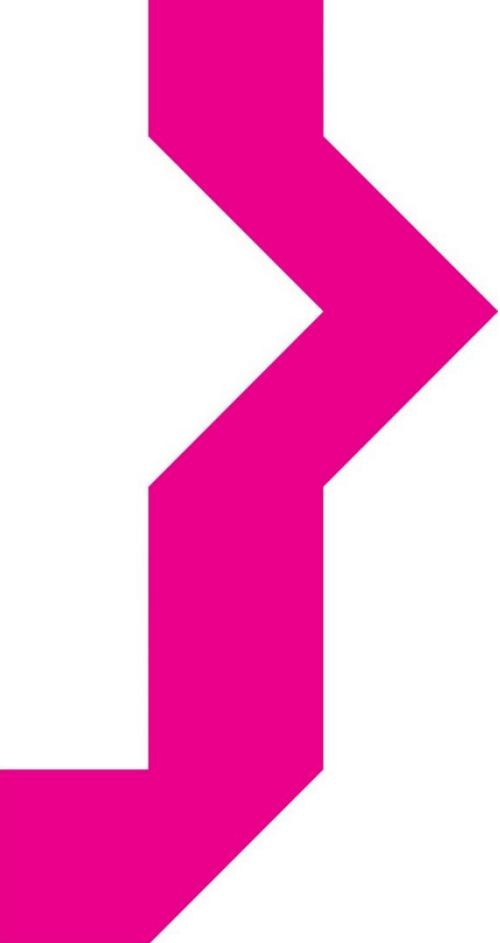




Propaganda ve filmu

František Burda

Tato e-kniha vznikla v rámci realizace projektu
Strategický rozvoj Univerzity Hradec Králové,
reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002427.



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Recenzent: Mgr. Petr Macek, Ph.D.

Tento text slouží jako učební pomůcka studentům Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové.

ISBN 978-80-7435-865-4 (online; pdf)



Toto dílo podléhá licenci Creative Commons 4.0
CC-BY-SA 4.0 – Uveďte původ – Zachovejte licenci
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



Základní informace o předmětu

Vyučující: ThLic. František Burda, Ph.D.

Kontakt: frantisek.burda@uhk.cz

Hodinová dotace přímé výuky: 24 hodin

Hodinová dotace e-learningu: 24 hodin

Pravidla komunikace s vyučujícím: prostřednictvím e-mailové korespondence a korespondence v Moodle.

Literatura

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Suverénní moc a pouhý život*. Praha: OIKOYMENH 2012.

ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press 2005.

ARENDTOVÁ, Hanah : La culpabilité organisée, in: *Penser l'événement*, Paris-Berlin 1989.

ARENDTOVÁ, Hanah : *La Tradition cachée. Le Juif comme paria*. Paris 1987.

ARENDTOVÁ, Hanah : *Původ totalitarismu*, Praha 1996.

ARENDTOVÁ, Hanah : Responsabilité personnelle et regime dictatorial, in: *Penser l'événement*, Paris-Berlin 1989.

BARTOŠ, Robert; BIERMANN, Karol; HANUS, František; SCHÜR, Roland. *Kronika filmu*. Praha: Fortuna Print, 1995.

BENIGNI, Umberto. Sacred Congregation of Propaganda. In: *The Catholic Encyclopedia* [online]. 2011. Dostupné z: <http://www.newadvent.org/cathen/12456a.htm>

BILÍK, Petr: Kinematografie po druhé světové válce (1945-1970). In: Ptáček, Luboš (ed.): *Panorama Českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000.

BLUMER, Herbert. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1986.

BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*, Praha: AMU a NLN 2011.

BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU a NLN 2011.

BROWN, James Alexander Campbell. *Techniques of persuasion: from propaganda to brainwashing*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.

BUDIL, Ivo. Imaginace totalitarismu z antropologického hlediska, in: ŠÁMAL, Petr (ed.). *Literatura za socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění*, Praha: Ústav pro česko literaturu AV ČR 2009.

BUDIL, Ivo. Moderní totalitarismus a síla politické imaginace, in: BUDIL, Ivo (ed.) *Totalitarismus*, Ústí nad Labem: Dryada 2005.

CAREY, Frances. *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. Toronto: University of Toronto Press 1999.

ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu v kontextu dobového nazírání na dějiny, *Iluminace* 7/1995, č. 3, s. 13-43 a *Iluminace* 7/1995, č. 4.



DANIELIS, Aleš. Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie. In: *Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 22, 2010, č. 3.

DELWICHE, Aaron. Propaganda [online]. 2011. Dostupné z: <http://www.propagandacritic.com/articles/intro.why.html>

DOLEŽEL, Stephan. Antičeská propaganda Třetí Říše v letech 1938-1939. *Historie a vojenství*. 1. 2000, roč. 2000, čís. 1.

ELIADE, Mircea. *Mýty, sny, mystéria*, Praha: Oikúmené 1998.

FEIGELSON, Kristian; KOPAL, Petr (eds.). *Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca 2012.

FREIBERG, Freda. The Transition to Sound in Japan, in *History on/and/in Film*, ed. Tom O'Regan and Brian Shoemith, Perth: History & Film Association of Australia 1987.

GEYER, Michael; FITZPATRICKOVÁ, SHEILA. *Za obzor totalitarismu. Srovnání stalinismu a nacismu*, Praha: Academia 2012.

GIRARD, René. *La Violence et le sacré*, Paris 1972.

GIRARD, René. *I see Satan Fall Like Lightning*, New York 2001.

GIRARD, René. *Things Hidden since the Foundation of the World*, Standford 1987

GIRARD, René. *Obětní beránek*, Praha: Mladá fronta 1997.

GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press, 2004.

HALAMOVÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948-1953*. Ostrava: Moravapress, 2014.

HEJL, Vilém. *Zpráva o organizovaném násilí*. Praha: Univerzum, 1990.

CHAPMAN, James. *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion Books 2003.

JÁNSKÝ, Petr. *Totalita slovem, písní a obrazem: (dějiny hrůzovlády KSČ)*. Cheb: Music Cheb, 2004.

JAROŠ, Jan. Film a dějiny ve službách hnědé a rudé propagandy, in: *Film a dějiny 2*.

JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ Barbara. *Masová média*. Vyd. 1. Praha: Portál 2009.

JOWETT, Garth, O'DONNEL, Victoria. *Propaganda and Persuasion*. London and New Delphi 2006.

KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa: in 8 Bänden*. Brno: Barrister & Principal, 2005.

KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za Protektorátu*. Praha: Libri, 2007.

KIRWAN, Michael. *René Girard. Uvedení do díla*, Brno: CDK 2008.

KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri 2004.

KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006.

KOPAL, Petr (ed.). *Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha: Casablanca 2009.

KOUBA, Karel; SCHMARC, Vít. „Tank míru“ – Traktor jako popkulturní emblém československého socialistického realismu, *Slovo a smysl* 3/2006.

KRESTA, David. *Dějiny světového filmu 1. Némý film*. Olomouc: UPOL 2013.

MOLIARD, Philippe. *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939* Bloomington: Indiana University Press 2002.

PERNES, Jiří. *Takoví nám vládli: komunističtí prezidenti Československa a doba, v níž žili*. Praha: Brána, 2003.

PLAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*, Praha: Academia 2005.

PULLMANN, Michal. Sociální dějiny a totalitněhistorické vyprávění, *Soudobé dějiny* 15/2008, č. 3–4.



- SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1958.
- SEKERA, Martin. *Média a politická propaganda*. Články RVP [online]. 2006 [cit. 2012-12-29]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/ZVOF/557/MEDIA-A-POLITICKA-PROPAGANDA.html/>
- SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012.
- ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystří mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont 1991.
- TAYLOR, F. Flagg. *The Great Lie. Classic and Recent Appraisals of Ideology and Totalitarianism*, Wilmington: Delaware 2011.
- TAYLOR, Richard. *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London-New York 1998.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. I. díl 1895–1918*. Praha: Panorama, 1989.
- TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*, Praha-Litvínov: Orpheus 2005.
- TSIVAN, Jurij. *Ivan the Terrible*, London: 2000.
- TURNER, Victor. *Průběh rituálu*, Brno: Computer Press 2004.
- VLČEK, Tomáš a kolektiv. *Totalita.cz* [online]. 1999–2013. Dostupné z: <http://www.totalita.cz>
- VOEGELIN, Eric. *Kouzlo extrému. Revolta proti rozumu a skutečnosti*, Praha: 2000.
- WAGENLEINTER, Reinhold. *Coca-Colonization and the Cold War: The Cultural Mission of the United States in Austria After the Second World War*, trans. Diana M. Wolf. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press 1994.
- WRÓBEL, Alina. *Výchova a manipulace*, Praha: Grada 2008.

Představení předmětu

Předmět poskytuje základní seznámení s problematikou propagandy a jejím uplatnění ve filmové a dokumentární tvorbě. Na tomto základě má zprostředkovat poznání mechanismu masového ovlivňování a manipulace veřejným míněním ve prospěch šíření nějaké ideologie, které člověku zpřístupňuje bližší pochopení reality světového dění, poskytuje mu orientaci a uspořádává jeho život. Ukazuje, že se člověk jako sociální aktér musí kriticky zamýšlet nad tím, jaké obrazy a zprávy jsou mu prostředkovány, kým a za jakým cílem, čímž spoluvymezuje vlastní identitu v rámci široké škály vztahů uvnitř složitých sociálních systémů, jejichž je součástí. Předmět dále seznamuje s tím, že všechny toky informací a filmových sdělení jsou podmíněné a že se odvíjejí od mnoha různých faktorů a existují ve vzájemné interakci s recepcí diváka, který zpětně na základě svého přesvědčení a povědomí o světě, ve kterém se ocitá, legitimizuje nebo delegitimizuje společenský systém a především její mocenské jádro.

Studenti budou informace získané z přednášek a kolokvií následně prohlubovat samostudiem z doporučené literatury.

Provázanost s ostatními předměty

Předmět Propaganda ve filmu se váže na etický pilíř architektonické stavby oboru transkulturní komunikace. Vytváří tak doplněk referenčního rámce kontextu moderních dějin, který je propojen ostatními předměty jako je např. Proměny života ve světovém filmu, Dějiny duchovní kontroly a represe; Úděl člověka ve filmu a literatuře 20. st.; Moderní dějiny; Stát versus církev – sekularizace společnosti v 19. a 20. století. Jednotlivá dílčí témata, kterými se předmět zabývá, budou studovány také v dalších předmětech, které se těmito fenomény v rámci oboru zabývají.



Cíle předmětu

Student získá elementární přehled v oblasti filmové propagandy. Na jeho základě pak bude umět dát do souvislosti společenské jevy a události, bude je umět analyzovat.

Osnova předmětu

1. Co je propaganda?
2. Dějiny propagandy
3. Propaganda v Československu
4. Počátky filmu a pokusení propagandy – 1. část
5. Počátky filmu a pokusení propagandy – 2. část
6. Film a stát před druhou světovou válkou
7. Film a stát po druhé světové válce
8. Politickokritický film
9. Struktura politické propagandy
10. Funkce politické propagandy
11. Propaganda a ideologie
12. Příklady českých propagandistických snímků

Koncepce distanční pomůcky

Distanční pomůcka kopíruje témata okruhů ze sylabu. Každé téma je uvedeno přednáškou, která poskytne studentům vhled do problematiky. Každý z okruhů je v distanční pomůcce uveden stručnou charakteristikou, cíli a klíčovými slovy. Stěžejní část pak tvoří odkazy na podklady pro další studium, sestávající se převážně z internetových odkazů. Následuje literatura ke studiu, na jejímž základě pak studenti vypracovávají zadané úkoly.

Metodologie práce s distanční pomůckou: Pomůcka je určena k samostudiu, může být chápána také jako samostatný studijní materiál, nicméně vyžaduje vlastní samostatnou práci s doporučenou literaturou. Jednotlivé otázky předmětu budou studentům prezentovány přehledově v rámci přednášek, při domácí práci bude student prohlubovat jednotlivá témata na základě důkladného studia distanční pomůcky, čímž si zopakuje přehledově vyloženou látku z přednášek, ale také ji bude moci porozumět v konkrétním kontextu.



Zadávání a kontrola dílčích úkolů

Komunikace mezi pedagogem a studenty, tedy zadávání a ověřování samostudia, probíhá prostřednictvím elektronické pošty.

Na vypracování a odeslání každé z úloh zpět vyučujícímu má student 1 týden. Kontrola a vyrozumění studenta o výsledku je provedena obratem. S harmonogramem jsou studenti seznámeni na počátku semestru v úvodní hodině spolu s podmínkami zápočtu a zkoušky.

Požadavky na ukončení předmětu

Zápočet je studentovi udělen na základě 95% úspěšnosti při plnění zadaných úloh a vypracování písemných prací dle zadaných požadavků.

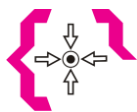
Zkouška probíhá ústní formou a je postavena na ověření znalostí výše uvedených okruhů a zadané literatury.

Obsah

1	Co je propaganda?	9
2	Dějiny propagandy.....	13
3	Propaganda v Československu.....	18
4	Počátky filmu a pokušení propagandy – 1. část.....	23
5	Počátky filmu a pokušení propagandy – 2. část.....	31
6	Film a stát před druhou světovou válkou.....	42
7	Film a stát po druhé světové válce.....	48
8	Politickokritický film.....	56
9	Struktura politické propagandy.....	62
10	Funkce politické propagandy.....	69
11	Propaganda a ideologie.....	74
12	Příklady českých propagandistických snímků.....	80



Význam ikon v textu



Cíle

Na začátku každé kapitoly je uveden seznam cílů.



Časová náročnost

Udává, kolik času budete přibližně potřebovat k nastudování kapitoly.



Pojmy k zapamatování

Seznam důležitých pojmů a hlavních bodů, které by student při studiu tématu neměl opomenout.



Poznámka

V poznámce jsou různé méně důležité nebo upřesňující informace.



Kontrolní otázky

Prověřují, do jaké míry student text a problematiku pochopil, zapamatoval si podstatné a důležité informace.



Souhrn

Shrnutí tématu.

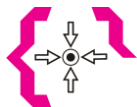


Literatura

Použitá ve studijním materiálu, pro doplnění a rozšíření poznatků.



1 Co je propaganda?



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o základních definicích termínu propaganda.
- Budete schopni rozeznat strategie propagandy.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- | | | |
|---------------------|------------------------|------------------------|
| • propagace | • ideologická doktrína | • šedá propaganda |
| • ústředí moci | • bílá propaganda | • pozitivní propaganda |
| • masová komunikace | • černá propaganda | • negativní propaganda |

1.1 Terminologie

Vzhledem k tomu, že se celý kurz zabývá vztahem filmové tvorby, produkčních strategií filmových společností a politiky produkce jednotlivých snímků ve vztahu k politickým a mocenským tlakům ve společnosti, při kterém dochází k využívání různých způsobů ovlivňování veřejného mínění s cílem propagovat určité ideologické konstrukty, pozice a postoje, je třeba, abychom se nejprve zabývali problematikou propagandy a terminologicky ji ukotvili.

1.1.1 Etymologické východisko

Etymologicky slovo propaganda derivuje z latinského slovesa „propagare“, které bychom mohli překládat jako *šíření, rozšiřování, či rozhlašování idejí, učení a názorů*. Z hlediska teorií médií termín můžeme uchopit specifičtěji jako záměrnou a systematickou snahu o formování představ, ovlivňování a usměrňování cílů, vůle, postojů, názorů, mínění a chování za účelem dosažení takové reakce, která je v souladu s potřebami a úmysly propagandisty. Takže propaganda předpokládá nějaké ústředí moci, vůči kterému se mají podvolovat, přizpůsobovat a vztahovat všechny možné způsoby šíření informací mezi lidmi. K takovým cílům mohou nejlépe přispět všechny mediální kanály, zvláště pak prostředky masové komunikace. Čím mocnější a aktivnější je propagandista a propagandistické centrum, které ho obklopuje, tím více usiluje o přímé či nepřímé ovládání prostředků masové komunikace ke svým účelům.



1.1.2 Propaganda a ideologie

Přestože bychom mohli teoreticky předpokládat i využívání propagandy k nějakým altruistickým a pozitivním účelům, přeci jen z hlediska jednoho ze tří nejhlavnějších principů lidské společnosti, totiž principu svobody (dalším je princip práva na život a princip práva na majetek) se k definování propagandy užívají často až expresivní, pejorativní obraty a syntagmata jako kupříkladu metafora lži, překrucování pravdy, podvodné jednání, manipulace, ovládání mysli, vymývání mozků nebo psychologická válka.

Propagandisté, kteří propagandu používají, mají zpravidla velmi jasné definované cíle, kterými je změna světového názoru, politického nebo občanského postoje. Za tím účelem konstruují takové společenské povědomí, které je ve prospěch propagandisty a v neprospěch jeho oponentů. Propaganda však také vždy usiluje i o změnu jednání ve shodě s propagovanými vzorci, které podporují a garantují kongruenci mezi jednáním jedinců, skupin i organizačních struktur se záměry mocenské elity, kterou zpravidla představuje nějaké ústředí politické moci jako například vládnoucí strana, stát, instituce nebo dominující sociálního hnutí.

Propaganda tedy souvisí s nějakou ideologickou doktrínou, kterou se snaží prosadit a ukotvit v praxi většiny členů společnosti. Podstatnými známkami ideologické linie propagandistického působení je ofenzivní povaha propagandy, a také dlouhodobost a koncepčnost jejího uplatňování. Český filmový historik Lukáš Kašpar hovoří o institucionalizovaném šíření více či méně systematicky uspořádaných idejí, teorií, názorů, doktrín, či celých ideologií, dále jejich tendenční vysvětlování a modifikace do podoby přizpůsobené aktuální situaci a přesvědčování lidí o jejich správnosti. Jiní propagandu ztotožňují přímo s manipulací mas, která jde napříč společností od shora dolů manipulaci mocenských elit nebo politických skupin s velkými lidskými kolektivy.

1.2 Propaganda a společenský systém

Propaganda je vždy celospolečenským jevem, který prostupuje všemi segmenty a strukturami společenského systému a organizace. Prosto se setkáváme s propagandou jak politickou, tak vojenskou, ekonomickou, diplomatickou, ideologickou, náboženskou, eskapistickou, která odvádí společnost od závažných problémů a selhání mocenského ústředí apod. V současnosti se s ní setkáváme například s reklamou, public relations, nebo v rámci strategií komerčního, politického nebo sociálního marketingu.

1.2.1 Propagandistické strategie

Účelem propagandistických strategií je vždy vybudování pozitivní vazby mezi vládnoucím ústředím moci a většinou občanů. Současně usiluje o vytváření pozitivních obrazů této moci a jejích představitelů. Aby to mohla činit dostatečně efektivně a účinně, velmi často vytváří velmi negativní obraz konkrétního nepřítele, který údajně společnost a všechny její členy ohrožuje. Za tím účelem pracuje velmi sofistikovaně s psychologií davu a mechanismy vyvolávání strachu, obav a pocitu ohrožení, které ovlivňují psychologii rozhodování. Tak vytváří srozumitelný a snadno akceptovatelný černobílý interpretační nástroj, se kterými se jedinci mohou snadno ztotožnit, což jim následně zjednodušuje orientaci v komplikované a těžko srozumitelné tématice a společenských problémech. Za tím účelem používá a vytěžuje obecně sdílené symboly a konstruuje specifický jazyk, na jehož půdorysu interpretuje realitu, která se tak jeví jako snadno



čitelná a srozumitelná. Propaganda používá symboly takovým způsobem, aby korespondovaly s ideologií mocenského centra.

1.2.2 Typy propagandy

Někteří autoři pak člení propagandu na základní typy:

1. bílou,
2. černou,
3. a šedou.

U bílé propagandy se jedná o neskrývanou propagandu, která má zřejmé zdroje (například ministerstvo nebo nějaký úřad). To nebezpečné a ohrožující je vázáno na skutečnost, že tato propaganda konstruuje fakta tak, aby bylo neomylně jasné, kde stojí dobro a kde zlo a kdo tu či onu stranu reprezentuje.

Černá propaganda se váže na neurčité a nejasné zdroje, které jsou často klamné a neexistující. V současné době se týká především vytváření tzv. fake news. Za účelem ovlivňování veřejnosti používá zejména lež a pokřivení údajů.

Šedá propaganda je patrně nejobtížněji identifikovatelná, protože osciluje střídavě mezi praktikami bílé a černé propagandy.



Poznámka

Propaganda nemusí být na první pohled zřejmá, ani nemusí mít v první řadě negativní cíle.



Kontrolní otázky

Jaká je etymologie termínu propaganda?

Co předpokládá propagandistické šíření, aby mohlo být efektivní?

Vysvětlete základní propagandistické strategie.

Co je to černá propaganda?

Co je bílá propaganda?

Uveďte příklady šedé propagandy.



Souhrn

Pojem propagandy vychází z fenoménu šíření nějaké ideologie, názorů, postojů a idejí. Aby propagandistické šíření mohlo být účinné, potřebuje efektivní a silné mocenské centrum, které má nástroje k tomu, aby účinně intervenovalo do struktur a systémů masové komunikace a to zejména tisku, rozhlasu, televize a v poslední době také



internetu. Propaganda zasahuje společnost jako celek a prostupuje všemi jejími segmenty a systémy organizování jedinců. Aby zesílila svoji účinnost, využívá psychologického efektu obav a strachu, který propaganda cíleně vytváří za účelem psychologického ovlivňování rozhodování těch, na koho cílí. Základní druhy propagandy se dělí na propagandu bílou, černou a šedou s tím, že ještě rozlišujeme mezi propagandou negativní a pozitivní. Všechny typy nicméně spojuje fenomén manipulování veřejným míněním prostřednictvím vlivu na rozhodování jedinců i skupin.

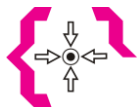


Literatura

- JIRÁK, Jan, KÖPPLOVÁ Barbara. *Masová média*. Vyd. 1. Praha: Portál 2009, s. 360–375.
- JOWETT, Garth, O'DONNEL, Victoria. *Propaganda and Persuasion*. London and New Delphi 2006. s 2–36.
- KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za Protektorátu*. Praha: Libri, 2007, s. 33-41.
- WRÓBEL, Alina. *Výchova a manipulace*, Praha: Grada 2008, s. 104–109.
- BLUMER, Herbert. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1986. s. 1–12.
- HALAMOVÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948–1953*. Ostrava: Moravapress, 2014.



2 Dějiny propagandy



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o vývoji propagandy v moderních dějinách.
- Budete schopni postihnout roli intelektuálů na propagandistickém šíření.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- | | | |
|------------------------------|------------------------|------------------------------|
| • systematizovaná propaganda | • mediální propaganda | • vládní propaganda |
| • knihtisk | • technologický pokrok | • Creelova komise |
| • reformace | • masová média | • propagandistická mašinerie |

2.1 Počátky systematizované propagandy

V průběhu dějin přirozeně propaganda přizpůsobovala způsoby šíření podle historických a kulturních okolností. Současně také ale můžeme říci, propaganda své způsoby v průběhu času cizelovala, zdokonalovala a vyvíjela. Nicméně navzdory formálním odlišnostem a proměnám stále vykazuje společné znaky, které ji identifikují. Ty můžeme zaregistrovat s jistotou již v období středověku. Její znaky jsou přítomné v mnohých dobových písních a legendách, které fungovaly jako oslavné až apoteotické vyobrazení panovníků, mocenských center nebo legitimacy rodů a jejich způsobu života a vládnutí.

2.1.1 Nástup novověku a reformace

Úsvit moderního pojetí propagandy spadá už do období baroka v 17. století. Někteří autoři ji poněkud nepřesně ztotožňují se zřízením papežské kongregace zabývající se šířením víry v roce 1622 papežem Řehořem XV. V podstatě se jednalo o reakci na neobyčejně úspěšné masivní propagandistické úsilí reformátorů, kteří svými pamflety doslova zaplavili společnost prostřednictvím právě vynalezeného knihtisku. Církev se snažila vytvořit účinný a efektivní nástroj proti šíření problematických textů, které ovládaly masy, a často přebírala stejně problematické metody, jako byly ty, kterým chtěla čelit. Termín propaganda tak nabral v očích veřejnosti poměrně rychle negativní konotace. Papež Urban VIII. pak v roce 1627 zřídil Collegium Urbanum, přezdívané také Urbanikum, které působilo pod správou kongregace de Propaganda Fide jako školící a vzdělávací centrum budoucích misionářů.



2.1.2 Mediální propaganda a VFR

Pokud jde o vlastní vývoj mediální propagandy v dnešním slova smyslu, tak její kořeny sahají zejména do období Velké francouzské revoluce a Napoleonských válek. Nicméně nesmíme přehlédnout také období první poloviny 19. století, kdy došlo k masovému rozvoji denního a týdenního tisku. S tím se pojí markantní růst možností, jak ovlivnit, oslovit a zasáhnout co nejpočetnější výšeč obyvatelstva. Na půdě 19. stol. se termín propaganda rozšířil na jakoukoliv organizaci, která měla v popisu práce šíření nějakých politických postojů a ideologií. Rachilde dokonce napsal, že v dnešní době (myšleno konec 19. století) se člověk nemůže živit novinářinou s čistým svědomím.



Poznámka

Propaganda je vysloveně záležitostí moderní průmyslové epochy. Zásadním způsobem jsou její strategie vázány na technologický pokrok.

2.2 Propaganda ve 20. století

Zlaté období propagandě začalo s nástupem 20. století, ve kterém se prosadily totalitní režimy a chopily se moci, kterou rozvinuly do neuvěřitelných dimenzí a podob. Právě zde se narodila moderní závislost a ovládání společnosti prostřednictvím působení masových médií, konkrétně tisku, letáků, filmu, rozhlasu a televize. Jako přelomový okamžik ve vývoji masové propagandy je považováno období První světové války.

2.2.1 Vládní kampaň presidenta Wilsona

Média byla v té době na poměrně vysoké úrovni a tak mohla být využívána jako účinný nástroj propagandy. Jeden z prvních příkladů působení vládní propagandy, který je dokumentován, se týkal strategie prezidentské administrativy Woodrowa Wilsona, od r. 1916 prezidenta Spojených států amerických. Američané byly v době První světové války zjevně příliš pacifističtí a válku v Evropě vnímali jako vnitřní záležitost Evropy. Wilson a jeho administrativa se ale zavázali, že do zmíněného konfliktu vstoupí, protože potřebovali změnit společenské povědomí o významu války. Za tím účelem byla ustavena vládní komise, tzv. Creelova komise, která měla prostřednictvím propagandy během šesti měsíců dosáhnout změny v postojích a pohledech Američanů na účast ve válce a rozlícit v nich pocit nenávisti vůči Německu s tím, že bojují za šlechetný účel rozšíření demokracie v Evropě, což prospěje i jim samým.

Tehdy byl za účelem ovlivňování mas použit nejen tisk ale také rozhlas a posléze. Později nabyla ještě většího vlivu nad myšlením veřejnosti televize. Teprve nové způsoby používání těchto médií vytvořily efektivní precedens soustavného, dlouhodobého a cíleného působení propagandy na široké masy. To bylo v ještě větší a dalekosáhlejší míře využito v období druhé světové války. Díky tomu došlo vyloučení vlivu odborů, k výraznému potlačení svobody tisku a pluralitě politického projevu ve společnosti.



2.2.2 Propaganda a role intelektuálů

Není jistě bez zajímavosti, že na propagandistické mašinérii se velmi často a vlastně pravidelně podíleli intelektuálové, kteří sami sebe považovali za tzv. progresivisty. Ti sami sebe hodnotili mimo jiné také na základě toho, jak a nakolik se jim dařilo druhé, ty méně inteligentní, podnítit k účasti na válce tím, že vyvolali ducha fanatismu. Za účelem vyvolání strachu a spravedlivého rozhořčení přeháněli nelidskost a zločiny německých vojáků tím, že nadsazovali jejich nakládání s protivníky. V této taktice se významným způsobem profilovalo zejména britské ministerstvo propagandy. To dokonce deklarovalo, že jeho cílem je „ovládat myšlení celého světa“. Zdá se, že George Orwell pracoval ve svém dystopickém díle s reálnými podklady. Patrně nejmělejší ambicí, která se značnou měrou podílela na rozvíjení metod propagandy, byla snaha ovládnout a změnit smýšlení chytřejších a vzdělanějších příslušníků americké společnosti. Jejich oběti pak měli následně šířit válečnou hysterii a mobilizovat davy. Mrazivou skutečností, je, že se jim jejich cíle podařilo dosáhnout.

Stejným, ale poučenějším způsobem probíhala propaganda během studené války. Opět bylo potřebné v ideologicky polarizovaném světě roznítit nenávist vůči politickým a kulturním nepřátelům. V jednom případě ke komunistickým režimům a ve druhém vůči kapitalismu. V USA se komunismus stává stejným nepřítelem jako nacismus. Během vlády prezidenta Trumana a jeho nástupců probíhají místy až hysterické antikomunistické kampaně. Jedna z nich nazvaná po senátoru McCarthy dokonce dala jméno celému období: mccarthismus.

Podobně se zaujetím na tyto kampaně nahlíželi liberálně demokratičtí teoretikové, jako např. Walter Lippman. Lippman říká, že obecným faktem je skutečnost, že veřejné mínění není schopné nahlédnout a pochopit veřejný zájem, toho jsou schopni pouze intelektuálové a specialisté. Paradoxně podobným způsobem smýšlely také marxistické intelektuální elity i samotný Lenin. Marxismus sice hovoří o vládě proletariátu, tomu však musí napovědět tzv. avantgarda revolučních intelektuálů, jak a kdy má převzít moc. Strukturálně se tak liberálně demokratická teorie a marxismus-leninismus setkávají ve stejném ideologickém předpokladu.

Zmíněné příklady efektivního využití propagandy pod taktovkou státní moci s využitím intelektuálních elit, které pro ostatní obyvatele navíc fungují jako vzory následování a rozhodování, ukazují nepříjemnou skutečnost, že jsou velmi účinné a úspěšné. To věděl dobře jak Hitler, tak Stalin a komunistické satelitní režimy a dnes jsme toho svědky například v případě Ruska.

2.2.3 Jazyk propagandy

Zdá se, že totalitní státy bez propagandy nefungují. Propaganda vytváří jeden z nejtěžejnějších pilířů jejich moci. Pro propagandu je v těchto případech emblematické, že neuznává evidenci reality, projevuje se jako neomylná, nikdy neuznává, že se mýlí, své argumenty podepírá domněle odbornou erudicí a vědeckostí a současně odhaluje konspirační skupiny, které strojí úklady proti celé společnosti a prohlašuje, že je ve jménu blaha společnosti zlikvidovala. Z toho důvodu usilují nedemokratické a polo demokratické vlády o naprostý vliv nad médii. Propaganda prostřednictvím médií vytváří dominantní jazyk komunikace. Tak se stává mocným prostředkem ovlivňování a podmiňování názorů veřejnosti. Neodmyslitelnou součástí propagandy je také cenzura.

Z hlediska dějin propagandy nelze nevidět, jakých úspěchů dosáhla v Německu, kde se jejím prostřednictvím šířila nacistická ideologie zacílená na vytváření nenávisti



k židovským obyvatelům. Z velké míry to bylo díky strategickému myšlení Hitlerova spolupracovníka Josepha Goebbelse. Ten se 11. března 1933 stal nacistickým ministrem propagandy. Nacistům se podařilo vytvořit obraz žida takovým způsobem, že většina německých obyvatel sdílela přesvědčení, že židy je nutné eliminovat.



Poznámka

Propaganda vždy předpokládá, že úlohou intelektuálních elit je, aby ovlivňovali veřejné mínění ve prospěch dominující ideologie, protože v opačném případě, ji lidé nebudou z hlediska svých intelektuálních kapacit, ochotni přijmout.



Kontrolní otázky

1. Kdy se objevily první systematizované propagandistické akce?
2. Co charakterizuje pojem moderní propagandy od VFR?
3. Vysvětlíte, co bylo cílem působení tzv. Creelovy komise?
4. V čem spočívala a spočívá role intelektuálů na propagandistickém šíření?
5. Co definuje jazyk propagandy?



Souhrn

Počátky propagandy souvisí s vynálezem knihtisku, který využili církevní reformátoři pro šíření svých pamfletů, tezí a doktrín s tím, že systematicky útočily na katolickou církev jako na příčinu všeho zla. Na tuto strategii reagovala katolická církev zřízením kongregace De Propaganda Fide a Collegia Urbanica coby účinného a efektivního nástroje proti šíření problematických textů, které ovládaly masy. Tyto instituce současně ale také převzaly a rozvinuly problematické metody, kterým chtěly čelit. V moderním slova smyslu se propaganda jako ovládání tisku a masových médií poprvé realizovala až během VFR a především od počátku devatenáctého století. Od té doby využila jakýkoliv technologický pokrok v dané oblasti ke svému prospěchu. Ve dvacátém století se objevuje cílená a systematická situačně zaměřená strategie tzv. vládní propagandy, jejímž příkladem je propagandistická akce prezidenta W. Wilsona v USA během první světové války zaměřená na proměnu původně pacifistického postoje americké veřejnosti ve smyslu souhlasu a podpory vstupu USA do války v Evropě. Za tím účelem se začala systematicky vytěžovat erudice a schopnosti intelektuálů, kteří považovali za svoji povinnost sloužit státu ve prospěch ovlivňování mas, protože masy nejsou způsobilé rozeznat správné postoje. Tato role intelektuálů spojuje jak marxistickou tak liberální propagandu.





Literatura

KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za Protektorátu*. Praha: Libri, 2007, s. 28–55.

BENIGNI, Umberto. Sacred Congregation of Propaganda. In: *The Catholic Encyclopedia* [online]. 2011. Dostupné z: <http://www.newadvent.org/cathen/12456a.htm>

SEKERA, Martin. *Média a politická propaganda*. Články RVP [online]. 2006 [cit. 2012-12-29]. Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/ZVOF/557/MEDIA-A-POLITICKA-PROPAGANDA.html/>.

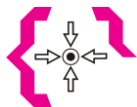
CHOMSKY, Noam. *Kontrola médií: Velkolepé úspěchy propagandy*. Open Magazine Pamphlet Series 1992.

DELWICHE, Aaron. Propaganda [online]. 2011. Dostupné z: <http://www.propagandacritic.com/articles/intro.why.html>.

GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press, 2004, s. 98–110.



3 Propaganda v Československu



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o fungování propagandy na našem území.
- Budete schopni definovat akcenty propagandy v jednotlivých etapách komunistické nadvlády.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- | | | |
|---------------------------|-----------------------|--------------------|
| • Státní propaganda | • Principy propagandy | • politické čistky |
| • Nacistická propaganda | • cenzura | • polarizování |
| • Komunistická propaganda | • označení nepřítele | • normalizace |

3.1 Počátky propagandy na našem území

V dějinách Československa nalezneme jen stěží období, kdy nebyla veřejnost pod vlivem působení té či oné propagandy.

3.1.1 Technologie propagandy

V období první republiky propaganda využívala především plakáty, noviny a další tiskoviny. Technologické vynálezy a pokrok rozvinuly nové způsoby distribuce informací. Prakticky všechny technologické vynálezy na poli šíření informací, až malé výjimkami, byly v domácím prostředí ihned použity. To platilo zvláště pro období Druhé republiky a Protektorátu. Státní propaganda byla ve třicátých letech veskrze kontrapropagandou zacílenou proti aktivitám nacistické strany. Avšak nepodařilo se jí včas docenit význam rozhlasu jako efektivního prostředku obrany v českém pohraničí, kde žili především sudetští Němci. Ve chvíli, kdy vláda v těchto oblastech začala podporovat rozhlasové vysílání, bylo pozdě. Naopak nacisté hned zkraje sázeli na mluvené slovo více než na tisk. Ovšem daleko nejvíce se propaganda osvědčila v období nástupu komunistické totality a v padesátých letech. Po částečném uvolnění šedesátých let se propaganda opět uplatnila v období normalizace ve snaze potlačit protirežimní aktivity. To platilo až do r. 1989.

3.1.2 Principy propagandy

Jak komunistická, tak nacistická propaganda obsahuje následující principy:

1. Stereotypní namísto individuálního myšlení,



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

2. Emočně zabarvená označení,
3. Zmiňování jen takových faktů, která se hodí daným záměrům,
4. Zkreslené či nepravdivé informace,
5. Opakování sloganů či hesel,
6. Jednoznačná tvrzení,
7. Jasné označení nepřítele,
8. Odvolávání se na autority.

3.1.3 Komunistická propaganda

Podle Lenina se měla komunistická propaganda zaměřovat na obranu socialistických hodnot, pokroku a politicko-společenských změn. Současně má oslavovat budování komunismu a ideologicky vzdělávat a vychovávat masy. Zásadní je, aby se jí podařilo vstoupit do každodenního života lidí. Po uchopení moci bylo vedení KSČ zřejmé, že o politiku se nezajímají zdaleka všichni. Proto bylo nezbytné na ně ideologicky působit. Za tím účelem ministerstvo informací, později kultury, si uzurpovalo všechny sdělovací prostředky a kulturní aktivity. Ústřední výbor KSČ zřídil oddělení propagandy a agitace. Současně byla všechna média podrobena velmi striktní cenзуře.

Z hlediska struktury sdělení se podobně jako nacistická propaganda, také komunistická propaganda orientovala na jasné rozlišování mezi dobrým a zlým. Protěžovaná témata byla mír, práce, kolektivizace, zářné zítřky, mládí, pokrok a rovnost. Vše sovětské bylo vítáno jako vzor. Modelem pokroku byl uvědomělý mladý dělník nebo rolník. Vše západní a kapitalistické bylo označováno jako zlo. S tím souviselo označení vykořisťovatel, intelektuál, příživník a kulak. Dějiny byly interpretovány a ohýbány podle potřeb ideologie KSČ za účelem obhajoby puče z r. 1948 nebo později vojenské intervence vojsk Varšavské smlouvy z r. 1968.



Poznámka

Jak nacistická, tak především komunistická moc po celou dobu, kdy panovala, ohýbala prostřednictvím propagandy interpretaci dějin podle potřeb komunistické ideologie.

3.2 Etapy komunistické propagandy na našem území

Po druhé světové válce čekalo Československo hledání nového směru. K jeho výsledku přispělo několik faktorů. Jedním z nich byl výsledek Jaltské konference, kde došlo k přerozdělení moci v poválečné Evropě. Dalším faktorem mohlo být zklamání z přístupu západních mocností k situaci Československa v době Mnichovské dohody. Tyto skutečnosti připravily půdu pro komunistický režim.

V počátcích pro něj skutečně vládlo ve společnosti nadšení, což nejlépe dokazují výsledky voleb v roce 1946, v nichž komunistická strana dosáhla 40, 17 % všech platných hlasů v Čechách. Na základě těchto výsledků se stal Klement Gottwald předsedou československé vlády.

Po počátečním nadšení značné části veřejnosti pokračovali komunisté po r. 1948 ve svém úsilí dosáhnout absolutní kontroly nad státem. Nejprve se zbavili politické opozice. Posléze se začali prostřednictvím propagandy orientovat na likvidaci občanské



společnosti a nekomunistických kulturních aktivit. Hlavním nepřítelem se pro komunistickou propagandu stala především katolická církev a její představitelé.



Poznámky

Hlavním nepřítelem se pro komunistickou propagandu stala především katolická církev a její představitelé, kteří byli systematicky očerňováni, dehonestováni a diskreditováni.

3.2.1 První fáze 1948–1953

Po puči v r. 1948 společnost ihned seznala citelné změny totalitní povahy. KSČ nastolila politiku čistek ve všech segmentech společnosti. Stovky tisíc obyvatel ztratilo práci, mnozí byli uvězněni a další byli nuceni emigrovat. V r. 1948 byla pro případy voleb ustavena jednotná volební kandidátka, ke které nebyla žádná alternativa. Neúčast na volbách byla vnímána jako protirežimní akt.

Čistky probíhaly i v policejním sboru. Rychle přijatí členové sboru byli nabírání na základě kádrového profilu. Podle vzoru sovětské tajné policie byla vybudována – Státní bezpečnost. Jejím úkolem bylo odhalování a paralizování protistátní činnosti, tomu pomáhala bohatě rozvětvená síť spolupracovníků a udavačů. Začaly inscenované soudní procesy. To vše spolehlivě vytvořilo celospolečenskou atmosféru bezmoci a strachu. Formálně byly procesy v souladu se zákonem, ale obvinění byla vykonstruovaná a stejně tak důkazy. Samotné procesy byly inscenované pod pohrůzkou násilí a mučením. Právě takovým procesům pomáhala filmová tvorba připravit půdu. Pro obyčejného člověka byly jediným zdrojem informací oficiální média, která byla zcela pod kontrolou KSČ z nařízení ministerstva kultury. Také zde byly provedeny rozsáhlé čistky. Současně byla zavedena rozsáhlá cenzura pod kuratelou tiskového odboru ÚV KSČ.



Poznámka

Po celou dobu trvání komunistické totality provázela státní propagandu systematizovaná cenzura všech médií a toků informací.

3.2.2 Druhá fáze 1953–1956

Z hlediska politických strategií znamenala perioda let 1953–1956 poznamenána přechodem od politiky teroru k trvalé represii.

V roce 1953 došlo k měnové reformě. Reforma však znamenala reálně fakt, že většina obyvatel země přišla o úspory. Lidé byli stále více nespokojeni. Sliby komunistických předáků se nenaplnovaly, počáteční budovatelský zápal povadal i mezi stoupenci komunismu. Po Gottwaldově smrti však k výrazným změnám nedošlo. Vedení KSČ však krizi vytěсниlo a navenek pomocí médií udržovalo zdání úspěšného pokračování v cestě ke komunismu.



3.2.3 Třetí fáze 1956–1968

Rok 1956 přinesl naději a současně velké zklamání v souvislosti s povstáním v Maďarsku, které nakonec skončilo v krvi pod sovětskými tanky. Mezi umělci však docházelo k postupnému uvolnění a demokratizačním snahám, které se vedení KSČ snažilo poměrně úspěšně tlumit. Druhá polovina padesátých let byla poznamenána spíše atmosférou stagnace poměrů. Obleva a uvolnění přichází až počátkem šedesátých let, a to především v oblasti divadel malých forem, filmu, literatury a umění. To vše vyústí v r. 1968 ve zrušení cenzury v období tzv. Pražského jara, které zmaří vojenská intervence vojsk Varšavské smlouvy.

3.2.4 Čtvrtá fáze 1969–89

Postupné utahování šroubů po r. 1969 ukončilo období liberalizace, demokratizace a pluralizace společnosti. Společnost se dostala opět pod kontrolu prostřednictvím znovuzavedení cenzury, čistek ve všech oblastech společenského života. Prakticky všichni významní tvůrci v oblasti filmu, literatury a umění nesměli publikovat. Značná část společnosti se rozhodla nebo byla přinucena k emigraci. Jen hrstka jedinců se rozhodla působit v disentu, undergroundu nebo v šedé zóně, ale většinou společnost tyto aktivity nijak nezasahovaly. Normalizace poměrů ve společnosti byla velmi tuhá, atmosféra strachu a přizpůsobení byla všeobecná. Teprve v polovině osmdesátých let začalo docházet k postupnému uvolňování, i když se nedalo srovnat s oblevou na konci šedesátých let.



Kontrolní otázky

1. Co charakterizuje státní propagandu ve třicátých letech v Československu?
2. Vysvětlete základní principy propagandy a u každého uveďte konkrétní příklad!
3. Co charakterizuje komunistickou propagandu?
4. Kdo byl hlavním nepřítelem komunistické ideologie a jak se s ním propagandisticky vyrovnávala?
5. Co byly politické čistky a jaký byl jejich účel v prostředí médií?



Souhrn

V rámci nové československé republiky fungovala propaganda nejprve ve vztahu k posilování povědomí o jednotném ideologickém východisku státnosti. Posléze byla státní propaganda nasměrována především proti propagandě nacistického Německa. Po válce na scénu nastoupila komunistická propaganda, která se snažila šířit socialistické hodnoty a komunistickou ideologii předefinováním nepřátel společnosti a předefinováním historie. Jak nacistická tak komunistická propaganda vycházela ze stejných principů, které jsou obecnými principy propagandy a těmi jsou: Stereotypní namísto individuálního myšlení, Emočně zabarvená označení, Zmiňování jen takových faktů, která se hodí daným záměrům, Zkreslené či nepravdivé informace, Opakování sloganů či hesel, Jednoznačná tvrzení, Jasně označení nepřítele, Odvolávání se na



authority. Po komunistickém puči v r. 1948 komunistickou propagandu doprovázely politické čistky, vykonstruované procesy a tvrdá cenzura, což ve společnosti vytvářelo pocit strachu a bezmoci. Po krátkém období mírné oblevy v důsledku událostí r. 1968 a následného vstupu armád Varšavské smlouvy na naše území se propaganda profilovala především v duchu normalizačních strategií komunistické moci. To v podstatě trvalo až do r. 1989.



Literatura

KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa: in 8 Bänden*. Brno: Barrister & Principal, 2005. s. 115–136; 341–670.

SEKERA, Martin. *Média a politická propaganda*. Články RVP [online]. 2006 Dostupné z: <http://clanky.rvp.cz/clanek/c/ZVOF/557/MEDIA-A-POLITICKA-PROPAGANDA.html/>.

VLČEK, Tomáš a kolektiv. *Totalita.cz* [online]. 1999–2013. Dostupné z: <http://www.totalita.cz>.

HEJL, Vilém. *Zpráva o organizovaném násilí*. Praha: Univerzum, 1990, s. 10–18; 71–80.
PERNES, Jiří. *Takoví nám vládli: komunističtí prezidenti Československa a doba, v níž žili*. Praha: Brána, 2003, s. 125–127.

BROWN, James Alexander Campbell. *Techniques of persuasion: from propaganda to brainwashing*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963, s. 26–28.

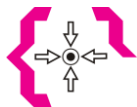
JÁNSKÝ, Petr. *Totalita slovem, písní a obrazem: (dějiny hrůzovlády KSČ)*. Cheb: Music Cheb, 2004, 130–144.

HALAMOVÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948-1953*. Ostrava: Moravapress, 2014.

DOLEŽEL, Stephan. *Antičeská propaganda Třetí Říše v letech 1938–1939. Historie a vojenství*. 1. 2000, roč. 2000, čís. 1, s. 78.



4 Počátky filmu a pokušení propagandy – 1. část



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte základní přehled dějin filmu z hlediska dějin vývoje technologií.
- Budete schopni identifikovat vlivové možnosti filmového média.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- | | | |
|----------------|--------------------|--------------------|
| • němý film | • bratři Lumiérové | • průkopníci filmu |
| • zvukový film | • George Meliés | • kinosály |
| • barevný film | • umělecký film | • Hollywood |
| | | • Laterna magica |

4.1 Počátky filmu

Film se od svého počátku jevil jako médium s mimořádně silným vlivem na společnost, a to především díky do té doby nevídanému množství možností působení na myšlení a ovlivňování vědomí diváků. Od ostatních médií jako byl tisk nebo rozhlas či fotografie mohl využívat daleko návodnější zobrazení souvislostí a kontextů, které nebyly tolik závislé na vlastní představivosti diváka a na tom, do jakých souvislostí si příjemce informace vsadí. To se ještě více umocnilo s vynálezem zvukového filmu, kde bylo možno využít ještě plnější propojení verbálních a vizuálních komunikačních výrazových prostředků. Z hlediska přenosu kulturní symboliky se film ukázal být naprosto nejpodmanivějším médiem pro zprostředkování, osvojování a přisvojování různých symbolů. Právě z této doslova nevyčerpatelné uhrančivosti filmových kapacit mohla celkem snadno těžit jakákoliv propaganda, a bylo pouze otázkou času, kdy a za jakým účel začne být filmový materiál používán k masové manipulaci veřejným míněním. Společenský význam filmové tvorby neustále narůstal a nezdá se, že by klesal ani dnes, kdy návštěvnost kin zdaleka nedosahuje podobných výsledků, jako tomu bylo v minulosti.



Poznámka

Film se stal velmi brzy po svém vzniku jednou z nejmasovějších záležitostí, na které se podílely nejširší vrstvy společnosti, a podléhal stejným sdíleným vlivům.



4.1.1 Průkopníci filmu

- **Eadweard Muybridge** – 1878 – **fotografie běžícího koně**, vynález mechanismu zachycení pohybu na popud kalifornského guvernéra Muybridge postavil 12 fotoaparátů, z nichž každý exponoval v jedné tisícině vteřiny.
- 1888 **Jules Marey** – skříňový fotoaparát, **krokový mechanismus k exponování 120 snímků za vteřinu** na papírový film.
- 1877 **Émile Reynaud** – **promítací praxinoskop** (hračka na principu otáčejícího se bubnu).
- 1888 **Thomas Edison** (vynálezce fonografu a el. žárovky) – **vynález přístroje na promítání**.
- **Eastman Kodak** (Edisonův asistent W. K. L. Dickson) – kamera **kinematograf a prohlížeč kinetoskop**.
 - V Edisonových laboratořích v New Jersey vzniklo malé studio Černá Máry.
 - Filmy trvaly asi 20 sekund.
 - Vznikají kinetoskopické salony (1894 New York).
 - Systém 35 okének za vteřinu se stal normou.
- **Evropa**
 - Německo, **bratři Skladanowští** – **bioskop**, patnáctiminutový program ve vaudevillovém divadle v Berlíně 1895 ještě před bratry Lumierovými.
 - Francie – **Lumière Freres** v Lyonu vynález elegantní malé kamery – kinematograf, krokovací materiál vyroben podle šicího stroje. Nový systém 16 okének za vteřinu.
 - Projekce 28. prosince 1895 v Grand Café v Paříži
 - Filmy Odchod z továrny, Pokropaný hasič, Příjezd vlaku
 - 20 promítání denně
 - Prodej promítacích strojů – urychlení vývoje filmového průmyslu ve VB.
 - Zásobovali filmové tvůrce a provozovatele kin
 - Jeden z nich byl GEORGES MELIÉS a jeho společnost
 - **Eugene Promio** – **vynález pohyblivé kamery**, postavil kameru na gondolu, na loď nebo do vlaku
 - Květen 1897 – éter z lampy zapálil oponu, uhořelo 125 lidí
 - **Amerika – Atman a Edison 1895 – vitaskop**
 - Film Bouřlivé moře v Doveru
 - **Vynález mutoscopu 70mm film** – Mutoscop Company – rozmach této firmy, od r. 1908 zaměstnancem D. W. Griffith – nejvýznamnější režisér éry němého filmu



- 1898 novost filmu vyprchala, ale oživil ho vlastenecký zápal během španělsko-americké války a také pašijové hry – Pašijové hry z Oberammergau 1898
- **Edwin Porter**, kameraman u Edisona, vynalezl střih. Nejvýznamnější Porterův film Velká vlaková loupež (1905). Žádný film do té doby nedosáhl takové popularity

4.1.2 Světová scéna

Film vznikl jako následek průmyslové revoluce, stejně jako telefon (1876), automobil nebo gramofon (1877). Téměř ihned po svém uvedení na scénu se stal film nejrozšířenější formou uměleckého vyjádření. První a dodnes legendární veřejné promítání filmového materiálu Louisem Lumiérem v pařížském sále Grand Café v r. 1895, vzbudilo mohutnou pozornost. Nicméně přestože se jednalo o technologicky průlomovou událost, Lumiérové nebyli těmi, kdo by byli bezprecedentními vynálezci nové technologie. Patrně prvním tvůrcem nového média byl Thomas Alva Edison, který obraz rozhýbal již dva roky před bratry Lumiérovými.

Nicméně navzdory úspěchu prvních projekcí to nebyli Lumiérové, kdo vybudovali první filmové impérium, ale podnikatel a posléze slavný producent Charles Pathé, kterému prodali patent na výrobu projektorů. Pathé přišel s nápadem masového šíření tzv. „filmových románů“, které se velmi brzy začali těšit velké oblibě. Kolem r. 1908 je už kinematografie považována za nejvlivnější a nejdůležitější masové médium a také jako hlavní druh zábavy. Počty diváků lze již v této době počítat na miliony. Zprvu se promítalo v restauracích, v kavárnách, na jarmarcích v pojízdných provizorních kinosálech. Brzy se však začaly budovat speciální sály určené pouze k filmové projekci. Často s bizarní honosnou dekorací připomínající operní sály. Jen v USA bylo takových sálů kolem 10 000. Zde se také rodí pověstný Hollywood, tedy produkční impérium naprosto nebývalých rozměrů. Již v r. 1914 vyrábí více než polovinu filmů celosvětové produkce.

Největší oblibě se těší krátkometrážní formáty s délkou mezi 10-15 minutami. Vlastní projekce však byla delší a sestávala se z několika filmů nejrozličnějších žánrů. Nejpopulárnější však byla groteska a v rámci němé grotesky pak žánr honiček. Právě honičky přinášejí na plátno jiný způsob vyprávění než divadlo. Do té doby filmové scény a způsob vyprávění připomínal divadelní dramatizaci. Záhy dotáhl popularitu honiček žánr westernu. Avšak značné popularity se těšily i náročnější žánry jako historické adaptace nebo adaptace slavných literárních děl. Brzy se začne probouzet i Evropa. Zde se zrodí snaha o vysloveně umělecky zaměřenou tvorbu.



Poznámky

Za vynálezem filmu stojí zjištění, že lidské oko vnímá pohyb jako sérii obrazů

A) Prodávání optických hraček vyvolávajících iluzi pohybu

B) Laterna magica – schopnost promítnout sérii obrázků na plátno



C) Využití fotografie k vytvoření po sobě jdoucích obrazů, expozice ale potřebovala 16 obrázků za vteřinu. První expozice na skle trvala 8 hodin (Claude Niepce 1826)
 1839 Henry Fox Talbot – první negativy na papíru
 Expozice ve zlomku vteřiny byla proveditelná až v r. 1878
 D) Vynález přenosu fotografie na pružný materiál, který by mohl procházet kamerou
 1888- George Eastman – fotografie na svitky citlivého papíru
 C) vynález vhodného mechanismu posuvu pro kamery a promítačky
 Za vteřinu muselo probliknout nejméně 16 obrázků a zapadnout na správné místo, zastavit se a posunout se dál.

4.2 Expanze filmu do světa

Kolem r. 1905 filmový průmysl expandoval a stabilizoval se. Filmy se prodloužily, skládaly se z více záběrů a byly složitější. To způsobilo zvýšení počtu mezititulků, objevují se dialogové titulky vycházející zevnitř akce děje. Nejúspěšnější byly filmy s Maxem Linderem. Typické byly trapné okamžiky, když si třeba obul těsné boty k slavnostní večeři.

V Itálii se sice filmy začaly vyrábět později, ale jejich produkce od r. 1905 začala prudce stoupat. Jednalo se o napodobeniny francouzských filmů. Firma Ambrosio Poslední dnové Pompejí

- Rychlý rozvoj kin, vstupné bylo nízké.
- **Nikloodeony** - program sestával ze tří filmů, jeden si potřeboval zapůjčit 450 titulů ročně.
- Louis B. Mayer **MGM**, William Fox (**20th Century Fox**) byly provozovatelé **nickelodeonů**.
- Komédie, grotesky byly levnější než eposy – daly se na nich postavit komediální série.
- Kolem roku **1909 začínají američtí producenti vyrábět vícedílné filmy** Život Mojžíšův (5 dílů), Pád Tróje (3 díly).
- Od r. 1908 se začínají uzavírat s herci dlouhodobější smlouvy.
- Filmaři točili venku nebo v prosklených studiích, počasí tak narušovalo výrobu – hledání míst se stabilnějším prostředím
 - o Společnosti se stěhují na Floridu a na západ
 - o Kolem r. 1910 se stává hlavním produkčním centrem oblast kolem Los Angeles
 - o Jižní Karolina nabízela oceán, pouště, hory, lesy, pahorky – **Western se stal jedním z nejpopulárnějších žánrů**.
 - o **Hollywood se stal symbolem celého amerického filmového průmyslu**.
 - o **Od r. 1912 Do r. 1917** byl vypracován systém nazývaný **klasický hollywoodský film**.
 - Toho roku se vytvořil systém **kontinuitního střihu /spojení křížového, analytického a návazného střihu/**
 - **Hvězdný systém** – hvězdy si začaly diktovat enormní honoráře (Mary Pickfordová, Charles Chaplin týdně tisíce, desetitisíce dolarů)



- **Technický scénář** – akce rozepsány do jednotlivých číslovaných záběrů umožňovaly producentovi odhadnout, kolik film bude stát
- **Začínají se budovat velké zastíněné ateliéry**
- Filmaři vybrušovali techniku jasného vyprávění příběhu
- Ve 20. letech filmaři začali experimentovat se světelnými efekty (Cecil B. Mille – Podvod)
- Filmy předvádějí dvě závislé dějové linie
- **Předpoklad, že se akce bude vyvíjet zejména pomocí jednotlivých postav jako jejich hybatelů**
- **Obvykle tento typ vyprávění usměrňuje něčí touha – jde o proces dožení cíle**
- **Čas je podřízen řetězci příčin a následků**

4.3 Zrod uměleckého filmu

Patrně nejvýznamnějším představitelem uměleckých snah ve filmu byl Georges Méliés. To však nic nezměnilo na sociologickém faktu, že masového diváka zajímá a přitahuje nejvíce prvoplánová zábava.

Méliés (zemřel 1938) – vytvořil přes 510 filmů, z nichž se drtivá většina ztratila, a dnes je neznáme.

- První trikový snímek Zrození dámy
- Méliés zde vystupuje jako kouzelník, jenž proměňuje dámu v kostlivce
- Pro lepší práci se světlem vynalezne, navrhne a postaví prosklené studio
- Nejslavnější filmy jsou Cesta na měsíc, Dobytí pólu
- Začne používat dekorace malované na plátně
- Po r. 1905 se mu přestává dařit, r. 1912 je zadlužený a přestává točit



Poznámka

- **Od roku 1913 se objevuje tzv. AUTORENFILM** (v té době to znamenalo spíše autora scénáře nebo literární předlohy filmu)
 - **Větší počet dlouhých záběrů**
 - **Pozornost na drobné detaily /rané využití expresionistického vyjadřování/**
 - **Nejslavnější autorenfilm Pražský student /1913/**
 - **Fantazijní momenty tohoto filmu se staly typickým prvkem německého expresionismu 20. let**

4.3.1 Film a války

Díky popularitě a masové návštěvnosti filmů narůstá jejich vliv na myšlení jedinců a na společnosti. Toho si byli filmaři plně vědomi a jak oni, tak producenti s tím ve své tvorbě kalkulovali. Začala se objevovat reklama (animovaný film se prakticky zrodil z reklamy).



Pozornost filmařů se soustřeďuje na nejrůznější společenská témata jako například vlastenectví. Rodí se žánr amerického patriotického filmu. Patriotické filmy se silně rozvinou během první světové války.

Filmaři stále posouvají vývoj filmového média. Objevují se novinky v technice, ve způsobu snímání, ve střihu. Cílem je především zesílení efektu působení na diváka prostřednictvím vytváření většího napětí. Původní obliba delších záběrů a záběrů scénérií ustupuje, střih se zrychluje a filmy nabírají na spádu.

Do dějin filmu výrazně zasáhne první světová válka. Filmaři byli mobilizováni, mnohá studia se ruší, omezují činnost. V Evropě se filmový průmysl doslova zhroutil. Filmaři se účastní bojů, což působí na jejich obrazotvornost a současně se politicky vyhraňují. Tehdy se zrodí také v pravém smyslu politicky angažované filmy. To se týká především Evropy, kde se ve jménu politických cílů pracuje s tematikou boje za hodnoty, soucitu k obětem, ale také s tematikou touhy válčit ve jménu spravedlivého cíle.



Poznámka

- **Toto období představují v USA například slavní filmy:**
 - **Thomas Ince – Civilizace** pacifistický film (před vstupem USA do války 1916).
 - **D. W. Griffith – Zrození národa** - z doby občanské války, dvě rodiny na opačných stranách, Stoneman hlava rodiny ze Severu, předseda parlamentu se snaží osvobodit otroky, starší syn rodiny z Jihu organizuje Ku-Klux-Klan jako odpověď na násilí ve městě.
 - **Griffith – Intolerance**

Po první světové válce ovládají světovou produkci především velké hollywoodské společnosti jako Paramount nebo MetroGoldwyn-Mayer. Rodí se skutečný filmový průmysl, kde je hlavním cílem vytváření co nejvyššího zisku. Za tímto účelem se systematicky podporuje kult hvězd, cílené kampaně a velkolepé produkce. Stále v kurzu je ještě popularita komiků (Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Laurel a Hardy, Buster Keaton aj.)

V roce 1927, uvádí studio Warner Brothers první zvukový film. Jedná se o zlomový okamžik. Zadlužené studio zaznamenává velký úspěch a pohádkové zisky. Se zvukem mizí nutnost doprovodného pianisty či orchestru při projekcích a diváci jsou doslova nadšení. Dva roky po první zvukové projekci má více než polovina sálů zvukové vybavení. Na scéně se začínají masívně uplatňovat dříve okrajové žánry jako horory nebo konverzační komedie. Film objevuje nevídané možnosti.

Také druhá světová válka se významně promítne do charakteru filmové tvorby. Válečná tematika doslova zaplaví filmovou produkci po celém světě v evropských i amerických filmech. Zejména nacistický režim využije filmové médium k šíření své ideologie a k ovlivňování mas a to pod taktovkou Josefa Goebbelse. Diváci jsou v kinech vedeni k tomu, aby nenáviděli nepřítele a za veškerým zlem viděli skrytý vliv nějakého žida. Nicméně i ostatní evropské země využívali film ke svým zájmům, především k protinacistické propagandě. Patrně nejznámější je snímek Diktátor (1938–1940) Charlese Chaplina. Především v Itálii se objevuje nový žánr tzv. válečného neorelaismu. Ve filmech se objevují skutečné záběry z bojišť.



Po válce se filmový průmysl dostal do krize. Tu způsobuje především nové médium – televize. Kina opouštějí diváci, dochází k velkým ekonomickým ztrátám filmových společností. Další převratným objevem byl vynález barevného filmu. Ve filmech se také stále více objevuje tematika studené války, která je prezentována tak, aby mohli diváci zaujmout jednoznačné pozice. S koncem studené války se sice filmová tvorba tematicky zpestří a uvolní, avšak je také využívána ve prospěch stále partikulárnějších zájmů.



Poznámka

○ USA

- **Thomas Ince – Civilizace pacifistický film (před vstupem USA do války 1916)**
- **D. W. Griffith – Zrození národa, z doby občanské války, dvě rodiny na opačných stranách, Stoneman hlava rodiny ze Severu, předseda parlamentu se snaží osvobodit otroky, starší syn rodiny z Jihu organizuje Ku-Klux-Klan jako odpověď na násilí ve městě.**
- **Griffith – Intolerance**



Kontrolní otázky

1. Jaké technologie stojí v počátcích filmu?
2. Proč a z čeho se vyvinuly samostatné kinosály?
3. Co je to patriotický film a jak souvisí s tematikou války?
4. Jakým způsobem a proč využívají ideologie film za účelem vytváření obrazu nepřítele?
5. Co je to politicky angažovaný film?



Souhrn

Prakticky bezprostředně po prvních vynálezech, které vedly ke vzniku nového filmového média, se filmy staly předmětem masového a stále početnějšího zájmu. Zprvu se promítaly jen krátké filmy v improvizovaných kinosálech a na jarmarcích. Brzy se však začínají budovat nickelodeony a posléze i honosné kinosály. Již v r. 1908 se film stává naprosto nejoblíbenějším a nejmasovějším druhem zábavy. Hollywood se stane prvním filmovým producentským impériem, které doslova vybuduje filmový průmysl v dnešním slova smyslu. Z hlediska propagandy je film zajímavou platformou nejen pro počty diváků, které ho pravidelně sledují, ale také proto, že jednoznačně nejoblíbenějšími formáty jsou prvoplánové zábavné žánry, kde není žádný nebo minimální nárok na uměleckou nebo jinou náročnost. Stejně tak alarmující skutečností byl rychlý rozvoj technologií, který dokázal stále více podmaňovat divácké davy. Z tohoto hlediska hrál velkou roli například objev stříhu. Všechny tyto objevy v sobě skýtají velký propagandistický potenciál. Podobně efektivním se jevil nejen z hlediska kasovních



úspěchů, ale také propagandistických záměrů, narůstající kult filmových hvězd. Racionalita filmového průmyslu se byla schopna podřídit prakticky jakémukoliv požadavku, což vytváří značné pole pro dohled a kontrolu z titulu moci, či finančních zájmů v kombinaci s mocí. Atraktivním tématem se stává otázka války a válečných hrdinů. Filmy s touto tematikou jsou schopny měnit postoj společnosti k válce. Na poněkud prvoplánové a mělké tendence filmu se snaží kriticky reagovat žánr uměleckého filmu či později sociologického narativu neorealismu.

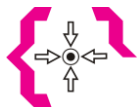


Literatura

- BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*, Praha: AMU a NLN 2011, s. 19–199.
- BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU a NLN 2011, s. 19-37.
- GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press 2004, s. 7–55.
- SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1958, s. 12-65.
- TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*, Praha-Litvínov: Orpheus 2005.
- PLAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*, Praha: Academia 2005, s. 25–52.
- KRESTA, David. *Dějiny světového filmu 1. Némý film*. Olomouc: UPOL 2013, s. 10nn.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. I. díl 1895–1918*. Praha: Panorama, 1989.
- BARTOŠ, Robert; BIERMANN, Karol; HANUS, František; SCHÜR, Roland. *Kronika filmu*. Praha: Fortuna Print, 1995.



5 Počátky filmu a pokušení propagandy – 2. část



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o nejzajímavějších filmových hnutích a školách.
- Budete schopni rozlišovat mezi filmovou školou a státní intervencí do umělecké tvorby.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- | | | |
|-----------------------|-----------------|-----------------------|
| • filmové experimenty | • nová věcnost | • kino-fakta |
| • impressionismus | • sovětský film | • avantgardní film |
| • expressionismus | • kammerspiel | • experimentální film |
| | | • zvukový film |

5.1 Pozdní éra němého filmu

Mezi válkami se doslova zaplaví filmová tvorba experimenty, které z filmu učiní rovnocenné umělecké médium. V Sovětském Svazu se experimentuje s kompozicí jednoduchých tvarů v rámci uměleckého programu suprematismu. Ve Francii dávali surrealisté přednost bizarním a iracionálním juxtapozicím (Dulacová – Škeble a kněz původně se věnovala komerční tvorbě). Na scéně se objevuje **Impressionismus** (1918–1929) – pro který je **rozhodující způsob použití kamery**. Po něm následuje **Expresionismus** (1920–1927). V pol. 20. let si inflace vyžádala skromnější rozpočty, žánr výpravné podívané ztratil smysl. Pro expresionistický film **rozhodujícím využitím mizanscén, filmový obraz se musí stát grafikou**. Všechny předešlé experimentální přístupy se doslova geniálně propojí v tzv. Sovětské montážní škole (1925–1933).

5.1.1 Impresionistický film

Impresionistická teorie (např. Jean Epstein)

- Umění využívá nejen přímá sdělení, ale také evokaci a inspiraci.
- Umělecká díla vytvářejí prchavé pocity, dojmy a impresie zakořeněné v romantické a symbolické estetice 19. st.
- Impresionističtí filmaři nahlíželi na film, jako na čisté médium to je vedlo k obhajobě natáčení jako cinema pur, abstraktních filmů soustřeďujících se na grafickou a časovou formu bez vyprávění.



- Víra v přirozené herectví bez divadelní pózy.
 - V Epsteinově filmu *Finis terrae* jde o portrét dvou mladých strážců majáku na drsném ostrově.
- Používání dvojexpozice, pohyblivé kamery, kruhových obrazů, zakřivení zrcadla, filtrů a zpomalení pohybu.
 - Optické triky vyjadřují vnímání postav, tzv. subjektivní záběr.
 - Vnitřní zmatek je zobrazen filtrem rozmazávajícím postavu.
 - Gance v *Napoleonovi* připevnil kameru na hřbet koně (1927), v *Kolo života* (1922) je dlouhá série záběrů postupně se zkracujících délek evokující spíš než herecké akce nebezpečné zrychlování vlaku a rostoucí úzkost. /*Rapidmontáž*/.
- Impresionistickou teorií, stejně jako expresionismem a americkým filmem se nechal výrazně inspirovat A. Hitchcock.

5.1.2 Expresionistická kinematografie

Expresionistická teorie, Německo 20. léta,

- Umělecké skupiny Die Brücke (Most 1906) a Der Blaue Reiter (Modrý jezdec 1911)
- Malba se vyhýbala jemným odstínům, které realistickým dílům dodávaly zdání hloubky a prostoru
- Používaly velké siluety a nerealistické barvy s černými konturami
- Groteskní, úzkostné výrazy, budovy jsou nakloněné a zhroucené, podlaha strmě zvednutá.
- Využívání deformace a zveličení!!! (domy jsou špičaté, pokroucené, židle vysoké, schodiště křivá)
- Vzorem bylo expresionistické divadlo
- Rozvoj komplexů studií UFA
- Technologická novinka tzv. odpoutaná kamera se volně pohybuje prostorem
- Ernst Lubitsch – *Madame Dubarry* 1919
- Robert Wiene – *Kabinet doktora Caligariho* 1920 (originalita diváky fascinovala)
- F. W. Murnau – *Upír Nosferatu* 1922, *Faust* 1927
- Fritz Lang – *Dr. Mabuse, dobrodruh* 1922, *Metropolis* 1927 – v městě budoucnosti pracují dělníci v obrovských podzemních továrnách a žijí v panelácích
 - Herci zírají s široce otevřenýma očima
 - Herectví je často přehnané
 - Detailní záběry herců – jde o to, aby nepůsobili přirozeným dojmem. Jejich pohyby jsou trhané, strnutí střídají prudká gesta
 - Postavy jsou umísťovány vedle zdeformovaných stromů a jejich silueta stromy napodobuje
 - Děj je často rozkouskovaný
 - Janin kostým v *Caligarim* je pomalován stejnými klikyháky jako dekorace
 - Prvky fantastiky a hororu



5.1.3 Kammerspiel

Kammerspiel, Německo, poč. 20. let

- Komorní drama odvozeno z divadelní formy, kterou založil r. 1906 Max Reinhardt
- Většinu scénářů k těmto filmům napsal Carl Mayer, který spolupracoval i na scénáři Kabinetu doktora Caligari
- Michael – Carl Dreyer 1924
- Také zde se objevují deformace, ale většinou vyjadřují bezútěšnost prostředí než fantazijní prvky
- Příběhy se vyhýbají fantazijním nebo legendárním sujetům, jsou vsazeny do všední současnosti
 - Silvestrovská noc 1923 – majitele kavárny navštíví matka a chce s ním oslavit Silvestra. Žárlivost a konflikty mezi matkou a manželkou se stupňují až do té doby, kdy muž o půlnoci spáchá sebevraždu.
 - Zápletky se soustřeďují na vypjaté psychologické situace a končí nešťastně

5.1.4 Nová Věcnost

Na konci dvacátých let se v Německu objevuje nové hnutí tzv. **Nové věcnosti**

- Východiskem jsou politické karikatury George Grosze a Otto Dixe
- Vzrůstá význam fotografie jako uměleckého díla
- Akcent na paradoxy sociální situace (Brecht- jeho pojem **Zcizující efekt**)
 - Trend *film ulice* (postavy ze středostavovského prostředí jsou konfrontovány s prostředím ulice – prostitutky, hráči, překupníci, podvodníci (film Ulice Karla Gruneho 1923 – příběh krize muže středního věku, vykrade se od manželky, prostitutka ho vláká do hráčského doupěte a tam je falešně podezříván z vraždy.
 - Nejslavnější film G. W. Pabst – Uličky, kde není radosti
 - Nenabízí žádné řešení soc. problémů
 - Konec tohoto proudu určuje nárůst moci extrémní pravice a také důraz je stále více kladen na nenáročnou zábavu.

5.1.5 Sovětský film

Sovětský film

- Období válečného komunismu (1918–1920) – boj filmu o přežití
 - Komisariát dohledu nad kinematografií Narkompros, šéf Antonij Lunačarskij, psal i scénáře k filmům
 - 1918, Vertov (Kino-oko 1924, Muž s kinoaparátem 1929) se ujal prvního zpravodajství Narkomprosu
 - Sovětské agitační vozy, úkol dostat filmy k vojákům a na venkov
- Období NEPu Nová ekonomická pol. 1921-24 – kinematografie se obnovuje
 - V r. 1920 obč. válka způsobila krutý hladomor
 - R. 1922 vláda sjednocuje zbytky film. průmyslu vytvořením monopolu Goskino (státní film)



- První úspěšný film Rudí d'áblici – 1923 – příběh mladíka a jeho sestry, jejich otce zabijí bílí, děti se dají dohromady s černým artistou a připojí se k Rudé armádě
- Období 1925–33 – růst produkce, distribuce i exportu
 - Vznik sovětské montážní školy (Vertov, Ejzeštejn, Pudovkin, Ukrajinec Alexandr Dovženko – Z tajů Zvenyhory 1927, Země 1930)
 - Ejzeštejn – Křižník Potěmkin – zkrácená verze jako Deset dní, které otřásly světem 1926 (úspěch i v zahraničí stejně jako Pudovkinova Matka aj. filmy). Jako dítě viděl v Paříži Meliésov film a začal se zajímat o kinematografii. Kombinoval stavařské a umělecké práce v éře konstruktivismu
 - Montážní škola od r. 1925
 - Nesouvisející střih, odlišnost záběrů světlý proti tmavému, pomalý pohyb proti rychlému (na závěr filmu Stávka Ejzeštejn spojí záběr pěsti policejního důstojníka, který nařizuje masakr stávkujících s paží řezníka, který se napřahuje, aby podřízl býka.
 - Řada komplikovaných víceexpozic
 - Dynamické napětí pomocí stylistických prostředků
 - Zhušťující střih, část děje se vynechá, děj tak trvá kratší dobu
 - Vsouvání nediegetických prvků – např. nediegetický zvuk, bez časové a prostorové souvislosti za účelem metaforické pointy (diegesis označuje vše, co je součástí světa příběhu)
 - Intelektuální montáž
 - Život chycený při činu (Vertov) běžnou produkci vnímal jako KINO-NIKOTIN – otupující divákovu vnímání
 - Jde o to kombinovat „**KINO-FAKTA**“
 - Vliv francouzského kubismu a italského futurismu – **KUBOFUTURISMUS**
 - Jiný směr SUPREMATISMUS se přikláněl ke spirituálním a abstraktním formám (Malevič)
 - Lunačarskij tomu nebyl nakloněn, ale dal relativně volnou ruku
 - Hledání užitečné formy pro novou společnost vyústilo v r. 1920 **KONSTRUKTIVISMUS** (El Lisickij – geometrické kompozice. Vsevolod Mejerchold – konstruktivistické divadlo)
 - Biomechanické herectví – pečlivě prováděné fyzické pohyby spíše než emoce
 - Scéna jako velký tovární stroj)



Poznámka

Tyto avantgardní filmy měly v Německu a ve Francii velký ohlas. Doma byli ale tito tvůrci stále častěji obviňováni z formalismu a sklonu k maloměšťačtví. Všichni se nakonec vydali přijatelnějším směrem.



5.2 Konec éry němého filmu

Filmy začínají odrážet rychlý životní rytmus jazzové éry. Současně se budují filmové paláce, od r. 1917 je v nich zavedena klimatizace. Měly dva typy, klasický, připomínající divadlo a atmosférický, evokující volný prostor a nebe. Kina byla stále ornamentálnější, ve španělském nebo egyptském stylu.

5.2.1 Nejznámější díla a osobnosti

- Filmová výroba se stala jedním z hlavních amerických průmyslových odvětví.
- Od počátku desátých let se používá panchromatický materiál, byl ale drahý a rychle degradoval.
- Typický film této dekády je Čtyři příšerní jezdci Apokalypsy.
- Cenzura útočí na morální rozvolněnost – odpovědí je De Millovo Desatero přikázání a Král králů, který na plátně poprvé ukazoval ukřižování Krista.
- Doslova kasovním trhákem byla adaptace Wallacova románu Ben Hur 1926.
- Do popředí se také dostává vykreslování válečných hrůz (film Přehlídka smrti Kinga Vidora 1925).
- Douglas Fairbanks opustil žánr komedií a soustředil se na romantická dobrodružství Zoro mstitel 1920, Tři mušketýři 1921, Zloděj z Bagdádu 1924, Černý pirát 1926.
- Také Chaplin opouští grotesky a věnuje se hlubším tématům Kid 1921 (Malý tulák 1925 nalezence), Zlaté opojení 1923.
- Grotesky ale dále natáčí Buster Keaton – Frigo (Frigo plave 1924, Frigo jako Sherlock Holmes 1924, Frigo na mašině 1927).
- Harold Lloyd zlázá stěnu mrakodrapu, aby udělal reklamu obchodu, v němž pracuje O patro výš.
- Ve filmu Absolutní láska jde Karl Brown proti genderovým klišé. Hl. hrdina je mladík, který dosáhne vzdělání, dosáhne stipendia, vzdá se ho, aby místo něj mohla studovat dívka ze sousedství.
- MGM najalo Mauritze Stillera a jiné Skandinávce. Hollywood najímá Libitsche a jiné tvůrce německého expresionismu, díky nim se experimentuje s pohyby kamery, které jsou například nainstalovány na propracované výtahové systémy. Murnau pracuje u Foxe. Zde natočí film Východ slunce, silné drama o sedlákovi, který se pokusí zabít svou ženu, aby mohl žít se svou milenkou. Když to nedokáže, musí si získat důvěru své manželky. Film úspěch neměl, ale měl mimořádný vliv na ostatní filmaře.
- Role černochoů v mainstreamových filmech byla založena na stereotypch (sluhové, tuláci, komické děti). Ovšem řada filmů byla produkována výhradně pro afroamerické publikum. Afroameričan Oscar Micheaux natočil v této době kolem třiceti filmů na téma lynch, Ku-Klux-Klan a smíšené manželství. Film Tělo a duše se zabývá tématem náboženského zneužívání chudých černochoů.
- Bratři Fleicherové experimentovali už v 10. letech s animovaným filmem, nyní přicházejí s Pepkem námořníkem.
- V r. 1919 si zakládá reklamní agenturu mladý Walt Disney a později spolu s bratrem Disney Brothers Studio, jeho prvním velkým úspěchem byly komedie o Alence, kde



kombinuje živou herečku s animovanými obrazy a série komedií o králíku Oswaldovi.

- **V r. 1927 byla vytvořena americká filmová akademie a začala udělovat ceny (Oskary).**
- První byla udělena za film Perutě Williama Wellmana 1927, natáčelo se i přímo ve vzduchu bez použití triků.

5.2.2 Evropské trendy

V Evropě existovalo poválečné nepřátelství a konkurenční boj. To později sláblo a firmy vyráběly filmy v koprodukčních produkcích. Brit Graham Wilcox natočil ve studiích Ufý Dekameron 1924.

V r. 1924 v Ufě začíná působit mladý A. Hitchcock, který zde zažil Murnaovo natáčení. Německý filmový průmysl je hlavním tahounem snahy o panevropskou spolupráci. Evropa se ale nacionalizuje a na začátku 30. let film v Evropě už skomírá.

- 1928 Jean Epstein natáčí Zánik domu Usherů, kde kombinuje impresionistickou kameru a expresionisticky pojatou výpravu. Tím vytváří zlověstnou náladu snímku. Impresionistické a expresionistické postupy využívá hojně i Hitchcock- Příšerný host 1926.
- Profil mezinárodního režiséra má Dán i Carl Theodor Dreyer Listy ze satanovy knihy 1920, ovšem jeho hlavním mezinárodním koprodukčním filmem byl Utrpení Panny orleánské 1928. Jistý bohatý šlechtic mu poskytl prostředky na film Upír 1932. Místo přehlídky netopýrů a jasně daných pravidel upířího chování film vyvolává nevysvětlitelnou a stěží postřehnutelnou atmosféru hrůzy a děsu. Jakoby se řada scén odehrávala mimo kameru a ta byla příliš pomalá na to, aby je zachytila. Film se setkal s nepochopením. Dreyer se vrátil do Dánska a k filmu se vrátil až během II. světové války.

5.2.3 Experimentální film, nezávislý avantgardní film

- **Tvůrci využívají vlastní zdroje nebo mecenáše**
- Vznikají filmové kluby a specializované biografy na umělecké snímky. Salle specialisée Theatre du Vieux-Colombier dokonce v r. 1928 produkoval Renoirův impresionistický film Děvčátko se sirkami.
- Objevuje se také žánr abstraktní animace inspirovaný obrazem V. Kandinského Abstraktní akvarel 1910.
 - Existuje přesvědčení, že nejčistší forma by měla být abstraktní
- **V r. 1915 vzniká Dada**, směr zavrhuje tradiční hodnoty a přiklání se k absurdnímu pohledu na svět. Hl. slovo měla nahodilost a imaginace. Max Ernst vystavil umělecké dílo a současně sekeru, aby ho diváci mohli rozbít. Duchamp vynalezl ready-made, jakýkoliv předmět umístěný do muzea a označený názvem. René Clair promítá film Mezihra s hudbou Erica Satieho. Hnutí skončilo v r. 1922 a v **podstatě** přešlo v surrealismus.
- **Surrealismus**, „krásný jako neočekávané setkání deštníku se šicím strojem na pitvním stole“ Latreumont.



- **Film Mana Raye** Mořská hvězdice 1927 vycházel ze scénáře Roberta Desnose, ukazuje milující se pár vyrušovaný náhodnými záběry mořské hvězdice.
- **Dulacová natáčí film na motivy básně Antonina Artauda Škeble a kněz 1928.**
- **Luis Bunuel natočil spolu s S. Dalím film Andalůský pes** – film začíná scénou, v níž muž rozřezává nevysvětlitelně oko hrdinky břitvou, následně se tato objeví nezraněná. Později je v posteli hrdinky býk apod. Ještě provokativnější byl snímek **Zlatý věk** 1930. V úvodní scéně se odehrává pompézní obřad na břehu moře, při němž se biskupové mění v kostlivce. Film navíc překypuje erotickou obrazností a tak byl dlouho zakázán. Ačkoliv byli tito avantgardisté spíše levicově orientováni, Dalí byl fascinován Hitlerem.
- **Cinéma pur**
 - Americký výtvarník Dudley Murphy se snažil vytvořit tzv. vizuální symfonii pod vlivem Mana Raye a Ezry Pounda, kteří ho inspirovali k abstraktnější tvorbě. Výsledkem byl snímek Mechanický balet, který dokončil Fernand Léger. Murphy stál za kamerou. V tomto duchu začala točit i Germaine Dulacová.
 - S filmem experimentoval krátce i fotograf László Moholy-Nagy Hra světla, černá-bílá-šedá 1930,
- **Lyrický dokumentární film – Symfonie města**
 - První Velkolepý New York 1920 Paul Strand
 - Berlín, symfonie velkoměsta 1927 Walter Ruttmann, film se nevyhýbá sociálnímu komentáři, když v polední pasáži stříhne ženy bez domova jejich děti na plné talíře jídla v módním restaurantu.
 - Nizozemský dokumentarista Joris Ivens – lyrická abstraktní studie Most 1928.
- **Experimentální hraný film**
 - Robert Florey natáčí Život a smrt hollywoodského statisty 1927. Jeho kameraman Gregg Toland se později proslavil v řadě významných filmů, včetně Občana Kanea.
 - V některých filmech se objevuje vliv německého expresionismu.
 - Vzestup fašismu vede některé tvůrce k dokumentární tvorbě.
- **Dokumentární film**
 - Zájem a vliv dokumentárního filmu prudce vzrůstá. V r. 1922 byl uveden film Roberta Flahertyho – Nanuk, člověk primitivní. Byl natočený na Aljašce, na amatérský materiál a pojednával o eskymácké kultuře. Eskymáci postavili abnormálně veliké iglú s jednou stranou otevřenou, aby se dala nafilmovat rodina ukládající se ke spánku.
 - Film Tráva, národní bitva o život 1925 Ernesta Schoedsacka a Meriana Coopera, tvůrců snímku King Kong 1933 zaznamenal nebezpečnou migraci iránských nomádů, hledající pastviny pro svá stáda.
 - Dziga Vertov přišel s teorií kino-oků, Kino-pravda.





Poznámka

V Československu se filmy vyráběly pravidelně od roku 1908. V roce 1924 postavil herec a režisér studio Kavalírka a natočil zde Dobrého vojáka Švejka 1926.

5.3 Zvukový film

Synchronizovaný zvuk se ve filmu objevuje v r. 1927 ve snímku Jazzový zpěvák. V r. 1931 se zlepšila technika míchání samostatných zvukových pásů. Přechod na zvuk byl dokončen r. 1932.

5.3.1 Začátky zvukového filmu

- To mělo ekonomický i technický dopad a ovlivnilo to i styl.
- Hollywoodská studia začala rychle instalovat zařízení do kin.
- První zvukový film Fritze Langa Vrah mezi námi 1931 vypráví o pátrání po vrahovi malých dětí, kterého dopadnou sami kriminálníci a postaví ho před samozvaný soud. Lang zde začal experimentovat se zvukovými přesahy.
- Nejznámějším německým zvukovým filmem se stal muzikál Modrý anděl 1930, který přinesl světovou slávu Marlene Dietrichové.
- René Clair natáčí Pod střechami Paříže 1930 a Ať žije svoboda 1931 (dva útěky z vězení, Emil se stane bohatým, ale sklíčeným výrobcem gramofonů, Louis se stane chaplinovským tulákem), které oslovily mezinárodní publikum.
- Posílení studiové produkce – USA /Paramount, MGM, 20th Century Fox, Warner Bros., RKO (RKO produkovalo veleúspěšný film Občan Kane 1941), Universal, Columbia.
- Běžnými se staly pohyby kamery na jeřábu, zadní projekce (finanční úspora, např. jízda autem).
- Studia budovala triková oddělení
- Toland používá v Občanu Kaneovi hloubkovou kompozici. Skvělí Ambersonovi (Welles 1942 – o úpadku bohaté rodiny zapříčiněném průnikem industrializace).
 - Vliv těchto inovativních filmů byl enormní.
- První Chaplinův mluvený film Diktátor 1940, parodie o Hynkelovi, diktátoru Tománie.
- Ernst Lubitsch Útěk z ráje 1932, scéna, v níž spolu elegantní dvojice večeří v benátském hotelu a oba postupně odhalují, že jsou zloději a jeden druhého chtějí okrást. Zamilují se do sebe a provozují své řemeslo dál, dokud se jeden z nich nezamiluje do své oběti.
- Na sklonku němé éry začíná režírovat William Wyler, ve filmu Na větrné hůrce s ním pracoval Toland, který zde experimentoval s hloubkou pole 1938.
 - Nejobdivovanější film je však Občan Kane, film inspirovaný životem magnáta Randolpha Hearsta. Po scéně smrti Kanea následuje týdeník shrnující jeho život. Reportér pak má najít smysl jeho posledního slova „růžička“. Tak odhaluje jeho složitou osobnost. Nakonec jeho pátrání neuspěje a konec je otevřený, což je v Hollywoodu zřídka výjimka.



- Polovina záběrů je natočena pomocí triků.
- Univerzálního úspěchu dosahuje žánr hororu Dracula (Browning 1931), Frankenstein 1931, avšak nejstylizovanějším a nejpůsobivějším byl film Mumie 1933.
- Hitchcock získal za film Rebecca 1940 Oscara, ale proslavil ho až snímek Ani stín podezření 1943 předznamenávající jeho typické pojetí thrilleru. Muž, který je svůdcem a patologickým škrtičem vdov navštíví rodinu své sestry. Okouzlí každého, jen jeho mladá sestra je zdešena.
- o Film Třicet devět stupňů 1939. Nevinně odsouzený muž prchá připoután železky k ženě, která věří, že je vinen.

5.3.2 Populární žánry

- Stále populárnějšími jsou muzikály zvl. s Fredem Astairem a Ginger Rogersovou a také ztřeštěné komedie.
- Fritz Lang natáčí společenskokritický oceňovaný snímek Byl jsem lynčován 1936 o muži křivě obviněném z vraždy, útočníci vypálí věznici a tento je málem zabit. Nastává proces s lynčovateli. John Ford natáčí společenskokritický snímek Hrozný hněvu 1940 o zchudlých oklahomských farmářích za hospodářské krize.
- Oblíbené jsou také gangsterky Veřejný nepřítel (William Wellman 1931, kontrast mezi dvěma muži, zločincem a počestným), zabývající se organizovaným zločinem, který se etabloval v éře prohibice. Filmy ale často romantizují násilí.
 - o S tím souvisí i nástup Film Noir.
 - o Ponurá atmosféra Ministerstvo strachu 1944
 - o Ženy s chladně distancovaným pohledem na svět, jsou sexuálně přitažlivé, ale zrádné, zavádějí hrdiny do nebezpečí nebo zrazují a zneužívají je.
 - o Typické prostředí velkoměsta, ovlivněno německým expresionismem
- Válečný film
 - o Nejnekompromisnější pacifistický film NA západní frontě klid 1930 Lewise Milestonea zobrazující sympatického mladého Němce končícího tragickou smrtí.
 - o Po napadení Pearl Harboru odvrát od pacifistického filmu Perutě pomsty 1943 Hawks, většina zobrazuje nacisty jako chladnokrevné zabijáky.
- Natáčejí se i ambiciózní snímky jako A hvězdy mlčí (Carol Reed – 1942).

5.3.3 Zrod asijské kinematografie

Japonsko

- Jasudžiró Ozu
 - o Žena z Tokya 1933
 - o Žena pod palbou 1933
 - Ovlivněn Chaplinem a Lubitschem
 - Odmítal některé filmové prostředky, jako poslední přešel na zvuk
 - Filmoval pouze z výšky, to přitahovalo pozornost ke kompozici záběru.
 - Sociální drama, setrvávající pohled na cyklus života uvnitř lhostejného města Obrázková knížka pro dospělé 1931 – záběr muže s roztaženými pažemi, který napodobuje košile visící na šňůře ve větru.



- Kendži Mizoguči
 - V rámci mnoha žánrů se soustředil na sociální dilemata, jimž musely čelit ženy.
 - Bílé nitky vodopádu 1933 – cirkusák pracuje, aby umožnil mladé studentce chodit do školy. Nakonec oba spáchají sebevraždu.
 - Je přitahován situacemi plnými vypjatých emocí, sadistické zneužívání žen a dětí, scény šílenství, hádek, drsného smlouvání a chudoby.
 - Dosud nevídaně dlouhé záběry.
- Akiro Kurosawa
 - Film Sanširó Sugata 1943 do filmu vnáší bojové umění, akční vřavu, stal se předchůdcem honkongských akčních filmů a spaghetti westernů.
- V Japonsku se ale točí i válečné filmy zobrazující čistotu japonského ducha, skromného, humánního japonského vojáka.



Poznámka

V Indii se profiluje tzv. mytologický film používající zápletku odvozenou z legend a literárních eposů, dále sociální film a náboženský film (Svatý Tukaram 1936).



Kontrolní otázky

1. Jaké objevy doprovázely konec němého filmu?
2. Co charakterizuje expresionistickou teorii filmu?
3. Jak intervenoval stát do filmového umění v případě tzv. sovětského filmu?
4. Co je to kino-oko?
5. Jaká jsou populární žánry a témata filmů v období nástupu zvukového filmu?



Souhrn

Konec éry němého filmu souvisel s exponenciálním nárůstem technologických objevů a filmových postupů. Tím se mohutně navýšily možnosti vyprávění a prostředky k vytváření dokonalé iluze reality, se kterou má člověk tendenci se ztotožnit. Vnitřní nálady exponovaly experimenty impresionistické kinematografie, zatímco výrazové prostředky zhmotňující atmosféru strachu, ohrožení, pochybností, rozpadu nebo úpadku exponovala vysoce úspěšná a populární expresionistická teorie. Technologické objevy a nové žánry využil, vstřebal a mohutně rozvinul sovětský film využívající avantgardní a experimentální postupy. Současně pomocí naprosto ojedinělé montáže konstruuje podmanivý obraz revolučního přerodu společnosti. Na scéně se stále více prosazují populární žánry, témata a herecké osobnosti, které se stávají předmětem neodolatelného kultu a současně nositeli obrovského potenciálu působení na masy. Film se začíná rozlévat i do zemí, které k němu neměly stejné předpoklady jako země z okruhu západní civilizace. Příkladem může být nástup japonské kinematografie.



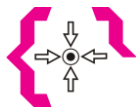


Literatura

- BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*, Praha: AMU a NLN 2011, s. 89–247.
- BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, Praha: AMU a NLN 2011, s. 50–56.
- GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press 2004, s. 55–98.
- SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1958, s. 66–142.
- TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*, Praha-Litvínov: Orpheus 2005.
- PLAŽEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895-2005*, Praha: Academia 2005, s. 53–168.
- KRESTA, David. *Dějiny světového filmu 1. Némý film*. Olomouc: UPOL 2013, s. 110nn.
- ALTMAN, Rick. *Silent Film Sound*, New York: Columbia University Press 2005.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. I. díl 1895–1918*. Praha: Panorama, 1989.
- BARTOŠ, Robert; BIERMANN, Karol; HANUS, František; SCHÜR, Roland. *Kronika filmu*. Praha: Fortuna Print, 1995.
- FREIBERG, Freda. The Transition to Sound in Japan, in *History on/and/in Film*, ed. Tom O'Regan and Brian Shoemsmith, Perth: History & Film Association of Australia 1987, s. 76–80.



6 Film a stát před druhou světovou válkou



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o hlavních a nebezpečných způsobech propojení kinematografie a státní moci v předválečném období.
- Budete schopni identifikovat rozdíly a styčné body mezi nacistickou a sovětskou propagandistickou intervencí do filmového průmyslu.



Časová náročnost

2 hodiny

6.1 Státní intervence do filmového průmyslu

V meziválečném období se začínají objevovat masívní a politicky cílené intervence do filmového průmyslu. Jedná se zejména o Sovětský svaz a Německo, ale podobné tendence jsou i v jiných státech.

6.1.1 Sovětský svaz

- R. 1935 byla přijata politika socialistického realismu. Vzorem byl film Čapajev 1935.
 - Umělci byli nuceni se vyznat z omylů minulosti.
 - Šumackij rozhodl o výstavbě sovětského Hollywoodu (sám byl nakonec v r. 1938 uvězněn).
 - Filmy o občanské válce My z Kronštadu 1936.
 - Hlavní zásadou byla stranickost.
 - Životopisné filmy o pokrokových panovnících Ivan Hrozný 1941–44 (Druhý díl byl cenzurován a uveden až v r. 1958), Petr Veliký 1937, Alexandr Něvský 1938.
 - Pudovkin natočil film Suvorov 1941 o generálu z období napoleonských válek.
 - Některé válečné filmy ovlivnily i tvůrce neorealismu Duha, Marek Donský 1944.
- Po r. 46 spustil ministr kultury Ždanov kampaň
 - Oslavovat hrdinství a patriotismus.
 - Žádná nejednoznačnost.
 - Filmy postrádaly konflikt, staly se fádními.
 - V r. 1951 všechny továrny na film vyprodukovaly jen 9 filmů.
 - Ústřední osobností je Michail Romm.
 - Avšak bombastické tendence válečné kinematografie
- Čiaureli Pád Berlína 1949.
- Po Stalinově smrti se začíná prosazovat nová generace studentů VGIKu



- Sergej Bondarčuk v Osudu člověka 1959 zkoumá kriticky chování sovětského vojáka v koncentračním táboře nacistů.
- **Nový humanismus**
 - Jestřábi táhnou 1957 (Velká cena v Cannes), hlavní hrdinka se v době, kdy je její muž ve válce zaplete s jeho bratrancem, slabošským obchodníkem na černém trhu, a následně trpí výčitkami svědomí.
- Kalatozov experimentuje s hloubkou obrazu, ruční kamerou a zpomalenými záběry
 - Balada o Vojákovi Čuchraj 1958. Mladý voják jede během války navštívit matku. Během cesty se setkává s různými lidmi, kteří se vyrovnávají s útrapami války, a zamiluje se do dívky na útěku. Jeho hrůza z války, sexuální touhy ho odlišují od socialistického hrdiny z bolševických dob.



Poznámka

Novému humanismu se podaří vymanit nebo uvolnit ze svěrací kazajky socialistického realismu. Tím se otevřou dveře pro nezávislejší tvorbu. A. Tarkovskij začíná původně u M. Romma snímkem Ivanovo dětství v duchu nového humanismu, ale hned v následujícím snímku se věnuje duchovní tematice.

6.1.2 Německo

- V nacistickém Německu byl za umění odpovědný Goebbels. Denně se díval na filmy a setkával se s jejich tvůrci.
- 1933 pokus o odstranění všech Židů z filmového průmyslu, později nařídil výrobu antisemitských filmů (Žid Süß Fritz Hippler – 1940, Süß půjčuje peníze zchudlému šlechtici a zemi se snaží proměnit v židovský stát. Páchá zločiny, včetně znásilnění hrdinky a mučení jejího milence). Šlo o to vykreslit Židy jako rasu bez domova, která šíří korupci. Dům Rotschildů 1934, rodina bankéřů je použita jako důkaz židovského spiknutí za účelem ovládnutí světových financí.
- 1942 dochází ke znárodnění film. průmyslu.
- Pro film Kolberg pojednávající o skutečné události z doby napoleonských válek Goebbels stáhl z fronty 200 tisíc vojáků z bojů na komparz. Film měl premiéru 31. ledna 1945. Téměř nikdo ho neviděl.
 - **Leni Reifenstahl**
 - Triumf vůle 1935 natočený u příležitosti sjezdu NSDAP v Norimberku, k dispozici měla 16 kamerových štábů a obrovské budovy. Oslava nacistické ideologie a horlivosti.
 - Olympia 1938 vznikl během olympiády v Berlíně.



Poznámka

Je zajímavé, že přesto, že se Leni Reifensthalová stala hlavní představitelkou propagace nacistické árijské ideologie, po válce až do šedesátých let pokračovala ve velmi úspěšné umělecké kariéře.



6.1.3 Itálie

- Vláda organizovala veřejný život, ale do soukromých zájmů spíše nezasahovala. Podporovala filmový průmysl, ale neznárodnila ho.
- 1937 se začal vydávat kritický časopis Bianco e nero.
- Po invazi do Etiopie propagandistické filmy Bílá eskadrona 1936.
- Zvuk posílil dialektový humor Vittorio de Sica – vliv na poválečný neorealismus Řím město otevřené 1946.
 - Narůstající protifašistické postoje mezi mladými intelektuály **verismus**.
 - V r. 1939 Antonioni uvažuje o natočení filmu o řece Pádu a životě kolem řeky.
 - Rosseliniho Bílé lodi 1941 je námořní drama natočené napůl dokumentárním způsobem.
 - Posedlost (Lucchino Visconti 1942) vášnivý vztah ztroskotance k manželce majitele kavárny dovede tuto dvojici až k vraždě. Umístěné do sluncem zalitého, zuboženého údolí Pádu, čímž se vyhnul romantickému kouzlu filmů hlavního proudu.

6.2 Francie před válkou a během ní

Francouzský průmysl byl decentralizovaný a tudíž velmi rozmanitý. Hlavní směry představují:

- Fantazijní film, surrealismus
- René Clair – film Milion – imaginativní muzikál o losu unikajícím v kapse kabátu.
- Pierre Prévert – kvazisurrealistický film Je to v suchu 1932, podle scénáře bratra básníka.
- Jean Vigo – nejslibnější tvůrce, ten již pracoval surrealistickým postupem
 - Trojka z mravů 1933 – život v internátní škole z pohledu dětí.
 - Atlanta 1934 – romantický příběh kapitána říčního člunu, který se ožení s ženou z vesnice, kterou během cesty míjí. Žena touží po přesahu běžné lodní rutiny, uteče do Paříže, ale opět se dají dohromady.
 - Vigo zemřel v r. 1934 ve věku 29 let.

6.2.1 Klíčové směry a osobnosti francouzského filmu

Každodenní realismus

- Film Mateřská škola od Benoit-Levy a Epsteinové 1933, soustřeďuje se na zanedbané a zneužívané děti chodící do předškolního zařízení.
- Filmem se zabýval také spisovatel Marcel Pagnol, a dokonce i sám režíroval. V r. 1936 si zřídil v Marseille vlastní studio. Snímek Hlasy země 1937 oslavuje úrodnost



země, osamělý rolník a zavržená žena se dají dohromady, aby založili rodinu a vybudovali farmu.

Poetický realismus

- Zaměření na postavy z okraje společnosti, dělníky nebo zločince. Tyto ošuntělé figury prožívají život plný zklamání a nacházejí poslední šanci v intenzivní lásce. To ale končí rozčarováním nebo smrtí, celkové vyznění je hořké a nostalgické.
- Hlavní představitelé Julien Duvivier, Marcel Carné a Jean Renoir
 - Julien Duvivier *Pépé le Moko* 1936, hlavní role Jean Gabin, gangster užívající si ve známé čtvrti Alžíru Casbah. Na konci nalezne odvahu spolu s Gaby, Casbah opustit, ale je zatčen.
 - Gabin hrál i v Carného filmech *Nábřeží mlh* 1938 a *Den začíná* 1939. V prvním hraje dezertéra z cizinecké legie, který se setká s krásnou ženou. Ona je dcerou gangstera, Gabin ho zabije, ale je postřelen a umírá. Ve druhém spáchá vraždu a je obklíčen policií ve svém bytě. V průběhu noci vzpomíná v retrospektivách na okolnosti, které ho k činu přivedly.
 - Ve filmu *Fena Jeana Renoira* 1931 je hlavní hrdina malíř a uhlazený účetní nešťastně zapleten do milostné zápletky s prostitutkou, kterou její pasák vysává. Nakonec ji hrdina zavraždí a stane se žebrákem. Další jeho film *Toni* se stane klíčovým předchůdcem italského neorealismu.
 - R. 1937 natáčí Renoir film *Velká iluze* zaujímající pacifistický postoj ke konfliktu s Německem.
 - Průkopník techniky dlouhého záběru, kamera sleduje scénu bez střihu, často se pohybuje, aby sledovala akci.
- **Levicová Lidová fronta**
 - Filmy *Život patří nám* 1936 a *Marseillaisa* 1938
 - Přístup k historii z perspektivy zezdola nahoru
- **Robert Bresson**
 - Bresson představuje zcela ojedinělou kombinaci vysoké umělecké kvality a spirituální tematiky, která se slévá do unikátního formálně obsahového celku.
 - *Andělé hříchu* 1943, odehrává se v klášteře, kde jeptišky napravují vězenkyně. Příběh rebelující jeptišky a vražedkyně, které si navzájem pomohou nalézt klid.



Poznámka

Francie se stala doslova Mekkou umělecké svobody a uměleckých experimentů.



6.3 Vedlejší žánry 1930–1945

6.3.1 USA

- v USA se aktivní filmaři konfrontují s tematikou chudoby a rasismu.
 - satira na pokrytecké sliby chudým v době hospodářské krize Koláč v nebi 1935.
 - Frank Capra točí propagandisticky zamýšlený film Zač jsme bojovali 1942, ovšem je založený především na nepřátelských ukořistěných materiálech a záběrech pořízených spojenci.
 - Ford byl poslán, aby natočil útok na Midwajské ostrovy Bitva o Midway 1942, během útoku utrpěl sám zranění.
 - Wyler sloužil u letectva, kde dohlížel na film Příběh létající pevnosti 1944
 - Tak anticipovali dokumenty éry direct cinema.

6.3.2 Velká Británie

- v VB se také objevují dokumentárně experimentální filmy Johna Griesona Rybáři 1929.
 - Flaherty točí Muže z Aranu 1934 o životě na ostrově nedaleko Irska.
 - John Grieson natáčí Noční nálet 1941 sledující jeden z typických náletů na Německo.
 - Jennings natáčí film Hoří 1943 o úloze národního hasičského sboru při náletech na Londýn během Bitvy o Británii.



Kontrolní otázky

1. Co jsou hlavní rysy teorie socialistického realismu?
2. Co charakterizuje nacistickou intervenci do filmu?
3. Představte hlavní okrajové žánry, které vznikají v USA, Francii a Anglii!
4. Jak rozumíte termínu direct cinema?
5. O co usilovala italská válečná propaganda?



Souhrn

Z hlediska výraznějších tendencí zasahování státu do filmové tvorby nelze nevidět nástup sovětské ideologie socialistického realismu, která ovládla také filmovou tvorbu. Umělci byli nuceni se podřít silnému důrazu na stranickost filmů. Ve filmech se nesměla objevovat žádná nejednoznačnost, preferováno bylo hrdinství a patriotismus, ve kterém se mísila láska k vlasti a komunistické straně. Historické příběhy byly interpretovány jako



příběhy boje proti nevědomosti, církvi, útlaku a vykořisťování. Protěžována byla bombastičnost produkcí. Nacistické Německo zase po tvůrcích vyžadovalo zobrazování antisemitských obrazů, které stavěly do popředí obraz žida jako nepřítele a utlačovatele společnosti. Ruku v ruce s tím šla nezbytná oslava nacistické ideologie a rasové teorie o nadřazenosti árijské rasy. V Itálii státní propaganda usilovala o masovou podporu a obhajobu invaze do Etiopie. Naproti tomu ve Francii, kde státní intervence do filmu byly spíše mizivé a nepřímé, se rozvíjejí témata každodennosti, která jsou zobrazována jako básnické obrazy odhalující bohatství běžného života nebo jako sociální sondy do problematiky všedního života. Zvláště radikální byla tvorba Levicové lidové fronty. Nicméně rodí se zde také vysoce umělecký spirituální film v podání Roberta Bressona.

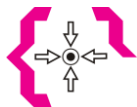


Literatura

- GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press 2004, s. 99–130.
- BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*, Praha: AMU a NLN 2011, s. 269–325.
- GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press 2004, s. 55–98.
- SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1958, s. 66–142.
- TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*, Praha–Litvínov: Orpheus 2005.
- PLAŻEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895–2005*, Praha: Academia 2005, s. 11–168.
- KRESTA, David. *Dějiny světového filmu 1. Němý film*. Olomouc: UPOL 2013, s. 112nn.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. I. díl 1895–1918*. Praha: Panorama, 1989.
- BARTOŠ, Robert; BIERMANN, Karol; HANUS, František; SCHÜR, Roland. *Kronika filmu*. Praha: Fortuna Print, 1995.
- KOPAL, Petr (ed.). *Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha: Casablanca 2009, 41–117.
- CHAPMAN, James. *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion Books 2003, s. 16–120.
- CAREY, Frances. *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. Toronto: University of Toronto Press 1999, s. 31–69.
- MOLIARD, Philippe. *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*. Bloomington: Indiana University Press 2002, s. 86–174.



7 Film a stát po druhé světové válce



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o hlavních a nebezpečných způsobech propojení kinematografie a státní moci v poválečném období.
- Budete schopni identifikovat akcenty jednotlivých státních kinematografií.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- americký poválečný film
- evropský poválečný film
- neorealismus
- modernismus
- japonská kinematografie
- čínská kinematografie
- indická kinematografie

7.1 Americký poválečný film

- Týdně přicházelo do kin 80 milionů diváků ze 140 milionové populace (roku 2001 přišlo 25 milionů z 240 milionové populace).
- R. 1938 zakázal Nejvyšší soud monopolistické praktiky velkých společností, které ovládaly řetězce kin.
- To umožnilo naplnit část kin nezávislou produkcí, což způsobilo nárůst samotné nezávislé produkce.
- Nastupuje móda subjektivní narativní techniky, inspirovaná filmem Občan Kane.
 - o Podstatně se zkomplikovala stavba vyprávění.
 - o Flashbacky, retrospektivy, pseudodokumentaristické vyprávění, složitá manipulace s časem Kubrickův film Zabíjení 1956.
 - o Do popředí se dostává velká hloubka ostrosti záběru.
 - o Posouvání hranice šerosvitu až do extrémů.
 - o Společenské a psychologické napětí.
 - o Muzikálový žánr ožíví nástup rock and rollu Miluj mě něžně 1956.
 - o Mohutně nastupuje biblický spektakl Roucho, Samson a Dalida, Quo vadis, David a Batšeba, Desatero přikázání (De Mille). Doslova trhákem byl Ben Hur 1959 Williama Wylera.
 - o Prestiž získává díky Válce světů sci-fi žánr.
- Hitchcock Okno do dvora 1951, Vertigo 1958 – halucinační příběh muže posedlého ženou, o níž si myslí, že ji zabil. Psycho /řeznický film/ Ptáci 1963 o mstící se přírodě.



- Welles režíruje Mackbetha 1948, Othela 1952, Proces 1962.
 - Inspirativní prolínačky, brutální a složité střihy a pohyby kamery, přerušované dialogy.
- Kazan aplikuje Stanislavského metodu stavějící na přesvědčení, že herectví má být založeno na osobní zkušenosti.
 - Vliv na hollywoodské herectví Brando, James Dean, Paul Newman, Marilyn Monroe.
 - Rebel bez příčiny 1954, dětsky pasivní a nejistý hrdina.
- Samuel Fuller natáčí 40 pušek 1957, kovbojský mizera se chrání tím, že před sebe nastrčí svou sestru. Muž zákona ji chladně odpráskne, a když padá na zem, vystřelí zásobník do šokovaného mladíka.
- Sidney Lumet natáčí Dvanáct rozhněvaných mužů 1957.

7.2 Evropský poválečný film

- Poválečný svět se stal bipolárním. R. 1952 se odehrál německý hospodářský zázrak.
 - Nejpopulárnější žánr v Německu byl heimatfilm (film z domoviny) a také tzv. troskový film.
- R. 1947 byla založena Mezinárodní federace filmových klubů a r. 1955 Evropská konfederace uměleckých kin. Starší Mezinárodní federace filmových archivů byla založena r. 1938.
- Objevují se filmové festivaly
 - Prototypem byl benátský 1932, obnoven 1946.
 - Cannes, Locarno, Karlovy Vary 1946.
 - Berlín 1951, San Sebastian a Sydney 1954, Moskva a Barcelona 1959.

7.2.1 Modernističtí filmaři

- Snažili se být věrnější realitě, odhalují třídní antagonismus, hrůzy fašismu, války a okupace.
- **Objektivní realismus** je přivedl k epizodickému vyprávění, k útržkům ze života.
- Kamera někdy zabírala scénu i po té, co akce skončila.
- Upřednostňovaly se otevřené konce.
- Stylisticky se spoléhalo na dlouhé záběry.
- Šlo jim o zachycení **subjektivní reality** odhalující psychologické síly nutící individuum jednat určitým způsobem.
- Filmaři ukazují sny, halucinace a fantazie.
- Dalším rysem byl **autorský komentář** upozorňující na něco, co vidíme.
- Často je vyznění dvojznačné.
- Modernistický film je někde na půl cesty mezi zábavou a experimentálním filmem.
- Nejvýrazněji se profiloval v Itálii.



7.2.2 Neorealismus

- **Italský Neorealismus 1945–1954** usiluje o formálně obsahovou přesnost zobrazení portrétu zubožené země zmítané chudobou.
 - **Viscontiho Posedlost 1942.**
 - **Rosselini Řím město otevřené 1945.**
 - **Rosselini Německo v roce Nula 1947.**
 - **Visconti – Země se chvěje 1948** nešťastná vzpoura sicilských rybářů proti obchodníkům, kteří je vykořisťují.
 - **De Sica Zloději kol 1948** otec se synem beznadějně hledají ukradené kolo, dokonce se i sami pokusí jedno ukrást.
 - **De Sica Zázrak v Miláně 1950.**
 - **Rosselini František, Prostáček boží 1950**, příklad vlídnosti a lásky k bližnímu ve zkorumpovaném světě.
 - **Fellini Bílý šejk 1952.**
 - **Antonioni Poražení 1952.**
 - **Fellini Darmošlapové 1952.**
 - **Visconti Vášeň 1954** (dále natočil významná díla jako Smrt v Benátkách 1971, Gepard 1962).
 - **Fellini Silnice 1954**, hrdinové snímku Zampano a Gelsomina jsou vyobrazeni v až mystickém doteku uprostřed neutěšeného venkova.
- Definice neorealismu podle De Sicova scénáristy Cesare Zavattiniho:
 - Filmaři se přesunuli na venkov a do ulic.
 - Dialogy byly natáčeny později – postsynchrony.
 - Kritické zkoumání nedávné minulosti.
 - Frakcionářství, inflace, nezaměstnanost
 - Drama skryté ve všedních událostech jako je nákup bot nebo hledání bytu.
 - Snahou bylo postihnout obyčejný svět ve všech jeho proměnlivých náladách.
 - Ovlivnilo to teoretiky, kteří si v 60. letech dokázali představit radikálně oddramatizovaný film.



Poznámka

Podobně jako v minulosti expresionismus, také neorealismus doslova infikoval kinematografii v celosvětovém měřítku. Téměř deset let byl jeho vliv doslova všudypřítomným.

7.2.3 Francouzská kinematografie v povál. období

- Atmosféra cinefilie zde byla opojná, všichni intelektuálové se o film zajímali.
- Hvězdy Gérard Philipe, Jean Gabin, Yves Montand, Simone Signoretová.
- Na univerzitách se vyučuje obor filmologie.



- Odborné časopisy Cahiers du Cinema 1951 a Positif 1952 (André Bazin, Georges Sadoul).
 - Z debat v kinech a časopisech se zrodila nová vlna 50. let.
 - Rodí se tradice kinematografie kvality.
- Žena líčena idealizovaně a jako záhadná a nedostupná Renoir otevíral cestu k přírodě a Cocteau k mýtu a nadpřirozenu pomocí vědomě poetických děl usilujících o vytvoření zázračného světa.
- Jean Becker dodal filmům ze sousedství z 30. let nový realismus.
- Jean-Pierre Melville Mlčení moře vypráví příběh, ve kterém bydlí během okupace německý důstojník se starým mužem a jeho neterí. Snaží se s nimi mluvit, ale oni ho ignorují. Napjaté ticho halí každou scénu.
- Jacques-Yves Cousteau – Svět ticha 1964

7.2.4 Skandinávská kinematografie v povál. období

- Dreyer Slovo 1954, Gertrud 1964. Zemřel, aniž se mu podařilo zrealizovat film o životě Ježíše.
 - Záliba ve výtvarných kompozicích.
 - Asketickým stylem zobrazuje nepopsatelné tajemství víry a lásky.
 - Záliba ve fantastičnosti a expresionismu pod vlivem Ibsena a Strinberga (kammerspiel).
- Sjöberg Cesta do nebe 1942 symbolické drama, alegorická fikce protestantského vykoupení (scénář k filmu Štvanice mu napsal Bergman).

7.2.5 Anglická a americká kinematografie v povál. období

- **Michael Powell a Emeric Pressburger Černý narcis 1947**, příběh jeptišek, které se pokoušejí provozovat ošetrovnu a školu v tibetském paláci, který byl provozován jako harém. Celková atmosféra dožene některé jeptišky k opuštění kláštera.
 - **Ovlivnili Scorseseho, Coppolu George Lucase aj.**
- **Lawrence Olivier Hamlet 1946 (několik Oscarů)**
- **Radikální autoři Free cinema Karel Reisz** – s empatií zobrazovali životní styl teenagerů.
- **Direct cinema, observational cinema (USA)** – interakce tváří v tvář
 - **Chris Marker – Pařížský máj 1963** – agresivní kladení otázek samolibým jedincům
 - Zájem o etiku dokumentárního filmu
- **USA**
 - **Abstraktní film, koláž, pop-artisté a Fluxus** (Warhol Spánek 1963, Jídlo 1963, Polibek 1963)



7.3 Za hranicemi Západu 1945–1959

7.3.1 Japonsko

- V Honkongu byla filmová produkce v r. 1950 70 filmů, v r. 1962 dokonce 250, taková produkce nebyla ani v USA a VB dohromady. Asijský filmový festival v Tokyu (1954) a festival v Moskvě přinesly nezápadní kinematografii větší uznání.
 - Mnozí tvůrci byli ovlivněni dokumentárními postupy a neorealismem.
 - Podobně byli ovlivněni Západem také tvůrci v komunistických zemích a zemích třetího světa.
- Během okupace Japonska, které bylo pro zemi doslova blahodárné, věnovali úředníci velkou pozornost filmovému průmyslu. V roce 1960 byla produkce filmů 500 ročně.
- Technologie fujicolor širokého plátna se zde stala standardem.
- Kurosawův film Rašomón získal hlavní cenu v Benátkách 1951.
- Kurosawa obnovil filmem Sedm samurajů 1954 žánr historického filmu džidai geki.
- Ovšem hlavní zájem byl o filmy gendai geki (filmy ze současnosti) – filmy antiintelektuální, pacifistické, levicové, komedie o úřednících, muzikály, snímky o příšerách Godzilla 1954.

7.3.2 Hlavní představitelé Japonské kinematografie

- Hirošimo Šimizua Děti z úlu 1948 využil neherců a reálného prostředí k zachycení těžkého údělu válečných sirotek. Sám založil sirotčinec a děti z něj obsazoval ve svých filmech.
- Mizoguči
 - Vítězství žen 1946, opět téma utrpení žen. Právnička obhazuje jinou ženu, která v záchvatu zoufalství zavraždila své dítě.
 - Ženy noci 1948 jsou portrétem prostitutek stejně jako film Ulice hanby 1956.
 - Mizoguči umisťoval postavy do značné vzdálenosti od kamery.
 - Intimnější scény snímal z malého nadhledu.
 - Abnormálně dlouhé záběry, pohybu kamery využíval jen zřídka.
- Ozu
 - Jeho filmy se zaměřují na kritické okamžiky v rodinném životě: rozchody, svatby, smrt. Patří mezi nejcitlivější filmové pozorovatele všedního života.
 - Pozdní jaro 1949 svědomitá dcera se musí vyrovnat s nezbytností opustit ovdovělého otce.
- Kono Ičikawa
 - Ohně na planinách 1958 humanisticko-pacifistické drama zachycující filipínskou frontu v posledních děsivých dnech války, kdy se vojáci uchylují ke kanibalismu.

7.3.3 Východní Evropa

- **Polská škola** – nejprominentnější kinematografie vých. Evropy v 50. letech. Zpochybnění oficiálního výkladu dějin, vlastní vyjádření ke kontroverzním tématům.



- **Jerzy Kawalerowicz** Kdo zraňuje 1955 otázku po příčinách smrti muže zodpovídá nejasnými retrospektivami. Ve filmu Vlak 1959 se přibližuje Ingmaru Bergmanovi a nejednoznačnost se ještě zintenzivňuje.
- **Andrzej Munk** Člověk na kolejích 1956. Starý strojměděk končí pod koly vlaku, nefunguje osvětlení. Byla to sabotáž? Vyprávění probíhá nechronologicky. Jeho film Eroica 1957 je neheroizujícím pohledem na válku.
- **Andrzej Wajda** Nezvaní hosté 1954. Polanski říká, že celá polská kinematografie začala až tímto filmem. Další film Kanály 1957 získal zvláštní cenu v Cannes. Popel a dýmky 1959 vyhrál Cenu poroty Benátkách jako nejvýznamnější film natočený ve východní Evropě. Zde je hlavní postavou dokonce explicitně antikomunistický partyzán. Má spáchat atentát na komunistického představitele, ale sám končí smrtí na hromadě smetí. (Cybulski hrál jako polský James Dean) Sám režisér byl členem Zemské armády.
- **Československo** – Karel Zeman Vynález zkázy 1957



Poznámka

Ze složitých střetů a snah o uniknutí cenzuře se ve východním bloku zrodila jak československá nová vlna, tak polská škola morálního neklidu. Obě dvě hnutí výrazným způsobem ovlivnila světovou kinematografii.

7.3.4 Čínská kinematografie

- **Čína** – roku 1949 zde bylo pouhých 650 kin v přístavních městech. Bolševici síť kin rozšiřují, vysílají mobilní promítací jednotky (15 tisíc). Návštěvnost vzrostla ze 47 milionů 1949 na 4,7 miliardy 1959.
 - **Fej Muj** Jaro v městečku 1948. Žena a manžel žijí v domě zpuštěném válkou. Na návštěvu přijíždí mužův přítel, bývalý manželčin milenec. Vášně znovu propukne. Mnozí to považují za nejlepší čínský film všech dob.
 - **Čeng Ťün-li** Vlastovky a vrány průřez předrevoluční čínskou společností v obrazech. Vlastovky jsou poctiví dělníci a vrány jsou dekadentní šéf pravice strany se ženou.
 - **Šuej Chua** Obchod rodiny Lin 1959 vypráví o majiteli obchodu uvízlém v pasti mezi zkorumpovanými úředníky Kuomintangu japonskými okupanty.

7.3.5 Indická kinematografie

- **Indie** – pouze v jediném filmu z 2500 natočených do roku 1945 nezazní píseň.
 - **Mahbúb Chán** Matka Indie 1957. Těžký úděl matky pečující o svoji rodinu.
 - **Rádž Kápúr** – nové konvence hindského filmu, líbivé komedie, idealistický, chaplinovsky prostý člověk, srdcervoucí melodrama se střídá s fraškovitým humorem a erotickými scénami. Film Tulák 1951.
 - **Proti tomu bojoval Guru Dutt** – nekonvenční hindská kinematografie. Film Žízeň 1957, drama o senzitivním básníkovi se stalo hitem.



- **Ghatak – paralelní film**
- **Satjádžit Ráj – Žalozpěv stezky**, cena v Cannes 1957, Nezdolný, hlavní cena v Benátkách 1955.

7.3.6 Mexická kinematografie

- **Mexico – zde** dozníval vliv italského neorealismu a německého expressionismu. V r. 1946 se sem nastěhoval L. Bunuel a 20 let tu natočil dvacet filmů. Zapomenutí 1950 získalo cenu v Cannes. Ve Viridianě 1961 se klášterní novicka snaží v domě strýce vybudovat křesťanskou komunitu, ale vše ztroskotá na cynismu Jorgeho a dravosti žebráků. Hrdinka ztrácí nevinnost. Podobně jako ve filmu Nazarín 1958). Deník komorné 1964. Pak se stěhuje do Francie Mléčná dráha 1969, Nenápadný půvab buržoazie 1962 (nic jiného než řada přerušovaných večerí, kdykoliv děj vrcholí, postava se probudí a zjišťujeme, že vše bylo jen imaginární). Bunuel obdařuje své postavy obsesemi a pak zve publikum, aby je s nimi sdílelo.



Kontrolní otázky

1. Co jsou hlavní rysy poválečného vývoje?
2. Co charakterizuje neorealismu?
3. Představte hlavní okruhy zájmů v evropské kinematografii!
4. Co je typické pro čínskou kinematografii v období kulturní revoluce a po ní?
5. Popište hlavní rysy japonské kinematografie v tomto období!



Souhrn

V poválečném období dominuje v Evropě i v USA stále obliba válečných filmů, ve kterých dochází k anticipaci pozdějšího hnutí direct cinema. Diváci jsou do děje vtahováni takovými postupy, které vytváří iluzi, jakoby se dění sami účastnili. To mělo značný vliv na ztotožnění se s ideovým poselstvím filmů. Podobně fungovaly v Británii snímky o letcích a hasičích, kteří udržují při životě naději svobodné vlasti a význam VB pro celou Evropu a svět. Po Válce se v Evropě zrodí nové hnutí neorealismu. Lidé chtějí vidět věci, v holé autenticitě, tak jak jsou. A umělci jim tuto iluzi poskytují. Ve Skandinávii se rodí fenomén skandinávské šerosvitné kinematografie vycházející z kammerspielu. Kinematografie se také rozvíjí za hranicemi Evropy. Nejrozvinutější je v Japonsku, ale objevuje se také v Číně, Indii nebo Mexiku. Po stagnaci způsobené komunistickým pučem a likvidací svobodného filmového průmyslu se již na konci padesátých let začíná profilovat československá nová vlna.



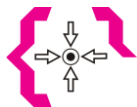


Literatura

- BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*, Praha: AMU a NLN 2011, s. 269–325.
- GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press 2004, s. 99–153.
- SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1958, s. 66–142.
- TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*, Praha–Litvínov: Orpheus 2005.
- PLAŽEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895–2005*, Praha: Academia 2005, s. 171–270.
- FEIGELSON, Kristian; KOPAL, Petr (eds.). *Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca 2012, s. 17–166.
- KRESTA, David. *Dějiny světového filmu 1. Němý film*. Olomouc: UPOL 2013, s. 260nn.
- TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. I. díl 1895 – 1918*. Praha: Panorama, 1989.
- BARTOŠ, Robert; BIERMANN, Karol; HANUS, František; SCHÜR, Roland. *Kronika filmu*. Praha: Fortuna Print, 1995.
- SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1958, s. 183–220.
- HALAMOVÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948–1953*. Ostrava: Moravapress, 2014.
- CHAPMAN, James. *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion Books 2003, s. 130–260.
- CAREY, Frances. *The Apocalypse and the Shape of Things to Come*. Toronto: University of Toronto Press 1999, 70–99.



8 Politickokritický film



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o základních rysech politickokritického filmu.
- Budete schopni představit politicky angažovanou filmovou produkci zemí druhého a třetího světa.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- | | | |
|-----------------------|---------------------|----------------|
| • ruční kamera | • strukturální film | • nový film |
| • experimentální film | • cine liberation | • nesourodost |
| • dokumentární film | • surrealismus | • dekonstrukce |

8.1 Politické probuzení v zemích druhého a třetího světa

Po válce se postupně začíná proměňovat politická mapa světa a objevují se nová sociálně emancipační hnutí v zemích, o kterých do té doby nebylo příliš slyšet. Na scéně se vynořuje žánr politicko-kritického filmu. V každé oblasti měl žánr trochu jiné akcenty. V Maroku vznikl časopis Cinema 3 (třetí svět). V Africe to bylo chápáno jako návrat k původním zdrojům. Filmaři vycházeli z folkloru a mýtu.

8.1.1 Latinská Amerika

Kubánci po vzoru Glauberta Rochy používali ruční kameru jako agresivní kinetickou sílu. Nejmilitantnější filmaři třetího světa prošli praxí v Evropě. Na Kubě Alfredo Guevara filmaře vybízel, aby demontovali všechny mechanismy filmové hypnózy. (Smrt byrokrata 1966 – pocta Fellinimu a Bunuelovi)

- **Tři Lucie Humberto Solás** – konfrontace hrdinky s politickou krizí
 - **Lucie 1895** zachycuje ženu, již se dvoří španělský tajný agent, který ji zneužívá k získávání informací o skupině rebelů, mezi nimiž je její bratr /připomíní Viscontiho Vášně/
 - **Lucie 1933** hrdinka a její milenec sledují, jak se jejich strana utápí v korupci /připomíná Truffautův lyrismus/
 - **Lucie 196** – energická žena se učí, jak se postavit tyranskému manželovi /připomíná Formana a užívá direct cinema/



- **Argentina**
 - **Fernando Solanas a Octavio Getina – Hodina výhně 1968** – kombinace direct cinema, hrané scény a kompaktní zvuky blízké tvorbě Dziga Vertova a Chrise Markera
 - **Postaveno na protikladech země**, zakladatelé země, hráči golfu, masakr horalů a disko. Zesměšnění mýtu univerzální kultury.
 - **Po Peronově smrti vládla** Isabela Peronová, ale nezvládla inflaci ani městskou partyzánskou válku mezi pravicí a levicí. Režiséři Cine liberación uprchli do exilu. 1976 se moci chopili vojáci, zmizelo 20 tisíc lidí, zabiti komandy smrti.
- **Chile**
 - **Nový film, radikálnější náměty během vlády Allende**
 - 1973 se moci chopil Pinochet. Zaměstnanci Chile Films byli propuštěni nebo uvězněni. Většina mladých filmařů emigrovala. Diktatura trvala 16 let.

8.1.2 Afrika

- V Africe se rodí první výraznější filmy až v sedmdesátých letech dvacátého století. Med Hondo z Mauretánie natočil několik filmů v Paříži, jako např. Špinaví negři, vaši sousedi 1973, kde upozorňuje na podmínky, v nichž žijí afričtí dělníci ve Francii. Současně vypovídá o kulturních rozdílech.

8.1.3 Čína

- V r. 1966 proběhla Maova Velká proletářská revoluce, kdy Mao s pomocí armády vedl čistku a ovládl tisk. Vyzval studenty k vytvoření Rudých gard. Ti pálili knihovny, dělali výtržnosti v muzeích, odhalovali nepřátele, nutili je k sebekritice, některé umučili či popravili. Státisíce městských obyvatel poslal na venkov, mnozí tam zemřeli. Jeho žena Ťiang Čching, která patřila do tzv. gangu čtyř a měla v Číně na starost kulturní záležitosti, byla ve 30. letech ne příliš významná herečka. V podstatě totálně zrušila filmový průmysl. Všechny filmy natočené před r. 1966 byly zakázány. Na místo toho uvedla do života nový žánr tzv. *vzorovou revoluční operu*. Viz film Rudý ženský oddíl od Pchan Wen-čan a Fu Tie 1971

8.1.4 Východní blok

- V jugoslávii byl nový film označen nálepkou defetismu a nihilismu jako „černý film“ Nejskandálnější je film Dušana Makaveva W. R. Mysteria orgasmu 1971, jde o biografii Wilhelma Reicha, psychoanalytika s radikálními názory na sex.
- V Polsku točí Wajda Krajinu po bitvě 1970 a Veselku 1972. Zanussi Strukturu krystalu 1969 a Iluminaci 1972.
- Bulharsku bylo nejoslavovanější dílo Ikonostas 1969 Todora Dinova a Christo Christova. Ozývají se zde ozvěny lidového a náboženského umění připomínající tvorbu A. Tarkovského
- Sovětský svaz. Paradžanov točí Niko Pirosmani 1969 o naivním malíři, kde používá abstraktně experimentální výtvarné řešení. Podobnou snahu má i Ukrajinec Jurij Iljenko Bílý pták s černým znamením 1972 a Gruzinec Otar



Iosseliani Pastorale 1977. Tarkovskij točí Solaris 1972, dvojznačně klamné představy hrdiny jsou propleteny pasážemi mystické kontemplanace, Zrcadlo 1975. Michalkov točí Otrokyně lásky 1976. Paradžanov jde do disentu, je uvězněn a po propuštění točí Barvu granátového jablka o životě arménského básníka Sajata Novy, byl to nejodvážnější experimentální film, který ve 20. století v Sovětském svazu vznikl. 1974 byl obviněn z homosexuality, obchodu s kradenými uměleckými předměty, podněcování k sebevraždě a odsouzen k nuceným pracím.

8.2. Tzv. západní kinematografie

- Západní postupy definují hlavní výrazové prostředky:
 - Křížová stavba
 - Nesourodost nutící vnímatele k imaginárnímu skoku
- Mezi hlavní směry a osobnosti patří:
 - Hnutí svobodného projevu (free-speech) v Berkeley 1965 se stalo prototypem studentských nepokojů na celém světě. Boj za občanská práva – nenásilná forma. Black-power bylo radikálnější a militantní. Protesty proti Vietnamu. Ve Francii barikády a boje s policisty, deset milionů Francouzů ze solidarity vstupuje do stávek. Godard se postavil do čela demonstrantů, kteří chtěli ukončit festival v Cannes a obsadit kina. Truffaut vyzval k podpoře událostí. Godard a Truffaut drželi oponu, aby se nedala otevřít a znemožnili projekci, festival byl zrušen. Vznikají teroristické skupiny. Objevuje se také feministické hnutí.
 - V USA angažovaný skupinový kolektiv skupina Newsreel kritizuje způsob, jakým média informují o válce ve Vietnamu a protestech proti ní. Specializují se na zachycování kolejí stávek a demonstrací. De Antonio ve filmu V roce vepře 1969 analyzuje dějiny vietnamské války. „nepoužitelné záběry systém usvědčují“.
 - V Godardových filmech dochází k téměř sociologickému průzkumu života ve Francii. Zakládá skupinu Dziga Vertov. Godard se zřekl svých filmů, přestoupil na maoistickou víru a podporoval revoluce třetího světa. Viz film Všechno je v pořádku 1972. V tomto filmu už to tento jeho radikalismus ale není tak radikální. Hlavní protagonisté Jane Fondová a Yves Montand zůstanou náhodně během okupační stávek uzamčeni v továrně. To je vede k tomu, že si nechávají projít hlavou své vzájemné vztahy a svůj názor na francouzskou společnost.
 - Japonsko. Podobně radikální byl Jasudžiró Óšima, který odhaluje, že vykořisťování incest a pocity viny pronikají do běžných rodin. Korida lásky 1976
 - Passolini ovlivněn surrealismem ve filmu Dravci a vrabci 1969, Prasečinec 1969 dva příběhy o perverzních choutkách. Mladý horolezec se stává kanibalem a průmyslník je sněden prasaty. Saló aneb 120 dnů Sodomy o agonii italského fašismu očima markýze de Sade 1975.
 - Maďarsko. Jancsó ve snímku Agnus dei 1970 zobrazuje průběh maďarské revoluce roku 1919 na venkově. Elektra a její pravda 1974 – ritualizované dialogy, náročná choreografie
 - Řek Theo Angelopoulos ovlivněný Mizoguchim a Antonionim sonduje dějiny svého národa v poučených traktátech Putovní divadlo 1975. Objevuje se



i politický thriller, nejvýznačnější představitel je Costa-Gavras se snímkem Doznání 1970 o politických procesech v Československu.

- Španělsko. Carlos Saura ve snímku Hon 1965 útočí na španělský machistický étos
- Anglie. Lindsay Anderson – Kdyby... 1968. Chlapci ze soukromé školy tvoří mikrokosmos, ze kterého vyrůstá tvrdá revolta proti společnosti a jejímu represivnímu vedení. V závěrečné scéně vzbouřenci střílí z kulometu do davu na zemi.
- Itálie. Michelangelo Antonioni vypráví ve filmu Povolání reportér 1975 o hledání vlastní identity, které přechází do intrik spojených s prodejem zbraní. Bratři Tavianiové zobrazují revoluční aspirace rolníků a dělníků ve filmu Padre padrone 1977, kde negramotný pasák ovcí revoltuje proti svému otci a začne se vzdělávat, nakonec se stane lingvistou.

8.2 Dokumentární a experimentální film od konce 60. let

- Hnutí Direct cinema se odráželo např. v žánru rockových dokumentů Neohlížej se 1967 o Bobu Dylanovi nebo Monterey pop 1968, Woodstock 1970. V jednom dokumentu kamera dokonce zachytila, jak jeden člen Hell's Angels smrtelně pobodal muže v publiku.
- Objevuje se také nemilosrdná parodie například ve filmu Nehledej v tom žádný smysl 1984, kde koncert skupiny Talking heads je jen kulisou ke společenské kritice, scénář napsal David Byrne. Podobně kritický je i snímek Zeď 1982 s hudbou Pink Floyd.
- Claude Lanzmann točí devítihodinové Šoa 1985 jako studii o vyhlazování Židů.
- Do popředí vystupuje názor, že samy dokumentární formy reprezentují neviditelné konvence a tudíž fungují v podstatě jako konvence. Možná znázorňuje realitu pouze zdánlivě.
 - Metadokument Chrise Markera Bez slunce 1982
 - Metadokumenty využívají reflexi k tomu, aby vyjádřily, že každý dokument je zatížen neobyčejnou dávkou artificiálna.
- Objevuje se strukturální film, který kladl důraz na vyzývavou formu. Yoko Ono – Moucha 1970. Film zachycuje pomalé kroužení mouchy kolem ženského těla. Podobně se zacilují i snímky členů skupiny Fluxus.
- Dále se objevuje dekonstrukce a nová narace
 - Zápletky zůstávají fragmentární
 - Vztahy mezi postavami jsou neurčité a rozporuplné
 - Tutéž postavu mohou hrát jiní herci ani hlas nelze jednoznačně připsat jediné figuře
 - Peter Greenaway přiznává, že temné, vrstvené příběhy lze odhalit v každém strukturálním principu – v barvách, v číslech i abecedě.
- Nástup punkových filmařů – odmítání současné společnosti
- Dále se rozvíjí subkulturní avantgarda
- Posledním přístupem je Nová fúze Godfrey Reggio, kterou reprezentuje například snímek Koyaanisquatsi 1983.





Kontrolní otázky

1. Jak se vyvíjel pojem spravedlivé války?
2. Co charakterizuje moderní pacifismus?
3. Vysvětlete kritéria spravedlivé války a uveďte kreativně konkrétní příklady z dějin.
4. V čem můžeme spatřovat hranice práva na obranu?
5. Jaká etická kritéria bychom měli aplikovat na strategii válečného zastrašování?



Souhrn

Od šedesátých let se probouzí také kinematografie v zemích třetího světa a ve východním bloku. Pravidelně se zde objevují motivy a témata vycházející z folkloru a mýtu. V Latinské Americe se ke slovu dostávají militantně orientovaní filmaři, kteří v souladu se způsobem a náladou svých snímků rozvinou používání tzv. ruční kamery, která umožňuje až dokumentární snímání. Tato tendence je přítomná na Kubě, v Argentině nebo Chile. Hrdinové se zde často ocitají v situacích, kde jsou konfrontováni s politickou krizí. V Africe v Maroku dokonce vzniká časopis věnovaný kinematografii třetího světa. Mauretánský režisér Med Hondo se na chvíli uchytí v Paříži se snímky o životě Afričanů v tomto velkoměstě. V Číně, která prakticky dokonale zničila filmový průmysl, zavádí stát pod tvrdou kuratelou mocných nový žánr tzv. vzorové revoluční opery. Ve východním komunistickém bloku se nejen po vzoru československé nové vlny rodí velmi slibná tvorba se zaměřením na sociálně angažovanou tematiku. Nicméně v Sovětském svazu, Bulharsku a Polsku se objevují také snímky s mystickou tematikou. Většinou se ale všichni tvůrci těchto snímků dostanou do konfliktu se státní mocí a cenzurou.



Literatura

BORDWELL, David; THOMPSONOVÁ. *Dějiny filmu*, Praha: AMU a NLN 2011, s. 381–425.

GRONEMEYER, Andrea. *Film*. Brno: Computer Press 2004, s. 154–233.

SADOUL, Georges. *Dějiny světového filmu*. Praha: Orbis 1958, s. 221–264.

TÖTEBERG, Michael. *Lexikon světového filmu*, Praha–Litvínov: Orpheus 2005.

PLAŽEWSKI, Jerzy. *Dějiny filmu 1895–2005*, Praha: Academia 2005, s. 283nn.

FEIGELSON, Kristian; KOPAL, Petr (eds.). *Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca, s. 17–166.

KRESTA, David. *Dějiny světového filmu 1. Němý film*. Olomouc: UPOL 2013, s. 260nn.

TOEPLITZ, Jerzy. *Dějiny filmu. I. díl 1895 – 1918*. Praha: Panorama, 1989.

BARTOŠ, Robert; BIERMANN, Karol; HANUS, František; SCHÜR, Roland. *Kronika filmu*. Praha: Fortuna Print, 1995.

WAGENLEINTER, Reinhold. *Coca-Colonization and the Cold War: The Cultural Mission of the United States in Austria After the Second World War*, trans. Diana M. Wolf. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press 1994.



CHAPMAN, James. *Cinemas of the World: Film and Society from 1895 to the Present*. London: Reaktion Books 2003.

HALAMOVÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948–1953*. Ostrava: Moravapress, 2014.

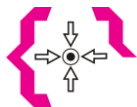


EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

9 Struktura politické propagandy



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o základních strukturálních faktorech propagandistického šíření.
- Budete schopni rozlišit čtyři hlavní strukturální prvky propagandy.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- | | | |
|------------------------|------------------------|---------------------------------|
| • struktura propagandy | • prezentace vítězství | • obraz nepřítele |
| • prezentace úspěchů | • prezentace nenávisti | • pseudoreligiozní
imaginace |
| • mesianismus | • eschatologický mýtus | • newspeak |

9.1 Cíl a prostředky

Hlavním úkolem propagandy je šíření nějakého diskurzu pomocí prostředků, které mají masový dosah. Hlavním účelem propagandistického šíření je uchvácení, posílení a stabilizace moci.

9.1.1 Propaganda jako osvěta

Propaganda nemá za úkol pouhé šíření, vždy se snaží také vyvolávat dojem, že podstatou šíření je osvětová činnost, díky které se na světlo vynáší něco, díky čemu se společnost a jedinci ocitají v temnotě, dokud jim nebyla odhalena pravda. Obsah propagandy je zpravidla vázán na nějaké ideologické poselství nebo na mytologii či náboženství.



Poznámka

Žádné propagandistické šíření neobsahuje přímé sdělení, že jeho hlavním cílem masového šíření nějaké ideologie je vždy uchopení, posílení a stabilizace moci. Takový cíl se propaganda snaží zpravidla pečlivě skrývat nebo zapírat.

9.2 Úsilí o získání moci

Velmi přesně a komplexně odhaluje propagandistickou strukturu Orwellův román 1984. Zde vystupuje postava O'Briena, který je jedním z hlavních propagandistů Ministerstva pravdy, které se snaží pracovat ve prospěch diktatury vládnoucí Strany.



9.2.1 Moc a svoboda

O'Brien na jednom místě říká:

„...Je to asi takhle. Strana usiluje o moc výhradně kvůli moci samé. Nejde nám o dobro chudých; jde nám jediné o ni. Nejde nám o bohatství nebo přepych, dlouhý život nebo štěstí; jen o moc, o čirou moc. Co znamená čirá moc, to hned pochopíš. Lišíme se od všech oligarchií minulosti v tom, že víme, co děláme. Všichni ostatní, ba i ti, co se nám podobali, byli zbabělci a pokrytci. Němečtí nacisté a ruští komunisté se nám svými metodami velmi přiblížili, ale nikdy neměli odvahu přiznat si, jaké jsou jejich motivy. Předstírali a možná dokonce věřili, že se chopili moci nechtěně a na omezenou dobu a že hned za rohem leží jakýsi ráj, kde si lidské bytosti budou rovny a kde budou šťastné. My takoví nejsme. Víme, že se nikdo nikdy nechápe moci s tím úmyslem, že se jí vzdá. Moc není prostředek, ale cíl. Diktatura se nenastoluje proto, aby se zabezpečila revoluce. Revoluce se dělá, aby se zabezpečila diktatura. Cílem pronásledování je pronásledování. Cílem mučení je mučení. Cílem moci je moc. Už mi začínáš rozumět?“

... „Jsme kněží moci,“ řekl. „Bůh je moc. Ale v tvém případě je nyní moc jenom slovo. Je na čase, aby sis utvořil představu o tom, co moc znamená. Především si musíš uvědomit, že moc je kolektivní. Jedinec má moc pouze tehdy, když přestane být jedincem. Znáš přece heslo Strany: Svoboda je otroctví. Napadlo tě někdy, že se to dá obrátit? Otroctví je svoboda. Když je lidská bytost osamocená – tedy svobodná – je vždycky poražena. Musí tomu tak být, protože každá lidská bytost je odsouzena zemřít, což je největší prohra. Když se však člověk dokáže dokonale a naprosto podřídit, dovede uniknout vlastní identitě a splynout se Stranou tak, že sám je Stranou, potom je všemocný a nesmrtelný“¹

9.2.2 Propagandisté jako kněží moci

V románu 1984 vystupuje fiktivní postava O'Briena jako literární obraz šéfa Stalinova Ministerstva vnitra Lavrentije Berijy, který proslul také jako Stalinův kat. Berija i O'Brien vystupují jako důslední ideologové, jejichž mise je spojena s čistkami – inkvizičními procesy cílenými na odstranění politických nepřátel. Propagandisté jsou představováni doslova jako kněží moci, kteří mají svaté právo obětovat nečisté a tak očišťovat společnost pro vyšší Pravdu moci. Prostředkem k tomu je jim všeovládající a všeprostupující mašinerie, poháněná strachem, nedůvěrou, úředně vyžadovaným a kontrolovaným fanatismem – oddaností. Stěžejní nástrojem ovládnutí jsou masmédia jako audiovizuální pilíře propagandy.

9.2.3 Co propaganda prezentuje?

Aby propaganda fungovala a byla účinná, musí být srozumitelná a přesvědčivá. Za tím účelem pracuje s monumentalitou, rozněcováním emocí prostřednictvím skandálů a pohoršení a konstruováním kontrastních pozic mezi zjevným dobrem a zlem. Za tím účelem používá především 4 mechanismy:

¹ ORWELL, George, 1984, Praha: Naše vojsko 1991, s. 172n.

1. Okázalou prezentací úspěchů
2. Okázalou prezentací vítězství
3. Okázalou prezentací nenávisti
4. Okázalou prezentací obrazu nepřítele.

Orwell ve svém románu ukazuje, že podmanivosti mediálního zobrazování nepřítele propadají i ti nejlepší ze společnosti:

„V příštím okamžiku se z velké obrazovky na konci místnosti vyvalila ohavná skřípavá řeč, jakoby vycházející o obludného, nenamazaného stroje. Zvuky, při nichž člověku cvakaly zuby a ježily se vlasy na hlavě. Začala Nenávist. Jako obvykle se na obrazovce objevila tvář Emanuela Goldsteina, Nepřítele lidu. Tu a tam se mezi posluchači ozval sykot. Drobná žena s pískovými vlasy ze sebe vydala skřek, v němž se mísil strach a odpor. Goldstein byl renegát a odpadlík, který kdysi dávno (jak dávno, si nikdo nepamatoval) byl jednou z vedoucích osobností Strany, téměř na úrovni samotného Velkého bratra, potom se zapletl do kontrarevoluční činnosti, byl odsouzen k smrti, ale tajuplně unikl a zmizel. Programy Dvou minut nenávisti se den ode dne měnily, ale nebylo jednoho, v němž by Goldstein nefiguroval na čelném místě. Byl prvotní zrádce, ten, kdo nejdříve poskvřnil čistou Stranu. Všechny další zločiny proti Straně, všechny zrady, sabotáže, kacířství a úchytky vznikaly přímo z jeho učení. Kdesi ještě stále žil a kul svoje pikle; možná za mořem, pod ochranou svých chlebohárců, ale možná že se dokonce – taková fáma se občas šířila – skrýval v samotné Oceánii. Winstonovi se sevřel žaludek. Při pohledu na Goldsteinovu tvář zakoušel vždy bolestnou směsici pocitů. Byla to hubená židovská tvář s velkou aureolou kučeravých bílých vlasů a s malou kozí bradkou – tvář chytrá, a přece jako by si zasloužila opovržení, s výrazem senilní hlouposti, kterou naznačoval dlouhý tenký nos, na němž blízko špičky seděly brýle. Trochu svým vzezřením připomínal ovci, i hlas měl mečivý. Goldstein vedl svůj obvyklý jedovatý útok na učení Strany – útok tak přehnaný a zvrácený, že by byl i pro dítě průhledný, a přece natolik vmlouvavý, že člověka naplňoval alarmujícím pocitem, že by mu někteří méně rozumní lidé mohli uvěřit. Ostouzel Velkého bratra, odsuzoval diktaturu Strany, požadoval okamžité uzavření míru s Eurasií, obhajoval svobodu projevu, svobodu tisku, svobodu shromažďování, svobodu myšlení, hystericky křičel, že revoluce byla zrazena – a to všechno v rychlém sledu mnohoslabičných slov, který byl parodií na obvyklý styl řečníků Strany a obsahoval dokonce slova newspeaku; fakticky bylo v jeho řeči více slov newspeaku, než by člen Strany normálně použil ve skutečném životě. A po celou tu dobu, aby nikdo nepochyboval o tom, co Goldstein s takovou okázalou teatrálností líčil, pochodovaly za jeho hlavou na obrazovce nekonečné zástupy eurasijské armády, sevřené řady mužů bezvýrazných asijských tváří, kteří zaplavili obrazovku, zmizeli a na jejich místo přišli jiní, přesně takoví. Dutý, rytmický dusot vojenských bot vytvářel pozadí ke Goldsteinovu mečivému hlasu.

Nenávist trvala sotva třicet vteřin a polovina lidí v místnosti začala neovladatelně, zběsile pokřikovat. Samolibá ovčí tvář na obrazovce a hrozná síla euroasijské armády na ní – to bylo víc, než se dalo snést: kromě toho pohled nebo dokonce jen pomyslením na Goldsteina automaticky vyvolávaly strach a hněv. Byl předmětem trvalejší nenávisti než Eurasie nebo Eastasie, protože když Oceánie vedla válku s jednou z těchto velmocí, žila



zpravidla v míru s tou druhou. To bylo přinejmenším podivné. Goldsteina sice každý nenáviděl a pohrdal jím, každý den byly na tribunách, na obrazovce, v novinách i v knihách jeho teorie odmítány, drceny, vysmívány či předváděny tak, aby každý viděl, jaké jsou to žvásty, a přesto se zdálo, jako by jeho vliv nikterak neslábl. Po každé se znovu našli blázni, kteří se dali svést. Neminul den, aby Ideopolicie neodhalila špióny a sabotéry, kteří jednali podle jeho direktiv. Byl velitelem obrovské stínové armády, podzemní sítě spiklenců, kteří usilovali o svržení Státu. Tito lidé si údajně říkali Bratrstvo. Šeptem se šířily historky o strašlivé knize, souhrnu veškerého kacířství, jejímž autorem byl Goldstein a která se tajně rozšiřovala. Byla to kniha bez názvu. Lidé o ní hovořili – pokud o ní vůbec hovořili – prostě jako o knize. Ale člověk se o takových věcech dovídal jen z nejasných pověstí. Řádný člen Strany se o Bratrstvu či o knize nezmínil, pokud se tomu šlo vyhnout.

Ve druhé minutě přešla nenávist v záchvat zuřivosti. Lidé vyskakovali z míst, křičeli z plných plic a snažili se umlčet dráždivý mečivý hlas znějící z obrazovky. Drobná žena s pískovými vlasy zrudla a ústa se jí otvírala a zavírala jako rybě na suchu. I O'Brienova drsná tvář se rozpálila. Seděl na židli jako by spolkl pravítko a jeho mohutná hrud' se nadouvala a zachvívala, jako by čelil náporu vln. Tmavovlasá dívka za Winstonem začala vykřikovat „Svině!“ a zničehonic popadla těžký slovník newspeaku a mrštila jím do obrazovky. Zasáhl Goldsteina do nosu a odrazil se; hlas neústupně mluvil dál. Winston v jasném okamžiku zjistil, že řve s ostatními a zuřivě kope patou do trnože. Na Dvou minutách nenávisti nebylo tak hrozné, že se jich člověk musel účastnit, ale že bylo nemožné nezapojit se.“²

9.3 Nepřítel lidu

Goldstein v románu *1984* má sice předobraz v Trockém, ale současně recykluje prastarý motiv „starého nepřítele lidského rodu“ neboli obraz metafyzického zla, Lucifera/Satana.

9.3.1 Mýtus pádu

Propagandistické vyprávění má ve skutečnosti strukturu mýtu, který vypráví příběh o bytosti, která povstala proti Nejvyššímu / Bohu. V propagandistickém mýtu se recykluje mýtus o pádu toho, kdo povstal proti Nejvyšší moci. Ten je odsouzen k roli Antikrista, Nepřítele, Pokušitele, Pána temnoty a jeho sympatizanti a spolupracovníci se stávají armádou démonů, suitou lstivě intrikujícího ďábla. Současně jsou zobrazováni jako dav hloupých ovcí.

Jenomže to právě příjemci propagandy přestávají být myslícími lidskými bytostmi.

² ORWELL, George, *1984*, Praha: Naše vojsko 1991, s. 13-15.





Poznámka

Orwell takovou situaci popisuje poté, co se na obrazovce objevuje tvář Velkého bratra.

„Drobná žena s pískovými vlasy se vrhla dopředu na opěradlo židle. Horečnatě šeptala cosi jako „Můj spasiteli!“ a rozpřáhla ruce k obrazovce. Potom si skryla tvář do dlaní. Bylo zřejmé, že odříkává modlitbu.

V tu chvíli začala celá skupina lidí tiše a pomalu rytmicky skandovat: „V-B!... V-B!... V-B!“ – a znova a znova, velmi pomalu, s dlouhou pauzou mezi „V“ a „B“. Byl to temný, dunivý zvuk, jaksi zvláště divošský, člověk jako by v pozadí slyšel dupot bosých nohou a dunění tamtamů. Vydrželi s tím asi třicet vteřin. Byl to refrén, který se často ozýval ve chvílích vzrušených emocí. Částečně to byl způsob sebehypnózy, úmyslné potlačování vědomí rytmickým hlukem. Winston měl pocit, že mu tuhnou útroby. Ve dvou minutách nenávisti se nemohl ubránit dojmu, že sdílí všeobecné delirium, ale to podlidské skandování „V-B!“ ho vždy naplňovalo hrůzou. Pravda, skandoval s ostatními, bylo nemožné chovat se jinak. Člověk instinktivně skrýval své city, ovládal svou tvář a dělal totéž, co všichni ostatní.“³

9.3.2 Mýtus a totalita

Tak je poslušností vytvářenou sdílením mýtu uváděna do chodu totalita. Společnost je mobilizována. Tím se radikalizuje boj proti zlu, který upevňuje pravidla hry, stejně jako se upevňují prostředky výkonu moci.

Ne náhodou se komunistická propaganda 50 let inspirovala válečnou a mobilizační terminologií a používala terminologii jako: tábor míru, východní blok, Stalin – generalissimus mír, boj za mír, atomový mír, armáda míru, boj o zrna. Traktor byl tank míru bojující proti domácím nepřátelům.

Totalitarismus obsahuje kromě represivních prostředků také **mesianistickou ideologii a pseudoreligiózní imaginaci**. Taková a podobná rétorika přináší lidem pocit náboženského prožitku existenciální jistoty a pocit souladu s kosmem podobně jako mytologická kosmologie.

Osvícenství a modernita tuto existenciální jistotu nahradila permanentním skepticismem, relativismem a nihilismem. Moderní společnost postrádá sílu imaginace, která by poskytla přesvědčivý politický symbolismus. Propaganda komunistického typu nabízí eschatologii třídního boje.

Voegelin říká, že totalitní společnosti potlačují a ignorují banální skutečnost ve jménu vysněného řádu, který vytváří, reprodukuje a legitimizuje jejich moc a historickou úlohu. Na to konto H. Arendtová dodává, že k tomu, abychom pochopili totalitarismus, se musíme umět pohybovat ve snech a fikcích. Ideologie jsou návratem k mýtu jako univerzálnímu principu společnosti a vzoru pro celý svět.

9.3.3 Hlavní poselství propagandistického mýtu

Hlavním poselstvím propagandistické mytologie je příchod ráje na zemi. Propagandistický mýtus se do značné míry strukturálně i narativně podobá velkým eschatologickým mýtům. Do značné míry ospravedlňuje roli spravedlivého hněvu ve jménu boje Dobra se Zlem. Zapojení do mýtického společenství má povahu iniciačního,

³ ORWELL, George, 1984, Praha: Naše vojsko 1991, s. 16.



přechodového rituálu. Propagandistický mýtus v důsledku produkuje mýtické společenství.



Kontrolní otázky

1. Jaký je vztah mýtu a moci?
2. Jaké okázalé propaganda obrazy prezentuje a proč?
3. Vysvětlete vnitřní strukturu obrazu Nepřítele lidu z hlediska jeho mýtické funkce.
4. Jaký je vztah mezi propagandistickým mýtem a společenstvím?
5. Vysvětlete mesianistickou povahu propagandistického mýtu.





Souhrn

Struktura mýtu se z hlediska antropologické analýzy jejího kosmologického rozměru značně podobá náboženskému a mytologickému eschatologickému vyprávění o boji dobra se zlem. Na tomto pozadí propagandistický mýtus exponuje výrazné obrazy vítězství, úspěchů, ale také nenávisti a Nepřítele, který zosobňuje metafyzické zlo, proti kterému mají být vynaloženy všechny síly a prostředky. Takto konstruované sdílené vyprávění formuluje specifický jazyk (newspeak), na jehož základě buduje mýtické společenství, které sdílí propagandistický narativ jako pseudoreligiózní eschaton. Ten se stává součástí imaginace a symbolického myšlení jedinců, kteří se snadno propůjčují jako vhodné nástroje k udržení a šíření moci, čím se konstruuje totalitární způsob ovládání reality. Vše je v posledku tmeleno mesianistickou ideologií, která přesvědčuje jedince o tom, že stojí na správné straně.



Literatura

JAROŠ, Jan. Film a dějiny ve službách hnědé a rudé propagandy, in: *Film a dějiny* 2, s. 45–74.

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

HALAMOVÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948–1953*. Ostrava: Moravapress, 2014.

BUDIL, Ivo. Moderní totalitarismus a síla politické imaginace, in: BUDIL, Ivo (ed.) *Totalitarismus*, Ústí nad Labem: Dryada 2005, s. 24–36.

BUDIL, Ivo. Imaginace totalitarismu z antropologického hlediska, in: ŠÁMAL, Petr (ed.) *Literatura za socialistického realismu: východiska, struktury a kontexty totalitního umění*, Praha: Ústav pro česko literaturu AV ČR 2009, s. 9–17.

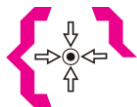
KOUBA, Karel; SCHMARC, Vít. „Tank míru“ – Traktor jako popkulturní emblém československého socialistického realismu, *Slovo a smysl* 3/2006, s. 110–124.

ELIADE, Mircea. *Mýty, sny, mystéria*, Praha: Oikúmené 1998. s. 15n.

TURNER, Victor. *Průběh rituálu*, Brno: Computer Press 2004.



10 Funkce politické propagandy



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o tom, co je to tzv. ideologický zločin.
- Budete schopni definovat funkce propagandy.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- | | | |
|----------------------|----------------------|---------------------------------|
| • ideologický zločin | • pocit méněcennosti | • nevěřící monstra |
| • funkce propagandy | • třídní boj | • obětní beránek |
| • mobilizace | • eschatologie | • démonický charakter nepřítele |

10.1 Čtyři hlavní funkce politické propagandy

V celku kultury má každý kulturní prvek své místo ve vztahu k ostatním prvkům. Vzhledem k tomu, že kultura není nikdy statická, ale je vždy dynamickým pulzováním, děním, pohybem a vývojem, tak se je třeba o všech jejích prvcích také uvažovat z hlediska funkcí, které v celku kultury plní. Když hovoříme o kulturním prvku politické propagandy, pak se jedná zejména o čtyři hlavní funkce:

1. Mobilizace nenávisti proti nepříteli
2. Získávání přízně spojenců
3. Zachování přátelství spojenců
4. Demoralizace nepřítele

10.1.1 Newspeak

Propaganda zpravidla modeluje skutečnost ke svému obrazu tak, aby byla čitelná, snadno srozumitelná. Tím ji ale zbavuje její komplexity, překrucuje ji a značně redukuje. To však nestačí. Pro popis skutečnosti konstruuje vlastní sebereferenční jazyk. Orwell tento jazyk nazývá newspeakem.



Poznámka

Newspeak je vyobrazen následujícím způsobem:



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



„...jediným cílem newspeaku je zúžit rozsah myšlení? Nakonec dosáhneme toho, že ideozločin bude doslova nemožný, protože nebudou prostředky, kterými by se dal vyjádřit. Každý potřebný význam bude přesně definován, a jehož vedlejší významy budou vymazány a zapomenuty. V Jedenáctém vydání už od toho nejsme daleko. Ale ten proces bude pokračovat ještě dlouho po tom, až ty i já budeme mrtví. Každým rokem bude méně a méně slov a rozsah vědomí se vždy o něco zmenší. Jistě ani teď neexistuje žádný důvod ani omluva pro páčání ideozločinů. Všechno je otázka sebekázně a ovládnutí skutečnosti. Ale nakonec ani to nebude třeba. Revoluce bude dovršená, až bude jazyk dokonalý. Newspeak je Angsoc a Angsoc je newspeak,“ dodal s jakýmsi tajuplným uspokojením. „Napadlo tě někdy, Winstone, že asi v roce 2050 nejspíše nebude na živu jediná lidská bytost schopná rozumět rozhovoru, jaký právě vedeme?“ „Až na...“ začal Winston nejistě, a pak toho nechal. Už měl na jazyku „Až na proléty,“ ale pak se zarazil, protože si nebyl úplně jist, zda taková poznámka není trochu nepravděpodobná. Syme však vytyčil, co chtěl říci. „Proléti nejsou lidi,“ řekl nedbale. „Kolem roku 2050 – možná ještě dřív – už vůbec nikdo nebude znát oldspeak. Celá literatura minulosti bude zničena. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron budou existovat jen v newspeakových verzích; nezmění se pouze jejich forma, změní se samy v sobě, stanou se svým protikladem. Dokonce i literatura Strany se změní. I hesla se změní. Jak by mohlo existovat heslo „svoboda je otroctví“, když pojem svobody bude zrušen? Celé myšlenkové klima bude jiné. Vlastně ani žádné myšlení nebude, v tom smyslu, jak je chápeme dnes. Být pravověrný znamená nemyslet – nemít potřebu myslet. Pravověrnost je nevědomí.“⁴

10.2 Nepřítel

Čím jasnější a kategoričtější obraz reality propagandistické šíření ve společnosti nastolí, tím jasněji se profiluje obraz toho, kdo takto konstruovaný obraz společnosti ohrožuje a čím ho ohrožuje.

10.2.1 Ideologický zločin

Nepřítel společnosti se může dopustit různých prohřešků proti společenskému dobru a zájmům společnosti, ale nejzávažnějším zločinem, který si žádá velmi přísného potrestání, přirozeně ve jménu blaha společnosti, je tzv. ideologický zločin. Každá ideologie využívající propagandu má komplementární povahu. Žádná pozitivní ideje, kterou hlásá, se neobejde bez negativního protipólu. Čím více stmeluje společnost kolem nějakého vyprávění, tím více ke stmelování využívá postavu nepřítele, ideologického diverzanta zodpovědného za zlo. Ten se doslova stává obětním beránkem usmiřujícím společnost. G. Agamben hovoří o instituci homo Sacer, o tom, kdo je společností proklet, zatracen a obětován vyšším cílům.

Obavy z možných polemik vůči ústředí moci, jsou v zásadě obavou z nesprávných interpretací ideologie. Z toho důvodu jsou zaváděny takové prostředky, jako je cenzura nebo manipulace.

10.2.2 Nepřítel jako monstrum

Nepřítel je nahlížen stále více nejen jako ideový odpůrce, ale také jako lidský odpad, zrůda nebo monstrum. Zvláště v krizích a společensky vypjatých situacích pak dochází ke spuštění nějaké perzekuce, která má za cíl pobíjení „nevěřících“ monster.

⁴ ORWELL, George, 1984, Praha: Naše vojsko 1991, s. 39.





Poznámka

Monstrum je pronásledováno jako „ten zlý“, pro jeho „démonický charakter“. Je spojováno s obrazy, jako je hmyz, červ, pavouk, kudlanka, mandelinka a další.

Eliminace a zabíjení škůdců je více či méně skrytým článkem víry propagandistické ideologie. Podle Orwella tomu slouží i věda a empirická fakta.

„Dokonce i k technickému pokroku dochází jen tehdy, když se dá nějak použít k omezování lidské svobody. Ve všech užitečných dovednostech svět buď stojí na místě anebo kráčí nazpět. Na polích pracují koně, zatímco knihy píše stroje. Ale v životně důležitých věcech, což znamená ve věcech války a policejního dozoru – se empirický přístup ještě stále podporuje, anebo aspoň toleruje. Strana má dva cíle: dobýt svět a jednou provždy zničit každou možnost nezávislého myšlení. Proto existují dva velké problémy, jejichž řešením se Strana zabývá. První je, jak proti vůli lidské bytosti zjistit, co si myslí; druhý – jak v několika vteřinách zabít několik miliónů lidí bez předchozího varování. Pokud ještě vědecký výzkum trvá, je toto jeho předmětem. Současný vědec je buď napůl psycholog a napůl inkvizitor, který do detailu studuje význam výrazu tváře, gest, intonace hlasu, zkoumá účinky drog, šokové terapie, hypnózy a fyzického mučení na pravdivou výpověď, anebo je chemik, fyzik či biolog, který se zabývá jen těmi odvětvími svého oboru, které mají nějaký význam při zabíjení lidí.“⁵

10.3 Mechanismy formování společenské jednoty

Negativní obraz nepřítele, který v lidech vzbuzuje pocit strachu, obav a nelibosti, má povážlivě mocnou formativní sílu, ve smyslu spojování lidí dohromady, do jednotného celku.

10.3.1 Propaganda a komplex méněcennosti

Propagandistické šíření často pracuje sofistikovaným způsobem se slabými stránkami lidské povahy, na které útočí. Propagandisté velmi cíleně podněcují a využívají pocit méněcennosti, který vyvěrá z nějakého nespravedlivého postavení ve společnosti. Jako příklad můžeme uvést komunistickou rétoriku nespravedlivého zacházení s dělnickou třídou nebo nacistickou rétoriku utiskování árijské rasy domněle předurčené k vládě nad světem.



Poznámka

Méněcennost má být podle propagandy přemožena a překonána ideálem. Dalším prostředkem k jejímu překonání je probuzení a upevnění národní hrdosti, která následně společnost stmelí. Politická nebo společenská ideologie tak na sebe nabírá rysy politického náboženství, které nahrazuje tradiční duchovní hodnoty.

⁵ ORWELL, George, 1984, Praha: Naše vojsko 1991, s. 128.





Kontrolní otázky

1. Jak rozumíte pojmu newspeak?
2. Co charakterizuje ideologický zločin?
3. Vysvětlete proměnu oponenta v lidskou zřůdu.
4. Jak souvisí stmelování společnosti s pocitem méněcennosti?
5. Čím je v intenci propagandy pocit méněcennosti překonáván?





Souhrn

Z hlediska toho, jakým způsobem politická propaganda funguje ve společnosti, můžeme postihnout její čtyři ústřední funkce. Za prvé pomáhá mobilizovat společenský odpor a nenávisť vůči nepříteli, který společnost ohrožuje. Následně se snaží o získání přízně spojenců. Spojenci jsou ujišťováni o loajalitě, přátelství a ideové blízkosti. Další funkcí je snaha o udržení si přátelství spojenců. Poslední z hlavních funkcí je demoralizace nepřítele prostřednictvím strachu, vytvářením všeobecného pocitu ohrožení, marnosti a zbytečnosti jakéhokoli úsilí v rozporu s panující ideologií. Za tím účelem propaganda vytváří předpoklady pro snadné, rychlé a bezpečné rozeznání nepřítele společnosti prostřednictvím specifického ideologického jazyka tzv. newspeaku. Tím se stává jednoduše ten, kdo se dopouští ideové diverze, podkopává ideologickou jednotu a problematizuje nebo chce diskutovat o jejich povaze. Nepřítel je pro společnost tak nebezpečný, že začíná v očích lidí ztrácet lidské rysy a nabývá rozměrů zrůdy, démona. Společnost společný nepřítel stmeluje, díky němu si léčí komplexy méněcennosti a má pocit, že se tím, jak proti němu bojuje, emancipuje.

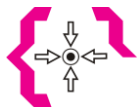


Literatura

- GIRARD, René. *Obětní beránek*, Praha: Mladá fronta 1997, s. 42–43; 59–60.
- KIRWAN, Michael. *René Girard. Uvedení do díla*, Brno: CDK 2008, s. 59nn.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Suverénní moc a pouhý život*. Praha: OIKOYMENH 2012.
- GIRARD, René. *La Violence et le sacré*, Paris 1972.
- GIRARD, René. *I see Satan Fall Like Lightning*, New York 2001.
- GIRARD, René. *Things Hidden since the Foundation of the World*, Stanford 1987.
- ARENDTOVÁ, Hanah : La culpabilité organisée, in: *Penser l'événement*, Paris–Berlin 1989.
- ARENDTOVÁ, Hanah : *La Tradition cachée. Le Juif comme paria*. Paris 1987.
- ARENDTOVÁ, Hanah : *Původ totalitarismu*, Praha 1996, s. 572n.
- ARENDTOVÁ, Hanah : Responsabilité personnelle et regime dictatorial, in: *Penser l'événement*, Paris–Berlin 1989.
- VOEGELIN, Eric. *Kouzlo extrému. Revolta proti rozumu a skutečnosti*, Praha: Mladá fronta 2000.
- FEIGELSON, Kristian; KOPAL, Petr (eds.). *Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca 2012, s. 227–261.



11 Propaganda a ideologie



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o základních parametrech celospolečenské přeměny v období komunismu pod vlivem propagandy
- Budete schopni určit klíčové atributy ideologie ve filmovém díle.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- socialistický realismus
- atributy ideologie ve filmu
- atmosféra strachu
- společenská přeměna
- prezentace Sovětského svazu
- kino pravda

11.1 Nacistická propaganda

Hitler a nacistická strana byli přesvědčeni, že Německo je velká země s rozsáhlou populací a je těžké oslovit každého pouhým vzděláním. Proto spoléhali na propagandu, aby zasáhli většinu německého obyvatelstva. Aby zajistily to, že jejich ideály byly jedinými, které se dostanou k veřejnosti, každý tištěný materiál muselo ministerstvo propagandy prohlásit za „užitečné pro veřejné klima“. Propaganda však byla více než jen tištěným plakátem. Výše zmíněné opatření se týkalo všeho, co mělo být viděno v kině, slyšeno v písních, dále se to týkalo knih, projevů, a dalších druhů médií. Prostřednictvím propagandy byli Hitler a nacistická strana schopni prosazovat loajalitu k nacistickým ideálům, které se učily ve školách, táborech a dalších formách nacistického vzdělávání v Německu.

11.1.1 Propaganda a mládež

Jeden z nejznámějších vzdělávacích propagandistických projektů se jmenoval „Mládež slouží Furherovi“. Všechny děti ve věku deseti let byli povoláni do oddílů Hitlerovy mládeže. To se týkalo mladších chlapců árijského původu, který bylo možno rozeznat podle výrazných blondatých vlasů a modrých očí. Na plakátech, které měly chlapce lákat, byla tvář árijského mladíka se soustředěným a přísným výrazem. Chlapec dával najevo, že se chystal k důležitému úkolu pro stát. Za jeho zády visel obraz Adolfa Hitlera, který měl podobný výraz obličeje jako zmíněný árijský chlapec umístěný před ním. Adolf Hitler se na první pohled zdál být méně důležitý než chlapec. Když se však podíváme na plakát blíže, tak vidíme, že Hitler je představován jako chlapcův vzor ve všem, co dělá.



Adolf Hitler je v chlapcových myšlenkách a ovládá celou jeho existenci. Plakát byl alegorií toho, co se Hitler a nacistická strana snažili mládeži vštípit: Hitler je spasitel a nacistický stát je jedinou věcí, které by si chlapci měli být vědomi, měli by se učit, jak ho chránit i za cenu života.



Poznámka

Adolf Hitler je v chlapcových myšlenkách a ovládá celou jeho existenci. Plakát byl alegorií toho, co se Hitler a nacistická strana snažili mládeži vštípit: Hitler je spasitel a nacistický stát je jedinou věcí, které by si chlapci měli být vědomi, měli by se učit, jak ho chránit i za cenu života.

11.1.2 Propaganda a výchova společnosti

Nacisté se mezi lidmi snažili maximálně šířit Hitlerův obraz. Plakát s názvem „Dítě, co víš o tom, co bude dál?“, což je reklama na dětskou knihu S. Mongrenroth a M. Schmidta, zobrazuje šťastně vypadajícího Adolfa Hitlera, který drží dítě obklopené nacistickými vlajkami a dvěma dalšími nacistickými dětmi. Hitler se usmívá a vypadá to, že také děti, které ho obklopují, jsou na vrcholu blaha. Děti jsou z árijského původu, jsou šťastné, zdají se také zamyšlené, zejména blondák, který stojí před publikem. Hitler je obecně v propagandistických kampaních zobrazován jako přísný a vážný, zde se usmívá, protože chápe, že s dětmi musí být zacházeno odlišným způsobem, zejména s dívkami, které drží v náručí. Hitler s nimi zachází laskavě jako rodič nebo opatrovník. Je vyobrazen jako jejich strážce a spasitel. Inspiruje děti, aby byly lepšími nacisty.

Propagandistické plakáty byly v nacistickém Německu nejčastějšími způsoby masové komunikace. Dále hrály důležitou roli noviny a časopisy. Dalším prostředkem propagandy bylo šíření výroků a písní spojených s Hitlerem a režimem nacistické strany. Děti se učily je s láskou recitovat. Píseň „Horst-Wessel-Lied“, byla známa jako hymna hitlerovské mládeže a měla být zpívána při každé významné události. Text písně překypující nadějí vyprávěl příběhy vojáků, kteří bojují pod svastikou. Píseň mluví o tom, jak by vojáci SA neměli nikdy opustit svoji pozici a měli by zemřít se ctí, aby na ně bylo vzpomínáno jako na dobré nacisty. Píseň byla zpívána při všech důležitých okamžicích. Na začátku školního dne obnovovala pýchu a loajalitu studentů a dětí. Melodie nacistických písní byly chytlavé. Díky tomu mohly být šířeny v širším měřítku mezi negramotnou populací nebo ty, kteří byli příliš mladí na to, aby uměli číst. Propaganda byla všude. Hitlerovy obrazy posilovaly sociální potřebu vytvořit homogenní populaci prostoupenou nacistickou ideologií.

11.2 Komunistická propaganda

Komunistická propaganda se nápadně podobala té nacistické. Také ona využívala masivně plakáty, časopisy, písně a filmy. V nich byl jednak zobrazován Lenin nebo Stalin jako ideový vůdce, spasitel a vykupitel chudých dělníků a rolníků a jednak se zde zobrazovala ideologie třídního boje prostřednictvím obrazu třídního nepřítele. Také nacisté zobrazovali nepřítele společnosti, tím byl především obraz méněcenné rasy koncentrovaný do obrazu žida.



11.2.1 Celospolečenská proměna

Komunisté prostřednictvím represe a propagandy usilovali o celkovou strukturální proměnu společnosti podle ideologického modelu, který vyznávali. Základními rysy komunistické společnosti byly:

1. Zánik soukromého sektoru
2. Přetvoření sociální struktury zlikvidováním střední a vyšší spol. třídy
3. Izolace státu od okolního světa.

Lidé byli vedeni k pocitu, že existuje minimální šance změnit poměry. Tento pocit byl konstruován systematickým vytvářením všeobecné atmosféry strachu.



Poznámka

V komunistickém Československu bylo v r. 1950 32 638 lidí ve vězení (11 026 bylo z toho politických vězňů a 100 621 retribučních). 191 lidí bylo odsouzeno k doživotí a bylo vyнесeno 59 rozsudků trestu smrti. V r. 1953 byl stav vězňů již 47 000 a stále rostl.

11.2.2 Obraz Sovětského svazu

V propagandistických filmech a dalších médiích byl neustále oslavován Sovětský svaz jako vzor, mocný ochránce a přítel na věčné časy.

Rétorika propagandistických materiálů prezentovala neustále Sovětský svaz jako vítěze druhé světové války, který osvobodil nejen naši zemi, ale de facto celý svět od nacistického zla. Sovětský svaz byl zdůrazňován jako jediný, kdo se byl ochoten postavit agresí a zachránit Československo, za což bychom mu měli být povinováni věrností a loajalitou na věčné časy. Stejně tak byl ale také prezentován jako mocnost odhodlaná bránit pokusům západních zemí rozpoutat světový konflikt.



Poznámka

Není bez zajímavosti, že pod vlivem komunistické ideologie docházelo k masivnímu propagandistickému přepisování faktických událostí současnosti i minulosti.

11.3 Socialistický realismus

Komunisté se snažili společnost kultivovat, podobně jako nacisté, esteticko-kulturní doktrínou, kterou odvozovali od údajně vědeckých základů. Zatímco nacistů sloužila za vědeckou bázi sociálně-darwinistická koncepce společnosti, teorie ras a eugenika, tak komunisté vycházeli z tzv. vědeckého materialismu a z něho vyvozovali kulturní doktrínu a politiku socialistického realismu



11.3.1 Doktrína soc. realismu

V zásadě šlo o oslavnou monumentalistickou rétoriku prezentující obraz vytouženého světa, který nastane a už nastává díky pracovnímu a vojenskému hrdinství pracujícího lidu. Komunismus a jeho derivát socialistický realismus obnovil jeden z velkých eschatologických mýtů o vykupitelské úloze spravedlivého člověka. Dále mýtus boje Dobra se Zlem. Krista nahradil Lenin nebo Stalin a antikrista nahradil antikomunista. Nyní nastává chvíle, kdy přichází ráj na zemi. Jednou v minulosti už zde byl, pak ale přišel satan – třídní nepřítel, ale nyní bude definitivně poražen. Komunistická strana je paralelou mystického společenství církve jako těla Kristova. Film měl v tomto ohledu nahradit chrám. Komunistickou katedrálou byla taková díla jako Ejzešteinův Ivan Hrozný nebo Vávrova Husitská revoluční trilogie – Jan Hus, Žižka, Proti všem.



Poznámka

Žižka je prezentován jako vtělení aktivní síly společnosti, která povzbuzuje k větším formativním procesům společnosti. On rozlišuje dobré a zlé, vylučuje rozvratníky, začleňuje bratry a sestry, skrze autoritu u lidu vládne lidu, jasně rozlišuje mezi zájmy lidu a panstva, církve, cizozemců a zrádců. Ví nejlépe, co je pro lid dobré.

Ve filmu Proti všem vyvrhne z lidu rozvratníka Kániše a jeho pikardy stejně jako vylučovali ze strany Stalin a Gottwald

Svou moc legitimizuje zázračným vítězstvím u Sudoměře, které symbolizuje, že pro bolševiky není nic nemožným.

11.3.2 Stav filmového průmyslu v důsledku soc. realistické politiky

V r. 1945 byla uzavřena smlouva se Sovětským svazem ohledně filmového průmyslu, která extrémně zvýhodňovala sovětskou produkci. To zapříčinilo pokles návštěvnosti kin. V r. 1948 navštívilo kino 130 000 obyvatel. V r. 1950 už jen 99 000 a to navzdory náborovým akcím.

Celkem 82% všech propagačních nákladů bylo vynaloženo na podporu a o produkci tzv. „pokrokových filmů“. Přesto návštěvnost kin klesá. Ve stejné době I. A. Bláha provádí výzkum návštěvnosti bohoslužeb a zjišťuje, že v neděli a svátek navštěvuje 44 % mladých mše svaté. Církev je přitom zobrazována jako hlavní reprezentant třídního nepřítele společnosti. Navíc vodou na mlýn komunistům je zřízení Výboru pro vyšetřování neamerické činnosti v USA. Jednalo se o vyšetřovací komisi, která měla za cíl odhalit komunistickou infiltraci do americké společnosti. Komise v Americe rozpoutala doslova hon na čarodějnice.

11.3.3 Atributy budovatelské estetiky

Filmová a umělecká díla měla podle doktríny soc. realismu působit převýchovu společnosti. Za tím účelem měla zdůrazňovat a hlásat pět základních apelů a imperativů!



- **APELUJ!**
- **REPRODUKUJ!**
- **TRANSFORMUJ!**
- **KOLEKTIVIZUJ!**
- **EXKOMUNIKUJ!**

Zatímco o produkci Hollywoodu se hovoří jako o továrně na lži, tak komunistická propaganda je prezentována jako továrna faktů. V duchu sovětské montážní školy je převzato heslo Kino Pravda, Kino Oko Dziga Vertova, ale překrouceno ve smyslu doktríny soc. realismu. Propagandistické snímky se tváří jako očití svědkové pravé reality života dělníků. V Rusku se sám iniciátor hnutí Kino Oko Dziga Vertov těžko srovnává s tím, že zatímco měly filmy zobrazovat pravdivou realitu, pomáhají budovat epochu lží. Po svém filmu o Leninovi (Tři písně) se odmlčí a nenatáčí.



Kontrolní otázky

1. Jaké prostředky používala primárně nacistická propaganda?
2. Jakým způsobem cílila nacistická propaganda na mládež?
3. Jakým způsobem cílila nacistická propaganda na děti?
4. V čem můžeme spatřovat charakteristické atributy soc. realistické estetiky?
5. Charakterizujte doktrínu soc. realismu!



Souhrn

Přestože filmovou propagandu využívá každá ideologie, tak přeci jen exemplární roli hrají rudá a hnědá totalita v podobě komunistické a nacistické/fašistické propagandy. Obě ideologie a propagandistické přístupy mají mnoho společného. Obě se snaží prezentovat jako vědecké teorie, které zakládají novou estetiku v souladu s fakticitou světa a obě tuto fakticitu hrubým způsobem manipulují. Obě ideologie se zacilují na masy a jejich výchovu a vzdělávání v duchu mocenských záměrů usilujících o vytvoření jakéhosi mystického společenství loajálně oddaných stoupenců věřících v seberefrenční ideologické konstrukty vládnoucích stran. Obě ideologie prostřednictvím propagandy usilují o celospolečenskou proměnu, přičemž k tomu využívají silný vykupitelský narativ podpořený obrazem nepřítele, který je snadno identifikovatelný a každý je doslova veden k pocitům a povinnosti se s ním v disidentifikovat. Tím se ale utužuje totalitářské pojetí státu a totalitní charakter společenského života, pod jehož pláštíkem se skrývá obrovské množství obětí režimu.



Literatura

HALAMOVÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948–1953*. Ostrava: Moravapress, 2014, s. 72nn.



TSIVAN, Yuri. *Ivan the Terrible*, London: British Film Institute 2000.

FEIGELSON, Kristian; KOPAL, Petr (eds.). *Politická kamera – film a stalinismus*, Praha: Casablanca 2012, s. 227–261; 304–317.

GEYER, Michael; FITZPATRICKOVÁ, SHEILA. *Za obzor totalitarismu. Srovnání stalinismu a nacismu*, Praha: Academia 2012, s. 311–356.

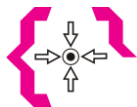
TAYLOR, F. Flagg. *The Great Lie. Classic and Recent Appraisals of Ideology and Totalitarianism*, Wilmington: Delaware 2011, s. 602–617.

PULLMANN, Michal. Sociální dějiny a totalitněhistorické vyprávění, *Soudobé dějiny* 15/2008, č. 3–4, s. 703–717.

ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu v kontextu dobového nazírání na dějiny, *Iluminace* 7/1995, č. 3, s. 13–43 a *Iluminace* 7/1995, č. 4, s. 43–75.



12 Příklady českých propagandistických snímků



Cíle

Po prostudování této kapitoly:

- Získáte přehled o významných českých propagandistických filmech.
- Budete schopni identifikovat propagandistický obsah.



Časová náročnost

2 hodiny



Pojmy k zapamatování

- | | | |
|---------------------|-----------------------|---------------------------|
| • schematizace | • kulturní politika | • imperialistické |
| • tendenčnost | • ideologická čistota | záškodnictví |
| • ždanovovská linie | • čistky | • socialistický realismus |

12.1 Nástup „nové doby“

Po r. 1945 se vláda v Československu obávala, aby film znovu neovládla cizí mocnost. To se odrazilo ve snaze zajistit filmovému průmyslu dostatek finančních prostředků na jeho rozvoj. Nicméně nakonec tyto snahy vyústily v jeho znárodnění srpnovým prezidentským dekretem č. 50/1945 Sb.

12.1.1 Centralizace a monopolizace filmového průmyslu

Nástrojem propagandy byla po r. 1948 centralizace a monopolizace veškerého filmového průmyslu, včetně distribuce, za účelem kontroly a masového šíření komunistické ideologie jako jediné oficiální pravdy. Toho samozřejmě nešlo dosáhnout bez čístek ideologické převýchovy. Nová kulturní politika byla realizována prostřednictvím Kulturní komise Ústředního akčního výboru Národní fronty, orgánu, který zastřešoval všechny akční výbory. V předsednictvu této komise stanuli obávaní ideologové Ladislav Štoll a Gustav Bareš. Smutnou vizitkou doby je například fakt, že poradní orgán filmového resortu nechvalně proslulého ministra informací Václava Kopeckého vedl básník Vítězslav Nezval. Tvůrčí pracovníci byli politicky proškolení prostřednictvím přednáškových kurzů. Mnozí byli posláni do Ústřední stranické školy. Hlavní snahou a cílem, ke kterému stranické vedení vedlo, byla ideologická čistota díla dodržování ždanovovské linie socialistického realismu. Ta byla v květnu 1949 deklarována jako jediná přípustná umělecká metoda. Filmy měly plnit výchovnou funkci ve smyslu šíření proletkultu ve funkci přeměny společnosti. Filmy měly mít povinně propagační hodnotu. V tomto duchu se v r. 1948 uskutečnil I. mezinárodní filmový festival pracujících ve Zlíně. Ideologické normy však doslova ochromily jak filmovou produkci, tak zájem



diváků. Celý proces výroby filmů a uvedení v kinech se nesmírně zbyrokratizoval. Mezi lety 1948 až 1956 bylo natočeno jen 143 hraných filmů a 67 krátkých hraných filmů. Všechny snímky měly tendenční charakter, který se projevoval volbou témat jako špionáž, imperialistické záškodnictví, dějiny dělnického hnutí, historie KSČ, lid versus kapitalismus, budovatelství, kolektivizace a život na vesnici, husitství, vojenské prostředí nebo odborářské rekreace.



Poznámka

Protagonisté filmů představovali moudré straníky, nadšenou mládež, starší a zkušené lidi, kteří se nakonec přidali ke komunistům, nepřesvědčenou inteligenci, emancipované ženy, komické zpátečníky, špiony a zrádce atd.

12.1.2 Několik reprezentativních příkladů propagandistických filmů

Mezi nejznámější schematická díla této doby patří například dramatické filmy DS-70 nevyjíždí (Vladimír Slavínský, 1949), Únos (Ján Kádár, Elmar Klos, 1952) nebo Botostroj (K. M. Walló, 1954), z komedií sem patří Cesta ke štěstí (Jiří Sequens, 1951), Zítra se bude tančit všude (Vladimír Vlček, 1952), Dovolená s andělem (Bořivoj Zeman, 1952) a Anděl na horách (Bořivoj Zeman, 1955).

Socialistický pohled na historii reprezentují například filmy Jan Hus (Otakar Vávra, 1954), Jan Žižka (Otakar Vávra, 1955) a Proti všem (Otakar Vávra, 1956). Špionážní žánr představoval snímek Únos (Jan Kádár a Elmar Klos 1958) nebo známá především normalizační série 30 případů majora Zemana. Propagandisticky byly zpracovány také pohádky Pyšná princezny (Bořivoj Zeman, 1952) Byl jednou jeden král (Bořivoj Zeman, 1954) Šíleně smutná princezna (Bořivoj Zeman, 1968) nebo Strakonický dudák (Karel Steklý, 1955).



Poznámka

Navzdory nehasnoucímu zájmu o tyto pohádky a jejich dojímavé kráse jim tendenčnost nelze upřít.

12.2 Normalizační propaganda

Normalizační propaganda se snažila vyrovnat s demokratizačním procesem ve společnosti, jehož součástí bylo také odhalování historických zločinů komunismu a rehabilitace jejich obětí. Úkolem propagandy byla nová reinterpretace historie, poučení se z minulosti a diskreditace tzv. revizionistů a nepřátel společnosti.

12.2.1 Poučení z minulosti

Hlavním prostředkem normalizační strategie bylo neustálé opakování figury poučení z minulosti. Tím se měl vybudovat kolektivní étos normalizované společnosti. Ideovou osou normalizačního narativu byla konstrukce střetu revoluce s rozvratnou



kontrarevolucí. Za tím účelem bylo třeba vyprodukovat co nejvíce konsenzuálních obrazů společnosti, které by vytvořili obecný pocit sdílení a participace. Zatímco většina společnosti byla vynuceným způsobem vedena k pasivitě, tak postavy a protagonisté normalizačních filmů vystupují až příliš aktivně, čímž divákům, kteří se mají se svými hrdiny tendenci ztotožňovat, poskytují iluzi podílení se na společenském dění. Umberto Eco hovoří o tom, že uspokojování lidské schopnosti předvídat nějaký děj, dává divákovi pocit radosti a útěchy.



Poznámka

Všichni konzumují stejný příběh, který se promítá do reálných sociálních aktivit jedinců a je živým předmětem a tématem ke konverzaci.

V takto všeobecně přijímaném a sdíleném příběhu populárních televizních seriálů se závažná společenská témata jako unifikace společnosti, nomenklaturní klientelismus, občanská rezignace nebo ideologické hry netematizují.

Tím vytvářejí normalizační filmy a seriály iluzi, která umožňuje únik z reality kamsi jinam.

Taková byla hlavní funkce populárních a masivně sledovaných seriálů jako: Žena za pultem, Nejmladší z rodu Hamrů, Chalupáři, My všichni školou povinní, Okres na Severu, Dynastie Nováků, Inženýrská Odyssea, Synové a dcery Jakuba Skláře, Nemocnice na kraji města, Sanitka, Zkoušky z dospělosti, Muž na radnici aj.

12.3 Major Zeman

Patrně ikonickým příkladem normalizační relecture historie a společnosti je seriálový cyklus 30 případů majora Zemana (Jiří Sequens, 1974–1978), který reinterpretuje československé dějiny v historickém období od r. 1945 do r. 1973.

12.3.1 Případ Babice

Babickému případu se v Sequensově sérii dostane pozornosti hned dvakrát. Zajímavé na tom je, že jde hned o dvojí revizi reinterpretace kolektivizace českého venkova. Syžet dílu Vrah se skrývá v poli, který se Babickému případu věnuje, je prostý. V obci Plánice nechťejí bratři Mašínové vstoupit do družstva. V rozporu s historickou realitou jsou bratři vykresleni jako nepřátelé státu s vazbami na třídní nepřítel nejhoršího zrna jako je katolický kněz a další soukromí rolníci – kulaci. Ti pod vedením Ladislava Malého zosnují atentát na místní funkcionáře MNV. Následně případ vyšetřuje statečný a charakterní major Zeman. Celý příběh je postaven na emocionálním vyobrazení prohnání a zákeřnosti atentátníků a současně čestnosti, čistotě a odvaze majora Zemana, který jejich pikle rozkrývá. Vesnicí obchází strach a lidé dávají na základě strachu přednost bohoslužbě před schůzí Místního národního výboru. Emoční tlak snímku je srdceryvný. Ve druhém zpracování případu z pera významného spisovatele Jana Procházky, který se z ne příliš zřejmých důvodů přidal na stranu normalizátorů, se charakterní major Zeman v díle nazvaném Štvanice stává obětí očerňovací kampaně vedené pomýlenými revizionisty manipulujícími historickou realitou. Major Zeman a jeho charakterní nadřízený plukovník Kalina čelí všemu opět statečně a neohroženě,



i když s velkou bolestí, ale vědomím, že pravda (ta komunistická, za kterou jsou ochotni položit život) stejně zvítězí. V této víře dokonce plukovník Kalina nakonec zemře na infarkt.

Přitom v reálu byla celá akce namířená proti soukromým rolníkům a katolickým kněžím (tři kněží, Jan Bula, František Pařil a Václav Drbola byli odsouzeni a popraveni) pravděpodobně zinscenována StB nebo byla soukromou akcí L. Malého. Víme, že do Malého skupiny se infiltroval důstojník StB Mareček a operoval v ní na základě záměrů a plánů svých nadřízených. V souvislosti s touto kauzou bylo odsouzeno celkem 107 lidí a 11 z nich bylo popraveno. Ve snímku je odsouzen jen plánický kněz a ten je později propuštěn.

12.3.2 Poučení z krizového vývoje

Jednotlivé díly Majora Zemana jsou doslova ideologickým obrazovým doprovodem k doktrinní programové brožuře Poučení z krizového vývoje (dokument schválený Ústředním výborem KSČ 10. prosince 1970), kterou strana reinterpretovala události Pražského jara a demokratizační procesy jako symptomy krizového vývoje a definovala příčiny krize. V díle nazvaném Studna dokonce pomocník VB Maštalík doslova cituje text z této ideové směrnice. Společnost byla systematicky vedena k lidové moudrosti typu: Hlavně, že jsme zdraví a buďme rádi, že jsme rádi. Společenská pasivita se stává sdíleným společenským statkem a dobrem. Její nejviditelnější reprezentací je tzv. Anticharta, pod kterou se podepsala téměř veškerá kulturní fronta.



Poznámka

Nejviditelnější reprezentací společenské pasivity je tzv. Anticharta, pod kterou se podepsala téměř veškerá kulturní fronta.



Kontrolní otázky

1. Jak se vyvíjel československý filmový průmysl po r. 1945?
2. Co charakterizuje kulturní politiku po r. 1948?
3. Vysvětlete kritéria, co znamená poučení z krizového vývoje.
4. V čem můžeme spatřovat hlavní rysy normalizace?
5. Vysvětlete okolnosti tzv. Babického případu, a to jakým způsobem byl reinterpretován ve dvou verzích 30 případů majora Zemana.



Souhrn

Po válce si stát uvědomoval, že moderní doba je stále více závislá na tom, kdo a jakým způsobem drží masová média. Z obavy, aby nedošlo k dalšímu ovládnutí filmového průmyslu cizí mocnostmi, se vláda rozhodla ke znárodnění filmového průmyslu již v r. 1945. Tím se vytvořila živná půda pro centralizaci a monopolizaci tohoto odvětví, kterou



po r. 1948 dokonale využila komunistická moc. Film se stal prostředkem indoktrinace a převýchovy společnosti pod taktovkou ždanovovské kulturní politiky. Veškerá filmová tvorba měla sloužit propagandě a výchově, což bylo bedlivě kontrolováno. Díky tomu se celý proces výroby filmů značně zbyrokratizoval, ale také schematizoval a zideologizoval. Celý proces doprovázely také velmi zásadní čistky a kritériem možnosti tvořit se stala ideologická uvědomělost tvůrců. Výsledkem byl jak úpadek kvality a četnosti produkce, tak také úpadek zájmu diváků. Ideologizace zasáhla všechny filmové žánry, které měly sloužit reinterpetaci historie, vyobrazení třídního boje, zdůrazňování dějinné úlohy dělnictva a později boji proti revizionismu, nepřítelům a škůdcům společnosti za účelem normalizace poměrů. Film a filmová tvorba se stal doslova anestetickým prostředkem umocňujícím pasivní akceptaci poměrů a neochotu se angažovat. Za tím účelem sloužily s neobyčejným úspěchem a citovým přilnutím mas především seriály. Patrně nejprogramovějším seriálem, který v duchu ideologické příručky KSČ Poučení z krizového vývoje, byl Sequensův seriál 30 případů majora Zemana. Nicméně ideologicky stejně efektivně působily také seriály Jaroslava Dietla, které pomáhaly vytvářet iluzi participace na společenském dění, společenský konsenzus na étosu normalizované společnosti a současně vytěšňovat realitu násilné unifikace společnosti, nomenklaturního klientelismu, občanské rezignace a ideologických her mocných.



Literatura

- KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004, s. 47.
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006.
- KOPAL, Petr (ed.). *Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha: Casablanca 2009, s. 240–290.
- SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012.
- ŠKVORECKÝ, Josef. *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy: osobní historie českého filmu*. Praha: Horizont 1991, s. 48–49.
- DANIELIS, Aleš. Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie. In: *Iluminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 22, 2010, č. 3, s. 29–61.
- BILÍK, Petr: Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970). In: Ptáček, Luboš (ed.): *Panorama Českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 96nn.
- HALAMOVÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948–1953*. Ostrava: Moravapress 2014, s. 80–95.



Název: Propaganda ve filmu

Autor: ThLic. František Burda, Ph.D.

Vydalo nakladatelství Univerzity Hradec Králové, Gaudeamus jako svou 1799. publikaci.

Vydání: první

ISBN 978-80-7435-865-4 (online; pdf)



Toto dílo podléhá licenci Creative Commons 4.0
CC-BY-SA 4.0 – Uveďte původ – Zachovejte licenci
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>