyto filmy minuly, nikdo se

²⁹ Patrick ROBERTSON, *Guinnessova kniha filmových rekordů*, Praha 1995, s. 78.

³⁰ Vlado CLEMENTIS, *Nazdar Dziga Vertova*, Studio 3, 1931/1932, č. 1, s. 13–14; Antonín NAVRÁTIL, *Dziga Vertov*, Praha 1974, s. 140–151; Zdeněk HUDEC, *Vertovovo pojetí zvukovosti*, Kino-ikon 7, 2003, č. 2, s. 139–148.

³¹ Je zajímavé, že z celé nacistické éry se také u nás řadí dokumentární odkaz Leni Riefenstahlové mezi nejkoumanější, nechybějí ani překladové práce. Avšak z povědomí se zcela vytratilo, že *Triumph des Willens*, ačkoli za předmnichovské republiky nebyl do tuzemské distribuce vůbec nabídnut, se na počátku německé okupace uváděl v protektorátních kinech pod názvem *Vítězství vůle*. Tuto skutečnost

je nepokusil uvést, protože si byl vědom, že by je cenzura okamžitě zakázala pro šíření myšlenek neslučitelných s demokratickým zřízením. V tuzemských kinech se objevily až ve změněných politických podmínkách: první v polovině 60. let,³² druhý na začátku německé okupace.³³ Ani jeden však neztratil svou vášnivost. Společným rysem jsou dokonale vybroušený tvar i kompozičně úchvatné obrazové ztvárnění, jakkoli velebící zrůdné ideje, které měly vést nejen své pevně semknuté nositele, ale celou společnost k budoucímu štěstí. Oběma prostupuje téma kolektivní práce.

Právě ta se stává vnějším výrazem rovnostářského sociálního zakotvení, hlásaného jak komunismem, tak nacismem. Práce vystupuje jako záruka spořádanosti i blahobytu – stačí si vybavit pochodující šiky s lopatami (namísto zbraní) na ramenou ve *Vítězství vůle* nebo trojici mužů, zdvíhajících obrovité kladivo připevněné ke třem násadám, v *Symfonii Donbasu*. V případě nezasvěceného či snadno ovlivnitelného diváka se takové demagogické výzvy, které s mimořádnou sugestivitou vnučují klamná, zjednodušená sdělení o podobě světa a jeho uspořádání, mohou stát důležitým nástrojem názorové manipulace, která není cizí ani dnešku.³⁴

zjevně netuší ani odborníci, kteří tento snímek vytvale řadí mezi díla u nás nikdy neuvedená. Blíže k filmu viz: Siegfried KRACAUER, *Dějiny německého filmu*. Od Caligariho k Hitlerovi (skripta FAMU), Praha 1958 s. 234–237; Jan JAROŠ, *Leni Riefenstahlová*, Kino 46, 1991, č. 22, s. 12; Ivan KLIMEŠ, *Triumf vůle*, Reflex 12, 2001, č. 19, s. 76–78; Barbora ŠTASTNÁ, *Triumf vůle*, Premiere 3, 2002, č. 8, s. 61–63; Leni RIEFENSTAHLOVÁ, *V mé paměti*, Praha 2002, s. 179–188; Peter REICHEL, *Svůdný klam Třetí říše*, Praha 2004, s. 113–114 a 119–120; Jiří PEŇÁS, *Svůdná krása nicoty*, Týden 13, 2006, č. 35, s. 60–61; Steven BACH, *Leni Riefenstahlová*, Život a dílo „Hitlerovy filmařky“, Praha 2009, s. 147–166.

³² Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*, Praha 1976 (interní publikace ČSFL), s. 535.

³³ Jiří HAVELKA, *Čs. filmové hospodářství II* (skripta FAMU), Praha 1958, s. 334.

³⁴ Pavel ZEMAN, *Film, stát a politika*, Illuminace 6, 1994, č. 3, s. 65–77; Hannah ARENDTOVÁ, *Původ totalitarismu I–III*, Praha 1996, s. 429–645; R. TAYLOR, *Film Propaganda*; R. OVERY, *Diktátoři*; Eva HAHNOVÁ, *Koho obchází strašidlo (anti)komunismu*, Mladá fronta DNES 20, č. 166 (18.–19. 7. 2009), s. D5–D6.

Abecední seznam filmů (filmy promítané v české distribuci mají tuzemský název psaný kurzivou, datum uvedení je připojeno za rok výroby):

Alexandr Něvský (Alexandr Něvskij, rež. S. Ejzenštejn, 1938/1946, 1970), Běžin luh (Bežin lug, rež. S. Ejzenštejn, 1935–1937: z dochovaných zbytků sestavili Sergej Jutkevič a Naum Klejman rekonstrukci: *Běžin luh Sergeje Ejzenštejna*, 1967/1970), Bohatá nevěsta (Bogataja nevěsta, rež. I. Pyrjev, 1937/1946), Bohdan Chmelnickij (Bogdan Chmelnickij, rež. I. Savčenko, 1941/1945), Bojovníci (Borcy, rež. G. von Wangenheim, 1936), Bouře nad Asíí (Potomok Čingischana, rež. V. Pudovkin, 1929/1950), Bylo jedno děvčátko (Žila-byla děvočka, rež. V. Ejsymont, 1944/1945), Čapajev (rež. G. Vasiljev a S. Vasiljev, 1934/1935, 1946, 1970), Čestný soud (Sud česti, rež. A. Room, 1948/1949), Čisté ruky (rež. A. Lettrich, 1956), Členka vlády (Člen pravitélstva, rež. A. Zarchi a J. Chejfic, 1939/1946), Člověk č. 217 (Čelovek No.217, rež. M. Romm, 1944/1945), Duha (Raduga, rež. M. Donskoj, 1943/1945), Dvojí tvář (Partijnij bilet, rež. I. Pyrjev, 1935/1950), Eskadra č. 5 (Eskadrilja No 5, rež. A. Room, 1939), Generál Nil (Generaľ Nil, rež. R. Bugajski, 2009), Hans Westmar (rež. F. Wenzler, 1933), Generální linie (Geněralnaja linija, rež. S. Ejzenštejn, 1929/1930, 1966), GPU (rež. K. Ritter, 1942), Hitlerjunge Quex (rež. H. Steinhoff, 1933), Ivan Hrozný I. (Ivan Groznyj, rež. S. Ejzenštejn, 1944/1945, 1959), Ivan Hrozný II. (Ivan Groznyj, rež. S. Ejzenštejn, 1946/1959), Jak se vaří dějiny (Ako sa varia dejiny, rež. P. Kerekes 2008/2009), Jan Cimbura (rež. F. Čáp, 1941/1941), Kadeti (Kadetten, rež. K. Ritter, 1939), Kdyby zítra vypukla válka (Jesli zavtra vojna, rež. J. Dzigan, 1938), Kolberg (rež. V. Harlan, 1945), Krvavá vichřice (Friesennot, rež. P. Hagen, 1935), Kříž a zbraň (Krest i mauzer, rež. V. Gardin, 1925), Kubáňští kozáci (Kubanskije kazaki, rež. I. Pyrjev, 1948/1950), Lenin v Říjnu (Lenin v Oktjabre, rež. M. Romm a D. Vasiljev, 1937/1945), Mládí (Jugend, rež. V. Harlan, 1938/1939), Mládí Bedřicha Velikého (Der alte und der junge König, rež. H. Steinhoff, 1935/1941), Mladí orli (Junge Adler, rež. A. Weidenmann, 1944), Muž s puškou (Čelovek s ružjom, rež. S. Jutkevič, 1938/1947), Námořníci (Morjaki, rež. V. Braun, 1940), Napoleon v Moskvě (Kutuzov, rež. V. Petrov, 1943/1947), Nástup (rež. O. Vávra, 1952/1953), Návrat (Heimkehr, rež. G. Ucicky, 1941), Nepřátelé (Feinde, rež. V. Tourjansky, 1940), Nezapomenutelný rok (Lenin v 1918 godu, rež. M. Čiaureli, 1938/1946), Noční host (rež. O. Vávra, 1961/1961), Nové Československo (rež. V. Běljajev a V. Vlček, 1949/1950), Odhalená zrada (Zagavor obrečjonnych, rež. M. Kalatozov, 1950/1951), Ohm Krüger (rež. H. Steinhoff, 1941/1941), Ohnivou stopou (Minin i Požarskij, rež. V. Pudovkin, 1939/1949), Pád Berlína (Paděnije Berlina, rež. M. Čiaureli, 1949/1950), Pantáta Bezoušek (rež. J. Slavíček, 1941/1941), Petr Veliký (Pjotr Pěrvyj, rež. V. Petrov, 1936–1938/1938, 1946), Poledne (Polděň, rež. A. Zarchi a J. Chejfic, 1931), Ponorky na západ (U-Boote westwärts, rež. G. Rittau, 1941/1941), Profesor Mamlock (Professor Mamlok, rež. A. Minkin a H. Rappaport, 1938/1949), Příběh opravdového člověka (Pověst' o nastojaščem čeloveke, rež. A. Stolper, 1948/1949), Přísaha (Kljatva, rež. M. Čiaureli, 1946/1946), Přísaháme (Rodina zovjot, rež. A. Mačeret, 1936/1938), Rodina Oppenheimových (Semja Oppengejm, rež. G. Rošal, 1938), SA-Mann Brand (rež. F. Seitz, 1933), Sedláci (Kreštaně, rež. F. Ermler, 1934), Stalingradská

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.**

Filmově 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 nostalgie.

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.