

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních studií

Bakalářská práce

2022

Klára Crkvová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut mezinárodních studií

***The Big Lift: Cesta ke sblížení národů nebo nástroj
propagandy?***

Bakalářská práce

Autor práce: Klára Crkvová

Studijní program: Teritoriální studia

Vedoucí práce: Mgr. Anežka Brožová, BA

Rok obhajoby: 2022

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 1.5.2022

Klára Crkvová

Bibliografický záznam

CRKVOVÁ, Klára. *The Big Lift: Cesta ke sblížení národů nebo nástroj propagandy?* Praha, 2022. 54 s. Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií. Vedoucí bakalářské práce Mgr. Anežka Brožová, BA.

Rozsah práce: 95 043 znaků

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá analýzou amerického polodokumentárního filmového snímku režiséra George Seatonu *The Big Lift*, který byl vydán v roce 1950. Film zachycuje první berlínskou krizi z let 1948 a 1949 a představuje operaci *Vittles*. Snímek je jedinečný svou autenticitou. Byl natočen záhy po ukončení berlínské blokády ve válkou zničeném městě a k natáčení využil skutečné příslušníky americké armády působící v okupovaném Berlíně. Práce nejprve čtenáři představuje historický kontext první berlínské krize v souvislosti se začínající studenou válkou, poté ho seznamuje s teorií týkající se paměti ve filmu a následně dopodrobna analyzuje vybraný filmový snímek. Práce si klade za cíl odpovědět na otázku, zda a do jaké míry je filmový snímek *The Big Lift* propagandistický a jak se to projevuje. Analyzuje záměry, s jakými byly záběry natočeny, a zkoumá, jaký vliv to mohlo mít na filmového diváka. Práce rovněž rozebírá vládní intervence v americkém filmovém průmyslu a odraz mocenského soupeření Východu a Západu v kultuře. Dále se ptá, do jaké míry a proč se lišila západoněmecká verze snímku s názvem *Es begann mit einem Kuß*, která vyšla v roce 1953. Nakonec práce seznamuje čtenáře s dobovými ohlasy, reakcemi tisku a odbornou kritikou.

Klíčová slova

The Big Lift, Berlínská blokáda, Studená válka, Propaganda, Poválečné Německo

Název práce

The Big Lift: Cesta ke sblížení národů nebo nástroj propagandy?

Annotation

This bachelor thesis is an analysis of the American semi-documentary film *The Big Lift* by director George Seaton. The film was released in 1950 and depicts operation *Vittles* in 1948 – 1949. *The Big Lift* is unique in its authenticity. It was filmed shortly after the end of the Berlin blockade in the war-damaged city and uses real members of the US military operating in occupied Berlin. The work introduces the historical background of the Berlin blockade in the context of the beginning of the Cold War, acquaints the reader with the theory of memory in film, and analyses the selected film in depth. The thesis aims to answer the question of whether and to what extent the movie *The Big Lift* is propagandistic. It analyses the intentions behind the footage and assesses whether it could be described as propagandistic. This thesis discusses the reasons that led the creators to a certain depiction of the past and asks what effect it could have had on the film viewer. It examines government interventions in the American film industry and the reflection of the power rivalry between East and West in culture. This thesis also focuses on to what extent and why the West German version of the film, entitled *Es begann mit einem Kuß*, released in 1953, differed.

Keywords

The Big Lift, Berlin Blockade, Cold War, Propaganda, Post-war Germany

Title

The Big Lift: The Road to Reconciliation or Tool of Propaganda?

Poděkování

Tímto bych chtěla mnohokrát poděkovat vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Anežce Brožové, BA za cenné rady a připomínky, milý přístup a trpělivost. Děkuji také vedoucímu bakalářského semináře doc. PhDr. Vítu Smetanovi, Ph.D. a mým spolužákům za možnost veškeré náměty k práci konzultovat.

Obsah:

Úvod	1
1. Historický kontext berlínské blokády (1948–1949)	4
1.1. Začátek studené války.....	4
1.2. Cesta k blokádě.....	5
1.3. Berlínská blokáda a letecký most	5
2. Paměť ve filmu	7
2.1. Vidím, proto věřím?	7
3. Filmový snímek <i>The Big Lift</i> (1950)	10
3.1. Analýza <i>The Big Lift</i> (1950)	10
3.1.1. Představení filmu	10
3.1.2. Vyobrazení národností	11
3.1.3. Stíny minulosti	18
3.1.4. Válka ideologií.....	18
3.1.5. Symbolika	20
3.1.6. Hudba a zvuk	23
3.1.7. Technické rekordy, hrdinství a smrt	24
3.1.8. Ukončení berlínské blokády.....	25
3.2. Vládní intervence v americkém filmovém průmyslu	26
3.3. Reakce sovětské strany	29
3.4. Filmový snímek <i>Es begann mit einem Kuß</i> (1953)	31
3.5. Dobové ohlasy a recenze	33
Závěr	36
Summary	39
Použité zdroje	42
Primární zdroje.....	42
Sekundární zdroje	42

Úvod

Tato bakalářská práce se věnuje analýze amerického filmového snímku *The Big Lift*¹, který zachycuje významný okamžik světových dějin, první větší poválečný konflikt mezi Východem a Západem – první berlínskou krizí.

Po konci druhé světové války byl Berlín obklopen sovětskou okupační zónou a byl tak od Západu izolován nejen geograficky, ale také politicky. V počínající studené válce hrálo město, které bylo symbolem moci, významnou roli. Geopolitický význam města ještě rostl a politici na obou stranách železné opony věřili, že Berlín je klíčový. „*Kdo ovládá Berlín, ovládá Německo. Kdo ovládá Německo, ovládá Evropu.*“²

V duchu tohoto prohlášení začal SSSR podnikat kroky, které měly vést k ovládnutí města doposud rozděleného do čtyř okupačních zón – americké, britské, francouzské a sovětské. Tyto snahy vyústily v červnu roku 1948 v úplnou blokádu západních sektorů Berlína. Započal první větší střet studené války, první berlínská krize, která trvala od června roku 1948 do května roku 1949. Tento moment byl milníkem, který ve svém konečném důsledku znamenal čtyřicet let rozděleného Německa a označoval definitivní rozdělení světa na Západ a Východ.³

Pro zásobování západních sektorů Berlína během blokády města byl spojenci zřízen letecký most. Spojenci neohodlali soupeři ustoupit a rozhodli se, že město pro jeho symbolický význam nemohou obětovat. Operaci *Vittles* zachycuje polodokumentární snímek George Seaton *The Big Lift* z roku 1950. Jedná se o film americké produkce určený primárně pro americké publikum. Snímek byl vydán těsně po ukončení berlínské blokády a byl natočen v autentických prostorách válkou zničeného Berlína. Postavy příslušníků americké armády v Berlíně jsou ztvárněny opravdovými vojáky, nikoli profesionálními herci. Na pozadí příběhů jednotlivých hrdinů a technických výzev leteckého mostu dochází ke změně postojů Američanů vůči německému obyvatelstvu. Z nacistického nepřítele je nyní slabší spojenec ve studené válce, kterému je třeba pomoci. *The Big Lift* je dokumentem vnímání rychle se měnící identity.

Film jako médium je specifickým kulturním fenoménem, který se podílí na utváření individuální i kolektivní paměti. Dokáže poskytnout vhled do politické, sociální i kulturní roviny zobrazené reality. Ačkoli je velice důležitý obsah, tedy co je natočeno, neméně důležité je také to, jakým způsobem je to natočeno. Způsob filmového zachycení nám říká stejné

¹ *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 120 min.

² „Soviet Foreign Minister Vyacheslav Molotov“, Berlin Airlift Quotes, https://www.nationalcoldwarexhibition.org/documents/nc/Berlin_Wall_and_Berlin_Airlift_Quotes.pdf (staženo 6.4.2022), překlad autorky.

³ Ralph Stern, "The Big Lift" (1950): Image and Identity in Blockaded Berlin, *Cinema Journal*, Vol. 46, č. 2 (2007): 66, <https://www.jstor.org/stable/4137182> (staženo 1.2.2022).

množství informací, ne-li víc, jako sama věc, která je zachycena.⁴

Předmětem této práce je odpovědět na otázku, zda a do jaké míry je filmový snímek *The Big Lift* z roku 1950 propagandistický a jak se to projevuje. Dále se ptá, do jaké míry a proč se lišila americká verze snímku *The Big Lift* z roku 1950 a jeho západoněmecká verze *Es begann mit einem Kuß* z roku 1953. Práce svým zaměřením propojuje více oblastí. Zkoumá, jakým způsobem bylo ovlivněno natáčení filmu v prostředí stále citelnější antikomunistické nálady na konci 40. a začátku 50. let 20. století v USA. Věnuje se faktorům, které měly dopad na výslednou podobu filmu, například zásahům vlády Spojených států amerických či reakcím ze strany Sovětského svazu.

Bakalářská práce je rozdělena na tři části. V první kapitole je představen stručný historický kontext berlínské blokády. Je vysvětleno, jak napjatá atmosféra počínající studené války přerostla v konflikt mezi Východem a Západem a jak se svět ocitl na prahu další ničivé války. Krátce nastiňuje okolnosti mírového řešení berlínské krize, které spočívaly v realizaci leteckého mostu, který zásoboval západní sektory Berlína. Druhá kapitola se zabývá pamětí ve filmu a představuje film jako objekt bádání. Tato teoretická část práce seznamuje čtenáře s významem kolektivní paměti a definuje pojmy cenzura a propaganda. Třetí kapitola analyzuje vybraný filmový snímek a odpovídá na výzkumnou otázku. Tato hlavní část práce se věnuje vyobrazení národností, hrdinství i smrti, zkoumá, jak je popsána minulost a jakou roli hrají symboly v souvislosti s kolektivní pamětí. Výsledky zkoumání jsou shrnuty v závěru práce.

Bakalářská práce je založena na studiu primárních a sekundárních zdrojů. Práce je postavena na analýze primárního zdroje, polodokumentárního filmu režiséra George Seaton z roku 1950 *The Big Lift*. Ten se svým aktuálním děním zaměřoval na celosvětově sledované události v Německu na počátku studené války. Důležitým sekundárním zdrojem, ze kterého práce čerpá, je článek Ralpa Sterna, který pro *Cinema Journal* napsal esej "*The Big Lift*" (1950): *Image and Identity in Blockaded Berlin*⁵, ve kterém rozebírá politiku studené války a její odraz v Berlíně. Věnuje se otázce identity jednotlivých národností vyobrazených ve filmu, jejího vnímání a proměny. Druhým významným sekundárním zdrojem je článek *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection: Twentieth Century-Fox and the Story of the Berlin Airlift in The Big Lift and Es begann mit einem Kuß (It Started with a Kiss), 1950–1953*⁶ dvojice německých autorů Tobiasa Hochscherfa a Christoha Lauchta. Jejich společný článek

⁴ Thomas C. Foster, *Jak číst film. Cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků* (Brno: Host, 2017), 57.

⁵ Ralph Stern, "The Big Lift" (1950): Image and Identity in Blockaded Berlin, *Cinema Journal*, Vol. 46, č. 2 (2007): 66-90, <https://www.jstor.org/stable/4137182> (staženo 1.2.2022).

⁶ Tobias Hochscherf a Christoph Laucht, „Censorship, Scripts, Suppression, and Selection: Twentieth Century-Fox and the Story of the Berlin Airlift in The Big Lift and Es begann mit einem Kuß (It Started with a Kiss), 1950–1953“, *Film History* 31, č. 3 (2019): 83-111, <https://doi.org/10.2979/filmhistory.31.3.04> (staženo 16.3.2022).

analyzuje politické, ekonomické i kulturní roviny cenzury ve filmu *The Big Lift*. Zaměřuje se na rozdíly mezi původní a západoněmeckou verzí filmu a následné dopady filmových úprav. Pozadí vzniku filmu, blednoucí hrozbu fašismu a rostoucí strach z komunismu řeší disertační práce Roberta Keitha Chestera *World War II and U.S. Cinema: Race, Nation, and Remembrance in Postwar film, 1945–1978*.⁷

⁷ Robert Keith Chester, „World war II and U.S. Cinema: Race, Nation, and Remembrance in Postwar film, 1945-1978“ (diplomová práce, University of Maryland, 2011).

1. Historický kontext berlínské blokády (1948–1949)

1.1. Začátek studené války

8. května 1945 Německo podepsalo bezpodmínečnou kapitulaci a druhá světová válka v Evropě byla u konce. Spojenci slavili vítězství, avšak počáteční euforii rychle vystřídala atmosféra nejistoty a vzájemné nedůvěry. Záhy po ukončení druhé světové války došlo k ochlazení vztahů mezi vítěznými mocnostmi, které vedlo k politickému napětí a novým konfliktům. Válečným vítězstvím posílené mocenské sebevědomí sovětského režimu se projevovalo snahou o ideologickou a územní expanzi. To vzbuzovalo mezi elitami Spojených států amerických silnou nervozitu. Obavy panovaly i na druhé straně. Ačkoli Spojené státy neměly žádné územní nároky, Sovětský svaz se cítil ohrožen americkým kapitalismem a jeho liberální demokracií požadující otevřený trh a svobodný obchod. Na obou stranách byla situace prezentována jako soupeření. Buď jako souboj západní demokracie a komunistické diktatury, nebo jako střet imperialismu a socialismu. Tento ideologicko-politický konflikt vedl ke změně priorit vlády Spojených států amerických. Za prezidenta Harryho S. Trumana došlo k obratu ve vnímání mezinárodních vztahů. Jen o pár let dříve byli američtí daňoví poplatníci přesvědčováni, že je potřeba finančně podporovat Sovětský svaz v boji proti „zlému Německu“. Nyní se situace obrátila. Kdysi nepřátelské nacistické Německo bylo vykreslováno jako spřátelená evropská země, které je potřeba pomoci v boji proti takzvané rudé hrozbě.⁸

Z pohledu USA byla primárním motivem Kremlu imperialisticko-komunistická expanze, která ohrožovala Evropu a tím pádem i americké zájmy. Na to americká vláda reagovala strategií *containmentu*, jež se stala oficiální vládní linií. Nově prosazovaná politika zadržování komunismu bojovala proti hrozbě šíření sovětského vlivu. Byla postavena na základě uznání existujícího rozdělení světa na americkou a sovětskou oblast vlivu. Spojené státy se obávaly, že bída, hlad a špatné životní podmínky by mohly evropské země radikalizovat a Sověti by této situace mohli využít. Hospodářská nouze jako faktor potencionální hrozby šíření komunismu vedla k vytvoření iniciativy rozsáhlé hospodářské pomoci pro válkou zničenou Evropu nazvanou Marshallův plán. Z něho těžily i Spojené státy, které získaly odbytiště na nově otevřených evropských trzích. K účasti na Marshallově plánu byl přizván i SSSR a země východní Evropy. Sovětský svaz nabídku odmítl, stejně tak učinily i státy z jeho zájmové sféry. Železná opona se stala realitou a najít společnou řeč bylo téměř nemožné.⁹

⁸ Jan Křen, *Dvě století střední Evropy* (Praha: Argo, 2019), 589-590; Helmut Müller, *Nový začátek (1945–1949)*, In *Dějiny Německa* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999), 331.

⁹ Křen, *Dvě století střední Evropy*, 590-591; Müller, *Dějiny Německa*, 332-333.

1.2. Cesta k blokadě

Debaty o poválečném uspořádání Evropy byly vedeny již za války. Po jejím konci získalo Německo prozatímní čtyřmocenský statut, který měl sloužit jako záruka proti snahám o znovuoobnovení německého nacionalismu. Rozdělení do čtyř sektorů platilo i pro samotný Berlín, který ležel obklopen sovětskou zónou a rozhodovala o něm spojenecká komandatura. Postupem času se však začaly čím dál tím více projevovat celkové neshody a vzájemná nedůvěra mezi bývalými spojenci. Nakonec se 16. června 1948 Sověti v čele s maršálem Vasilijem Danilovičem Sokolovským rozhodli opustit spojeneckou komandaturu a prohlásili ji za nezákonnou. Na tento krok reagovaly Spojené státy americké, Velká Británie a Francie rozhodnutím sloučit své okupační zóny a jen o dva dny později 18. 6. 1948 vznikla takzvaná trojzóna.¹⁰

Rozdílný pohled na poválečný vývoj Německa a řešení bídné hospodářské situace přerostl v nejzávažnější střet západních mocností a Sovětského svazu v poválečném období. Konflikt začal mohutně eskalovat poté, co byla 20. června 1948 v západních zónách Berlína, stejně jako v celé trojzóně, zavedena měnová reforma. Oficiálním platidlem se stala německá marka, *Deutsche Mark* (DM), která nahradila říšskou marku. Stalin s tímto krokem nesouhlasil a reakce Sovětského svazu na sebe nenechala dlouho čekat. Jen o tři dny později, 23. června 1948, došlo k měnové reformě i v sovětské okupační zóně. Reforma měla začít platit v celém Berlíně, který by se tak ekonomicky navázal na sovětskou zónu. Byl by zahrnut do komunistického způsobu plánované ekonomiky a byla by tak otevřena cesta k politickému ovládnutí celého Berlína. K tomu nicméně nedošlo a Sovětský svaz se rozhodl vyostřit konflikt příkazem k realizaci blokády města.¹¹

1.3. Berlínská blokáda a letecký most

24. června 1948 byly všechny pozemní přístupové cesty vedoucí do západního Berlína uzavřeny. Železnice, silnice i vodní cesty byly bedlivě střeženy sovětskými vojáky. Město se ocitlo v úplné blokadě. Západní Berlín byl odříznutý od všeho potřebného, nic nebylo k dostání a téměř okamžitě se projevil nedostatek potravin. Vyhladověním obyvatel chtěl Sovětský svaz donutit západní okupační mocnosti, aby se zřekly svých pozic v Berlíně. SSSR trval na tom, že Berlín by měl být zcela začleněn do sovětské okupační zóny. Cílem Sovětského svazu bylo

¹⁰ Müller, *Dějiny Německa*, 318, 334; Křen, *Dvě století střední Evropy*, 519; Roger G. Miller, *To Save a City – The Berlin Airlift 1948–1949*, Air Force History and Museum Program, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015038562461&view=1up&seq=1> (staženo 4.3.2021), 1-2.

¹¹ Müller, *Dějiny Německa*, 334; Lucius D. Clay, „Berlin“, *Foreign Affairs* Vol. 41, č. 1 (duben 1962), 50-51, <https://www.jstor.org/stable/20029598> (staženo 23.3.2022).

oslabit spojeneckou pozici v Evropě.¹²

Spojenci nehodlali jen pár let po konci nejhroživější a nejničivější války, kterou svět zažil, riskovat rozpoutání dalšího konfliktu. Hrozilo, že menší berlínská roztržka by mohla přerůst až v jadernou válku. Nicméně situace vyžadovala okamžitou odpověď. Ve městě už tak panoval hlad, dostatek jídla byl jen na 36 dní a zásoby uhlí stačily na pouhých 46 dní.¹³

Spojenci se rozhodli vydat se nenásilnou cestou, pohotově zareagovali a zbudovali letecký most. Mnozí tento koncept považovali za nereálný, nicméně vojenský guvernér americké okupační zóny v Německu generál Lucius D. Clay si byl jistý, že plán lze uskutečnit. Byl jedním z vůdčích osobností vzdoru proti sovětské agresi a zastáncem nenásilného řešení situace. S podporou berlínského starosty – sociálního demokrata Ernesta Reutera a amerického prezidenta Harry S. Trumana nic nebránilo spuštění operace *Vittles*, jedné z největších zásobovacích akcí, která kdy byla realizována.

Stalin považoval řešení za krátkodobé a nevěřil, že by mohlo být úspěšné. Tato úvaha však byla mylná. Spojenci ve svém úsilí nepolevovali a západní Berličané i přes obecný nedostatek a ztížené životní podmínky zůstávali loajální Západu. Berlínská blokáda byla ukončena 12. května 1949. Po dlouhých 322 dnech plných strachu a nejistoty se sovětský vůdce Josif Vissarionovič Stalin rozhodl ustoupit. Tato krize ve svém konečném důsledku znamenala sblížení Spolkové republiky Německo se Spojenými státy americkými a také vznik Spolkové republiky Německo a Německé demokratické republiky.

¹² Miller, *To Save a City – The Berlin Airlift 1948–1949*, 19; Müller, *Dějiny Německa*, 334-335.

¹³ Daniel L. Haulman, "Operation Vittles: The Berlin Airlift", *Air Power History* 64, č. 3 (2017): 50, <https://www.jstor.org/stable/26571040> (staženo 2.3.2021).

2. Paměť ve filmu

2.1. Vidím, proto věřím?

Paměť je naší přirozeností, patří mezi základní lidské vlastnosti a stojí za kontinuitou naší existence. Je to schopnost uchovávat nejen střípky minulosti, ale také zkušenosti a znalosti. Je pevně spojena s kolektivní pamětí jakožto důležitým integračním prvkem, který je klíčový pro budování národní identity a proces sebeidentifikace. Obraz minulosti je tvořen i na základě zájmů přítomnosti dané společnosti nebo skupiny. Každý historický fakt je v rámci příslušné společnosti formován do určité podoby odpovídající jistým požadavkům. Minulost je vědomě zpracována a zasazena do narativních rámců tak, aby zůstávala v živé paměti. Součástí tohoto procesu může být snaha o ovlivnění určitého konkrétního obsahu paměti ve smyslu potlačování či nuceného zapomínání nebo naopak vzpomínání.¹⁴ Jak upozorňuje teoretik kolektivní paměti Jan Assmann, je potřeba rozlišovat mezi uměním paměti a kulturou vzpomínání. Umění paměti se vždy vztahuje k jednotlivci, k jeho osobním vzpomínkám, které žijí a umírají spolu s ním. Naopak kultura vzpomínání je vztažena ke skupině lidí, jejichž paměť se soustředí především na události, na které se nikdy nesmí zapomenout.¹⁵ Způsob komunikace a zvolená forma předávání informací může v některých případech vést k ovlivnění názorů, emocí, postojů nebo chování jakékoli skupiny.¹⁶

Historii lze vnímat různými způsoby. Může mít institucionalizovanou podobu vykonávanou politickou reprezentací nebo církví, lze ji vnímat prostřednictvím individuální paměti jedince, skrze písemnosti anebo také pomocí artefaktů. Mezi poslední jmenované se řadí například výtvarná a architektonická díla, oděvy či fotografie a patří sem i filmové snímky.

Skrze film a další moderní média vstupuje minulost mnohem snáze do přítomnosti a její vnímání hraje v našich životech důležitou roli. Vzhledem k dostupnosti informací prostřednictvím nových médií i značnému nárůstu množství dokumentů týkajících se naší historie je vztah mezi přítomností a minulostí stále užší a kolektivní paměť bohatší.¹⁷

Kolektivní paměť vytváří řada různých médií a každé z nich využívá určitý způsob tvorby paměťové stopy. Má svůj druh komunikace, skrze kterou předává vybrané informace. Dopad těchto médií je značný, utváří a ovlivňují představy o minulosti a formují představu o realitě. To bylo, je a bude umocněno i rozvojem mediálních technologií, které ještě

¹⁴ Nicolas Maslowski a Jiří Šubrt a kol, *Kolektivní paměť K teoretickým otázkám* (Praha: Karolinum, 2015), 7-10, 126.

¹⁵ Simona Vallová, „Dějiny a koncept kolektivní paměti“ (diplomová práce, Západočeská univerzita v Plzni, 2017), 36.

¹⁶ M. Murphy a James F. White, „Propaganda: Can a Word Decide a War?“, *United States Army War College Press* 23, č. 3 (podzim 2007), <https://press.armywarcollege.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2383&context=parameters> (staženo 27.3.2022).

¹⁷ Maslowski a Šubrt, *Kolektivní paměť K teoretickým otázkám*, 126.

více rozšiřují jak časový, tak prostorový rozsah paměti. Avšak nabízí se otázka, co bude při utváření kulturní paměti prezentováno jako pravdivé a co bude označeno za nepravdivé. Je velice obtížné vypořádat se s otázkou historické přesnosti, autenticity a pravdivosti předkládaných sdělení. Z různých důvodů může docházet k prosazování určitých narativů, nepravých ideálů. Ačkoli na jedné straně média kulturní paměti pomáhají šířit povědomí o historických událostech a důležitých milnících dějin, na straně druhé hrozí, že rozdíl mezi dokumentárním materiálem a fiktivní historickou rekonstrukcí nemusí být k rozeznání.¹⁸

V současné době jsme stále více závislí na vizuálních a audiovizuálních datech. Zrak je náš nejsilnější smysl a je pro nás přirozené a velice snadné data získaná tímto vjemem zpracovávat, pochopit je, ukládat je v paměti a případně si je, s poměrně velikou přesností, zpětně vybavit. Proto jsou vizuální data tolik populární, jsou pro nás jednoduše pohodlná. Soudě dle rozšířenosti a oblíbenosti se zdá, že se film stal hlavním médiem kulturní paměti. Tento druh zpracování činí minulost srozumitelnou a zároveň jí dodává i jistou auru autenticity. Nicméně v centru naší pozornosti zůstává pouze to, co se kamera rozhodne zachytit, pouze jeden vybraný záběr. Záleží jen na režisérovi a kameramanovi, co nám dovolí pozorovat. To souvisí s umístěním kamery, s její stabilitou nebo úhlem natočeného záběru. Tyto klíčové faktory na nás v daný okamžik působí a mají vliv na výsledný dojem. To se ovšem pojí s nebezpečnou skutečností – kamera přemýšlí za nás.¹⁹

Filmy využívají toho, co si myslíme, že vidíme, nikoli toho, co skutečně vidíme. Můžou ovlivnit naše smýšlení, formovat náš názor. Na jedné straně může být film výukovým nástrojem, materiálem, který objektivně prezentuje podložená fakta a vzdělává. Na druhé straně to může být i nástroj propagandy, který má moc ovlivňovat masy lidí. Propagandu definujeme jako veřejné šíření či demagogické prosazování myšlenek či názorů s cílem získat dlouhodobě přívržence.²⁰ Společně s cenzurou, tedy kontrolou, omezením či dokonce zákazem poskytování informací určených ke zveřejnění, může mít šíření dezinformací či pokroucené reality nedozírné následky.²¹ Příkladů lze v minulosti najít mnoho.²²

Média formující paměť hrají rozhodující roli při ukotvení historických událostí v paměti. Důležitost a vliv médií na kulturní paměť lze demonstrovat na příkladu slavné fotografie *Vztyčování vlajky na Iwodžimě* pořízené Joem Rosenthalem v únoru 1945 během bitvy o Iwodžimu. Když se fotografický snímek zachycující skupinu příslušníků americké

¹⁸ Astrid Erll, „Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory“, in *A Companion to Cultural Memory Studies*, eds. Ansgar Nünning (Berlin: De Gruyter, 2010), 389-390.

¹⁹ Foster, *Jak číst film*, 57.

²⁰ Věra Petráčková a Jiří Kraus a kol., *Akademický slovník cizích slov II. díl* (Praha: Academia, 1995), 625.

²¹ Věra Petráčková a Jiří Kraus a kol., *Akademický slovník cizích slov I. díl* (Praha: Academia, 1995), 124.

²² Foster, *Jak číst film*, 53-54.

námořní pěchoty vztyčující americkou vlajku na japonském ostrově objevil v *New York Times*, přinesl válkou unaveným Američanům naději. Dodnes tento obrázek zůstává v paměti občanů Spojených států amerických a je synonymem hrdinství a vítězství. Od svého zveřejnění byla fotografie nesčetněkrát mediálně využita a stala se symbolem, který existuje v kulturní paměti americké společnosti. Stalo se tak i díky filmovému zpracování a začlenění této ikonické vzpomínky do velkého počtu populárních válečných filmů. Mezi ně patří i filmová rekonstrukce jedné z nejkrvavějších bitev v Tichomoří během druhé světové války, známý snímek *V písku ostrova Iwo Jima*, v originále *Sands of Iwo Jima*, z roku 1949.²³

V poslední době je stále populárnější tvorba historických filmů a televizních serií, které umožňují divákovi cestovat napříč staletími. Tento fenomén lze pozorovat zejména v Německu, kde je trh přímo posedlý filmy, televizními seriály, dokumentárními a polodokumentárními snímky zobrazujícími národní historii. Natáčí se například filmy o Třetí říši nebo o životě v NDR a *ostalgie*. Tato tvorba se svým obsahem a zpracováním sama stává předmětem paměti. Součástí kulturního dopadu je i veřejná diskuse, která dodává filmům jejich význam a proměňuje je v médium kulturní paměti. To zahrnuje například recenze, reklamy, komentáře, diskuse nebo rozhovory s herci.²⁴

Filmových snímků, které zachycují berlínskou blokádu, je mnoho. Na konci 40. a začátku 50. let 20. století jich bylo vydáno nemalé množství. Většinu z nich tvoří krátké, několikaminutové dokumenty, které věcně informují o faktech týkajících se první berlínské krize. Později začaly vycházet filmy, které jsou naopak ryzí fikcí. *The Big Lift* je polodokumentárním snímkem, který svým zpracováním stojí někde uprostřed. Rozšiřuje obecné povědomí o politické situaci v Berlíně a technických výzvách leteckého mostu a zároveň vykresluje vztahy fiktivních hlavních hrdinů. Na pozadí romantického příběhu film zachycuje změnu identity postav jednotlivých národností.

²³ Erll, *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*, 394.

²⁴ *Ibid.*, 395-396.

3. Filmový snímek *The Big Lift* (1950)

3.1. Analýza *The Big Lift* (1950)

3.1.1. Představení filmu

The Big Lift je film americké produkce, který analyzuje situaci v západním Berlíně během první berlínské krize na úrovni politické, ekonomické i kulturní a je určen primárně pro americké publikum. Jedná se o černobílý hraný film s prvky dokumentu, který je jedinečný svou autenticitou. Snímek byl totiž vydán těsně po ukončení berlínské blokády a byl natočen v prostorách válkou zničeného Berlína v okupovaném Německu. S výjimkou herců Montgomeryho Clifta a Paula Douglase byly postavy příslušníků americké armády působící v Berlíně ztvárněny opravdovými vojáky, nikoli profesionálními herci. Na to diváka upozorňuje i text na začátku filmu. Film byl natočen tak, aby divák dokázal porozumět politické atmosféře dané doby i technickým výzvám, se kterými se museli účastníci leteckého mostu vypořádat.²⁵

Film bývá označován za kombinaci *Trümmerfilm* a italského neorealismu. Prvky německého *Trümmerfilmu* zachycují realitu poválečného Německa, zobrazují trosky a ruiny měst v okupačních zónách. Prvky italského neorealismu jsou charakteristické natáčením v autentických lokalitách a využíváním neherců. W. Maulucci Jr., historik zabývající se dějinami poválečného Německa a událostmi studené války, označil Seatonův film za jeden z posledních *Trümmerfilmů* a zároveň za jeden z prvních opravdových filmů studené války z prostředí města Berlín.²⁶

Režisérem i scénáristou byl George Seaton (*1911, †1979). Jméno amerického filmového i divadelního režiséra, producenta, dramatika a scénáristy si mnozí spojí se slavnými oscarovými snímky *Zázrak v New Yorku*, v originále *Miracle on 34th Street* (1947) nebo *Děvče z venkova*, v originále *The Country Girl* (1954). George Seaton byl úspěšným a populárním režisérem. Během své čtyřicetileté kariéry ve filmovém průmyslu dokázal všestranně nadaný Seaton, vlastním jménem George Stenius, mnohé. Třikrát se stal prezidentem Akademie filmového umění a věd (AMPAS), byl prezidentem Screen Writers Guild a viceprezidentem Screen Directors Guild, spolků sdružujících americké scénáristy a režiséry. Za mimořádný příspěvek jednotlivce humanitárním účelům byl v roce 1962 oceněn Jean Hersholt Humanitarian Award (AMPAS) a jeho snímek *The Big Lift* získal nominaci

²⁵ Stern, "The Big Lift" (1950): Image and Identity in Blockaded Berlin, 67.

²⁶ Peter C. Rollins a John E. O'Connor. *Why We Fought: America's Wars in Film and History*, University Press of Kentucky, Film and Media Studies 24, 2008, 319.

Hollywood Foreign Press Association na Zlatý glóbus za to, že podporuje porozumění mezi národy.²⁷

Může se zdát paradoxní, že jen pár let poté, co byla uplatňována strategie americké válečné propagandy, která varovala před jakoukoli formou sblížení mezi americkými vojáky a německými civilisty, vznikl film, který hlásal úplný opak. Znamý instruktážní film Franka Capry *Your Job in Germany* z roku 1945 vyobrazoval Němce jako zvířata, která bez jakéhokoli slitování nemilosrdně vraždila americké vojáky, židy a další obyvatele celé Evropy. Vnímání Němců se radikálně změnilo, respektive se úplně otočilo. Hlavním motivem celovečerního filmu bylo právě sblížení dvou národů, mezi kterými ještě před nedávnem vládla silná nevraživost.²⁸

Film se orientuje na změnu obrazu německého národa, který byl tři roky nazpět nepřitelem číslo jedna. Politika studené války vyžadovala, aby byli nyní Němci viděni v pozitivním světle. Byl kladen důraz na vyobrazení vývoje Německa od nepřitele na život a na smrt ke klíčovému spojenci Spojených států amerických v boji proti sovětské agresi. Bylo nutné, aby každý pochopil, že Německo je nyní spřátelená země, která se stala obětí ideologie SSSR. Cílem bylo připravit americké občany na možnou konfrontaci se Sovětským svazem a jeho komunistickou ideologií. Film je součástí plánu „převýchovy“ americké veřejnosti a zároveň dokumentem vnímání rychle se měnící identity jednotlivých národností vyobrazených ve filmu.²⁹

3.1.2. Vyobrazení národností

Film vypráví příběh dvou amerických letců, kteří jsou povoláni k operaci *Vittles*. Piloti Danny MacCullough, kterého hraje Montgomery Clift, a Henry „Hank“ Kowalski, kterého hraje Paul Douglas, pomáhají zásobovat západní Berlín během berlínské blokády. Role dvou hlavních ženských hrdinek, berlínských občanek, si zahrály Cornell Borchersová jako Frederika Burkhardtová a Bruni Löbelová jako Gerda. Každá ze čtyř hlavních postav má jiné životní zkušenosti a řeší nastalou situaci odlišně. Příběh se odehrává v Berlíně, který je vyobrazen jako město plné kontrastů. Střetává se zde Západ a Východ, dobré a špatné, přátelé a nepřátelé. Jedním z nejvýraznějších a na první pohled patrných kontrastů je genderová reprezentace. Ameriku zastupují muži a Německo ženy. Je možné, že režie schválně vyobrazila

²⁷ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 83–84; „George Seaton – American screenwriter and director“, Britannica, editováno Michael Barson. <https://www.britannica.com/art/Academy-Award> (staženo 27.3.2022); Alfred E. Clark, „George Seaton, Director, Dead; Got Two Oscars for Screenplays“, *The New York Times*, 29. července 1979, <https://www.nytimes.com/1979/07/29/archives/george-seaton-director-dead-got-two-oscars-for-screenplays-also.html> (27.3.2022).

²⁸ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 94.

²⁹ Stern, „*The Big Lift*“ (1950): *Image and Identity in Blockaded Berlin*, 67, 71–72.

Ameriku jako maskulinní velmoc, která svými svaly chrání slabší Německo.

Američtí piloti

Dva zástupci Američanů, příslušníci americké armády Danny a Hank, přilétají do Berlína s diametrálně odlišnými životními zkušenostmi i názory. Obě tyto postavy si projdou vývojem a jejich náhled na svět se během pár měsíců změní. Film nám nabízí možnost pozorovat tuto proměnu a zkoumat důvody, které ke změně chování vedou. Vývoj charakteru se promítá v příbězích obou postav.

Piloty dělí značný věkový rozdíl. Na jedné straně stojí zástupce starší generace Hank. V jeho příběhu hrála roli silná nenávist a touha po pomstě, jelikož si během druhé světové války prošel fyzickým i psychickým mučením v jednom z německých zajateckých táborů. Nemůže jen tak zapomenout na hrůzy, bolest a křivdy, které mu Němci způsobili. Proto je ze začátku silně zaujatý a přehnaně kritický ke všem Němcům. Tato vlastnost se projevuje během prvních pár minut filmu. Během letu nad vybombardovaným Německem hořce pronese: „*Není zničené dost, měli sem prásknout tu atomovku.*“³⁰ Nevraživost je Hankovým hlavním charakteristickým rysem. Na druhé straně stojí zástupce mladší generace Danny, který je naopak až příliš důvěřivý. Nemá žádné předsudky a jeho přístup k německému obyvatelstvu se značně liší. Není vůbec podezřívavý a jeho důvěřivost lze považovat za naivní. Danny se zamiluje, ale prožije si zklamání v lásce. Jeho důvěru zradí západoberlínská dívka Frederika. Ta chce pohledného poručíka pouze využít a Danny se učí, že nemůže každému bezmyšlenkovitě věřit. Je sice nešťastný a smutný, ale ne zatrpklý, přestože k tomu má pádný důvod. Hlavním charakteristickým rysem Dannyho je soucit.

Danny a Hank měli s Němci odlišnou zkušenost, avšak došli k závěru, že Danny byl ze začátku příliš mírný a Hank naopak příliš přísný. „*Oba jsme se spletli. Tys byl moc důvěřivý a já byl jako hrom do police. Myslím, že odpověď leží někde mezi tím.*“³¹ Film se snaží předat myšlenku, že by Američané neměli Němcům slepě věřit, nicméně by je také neměli bez rozmyslu soudit. Němci by měli dostat šanci prokázat své schopnosti a hodnoty jako pracovitost a preciznost a získat možnost změnit pohled na Německo jako na národ fašistů. Správný přístup je někde uprostřed.

³⁰ *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 0:09:53-0:09:58 min, překlad autorky, stejně tak ostatní citace.

³¹ *Ibid.*, 1:56:45-1:56:53 min.

Německá zrada a německé pokání

Dvě zástupkyně obyvatelek západního Berlína jsou si naprostými protiklady. Postava Frederiky Burkhardtové, její konání a myšlení představují odkaz na nacionálně socialistickou minulost země a všechny její špatné vlastnosti. Frederika má postranní úmysly. Chce Dannyho pouze využít, aby se dostala do USA za svým manželem, bývalým příslušníkem SS. Neváhá lhát a intrikařit. Postupem času je však odhalováno stále více z jejích nečestných záměrů. Avšak jako pracující *Trümmerfrau*³², která odklízí sutiny zničeného města, symbolizuje německou snahu o poválečnou obnovu a budí soucit. Film vyobrazuje špatné životní podmínky a nutí diváka k zamyšlení, zda lze Frederičinu zradu okamžitě odsoudit. Na druhou stranu by si divák mohl její sobectví vyložit jako obecnou vlastnost všech Němců.

Protipólem Frederiky, která je vyobrazena jako žena schopná všeho, jen aby dosáhla svého cíle, je Gerda. Příběh Hanka a Gerdy je příkladem poměrně úspěšného vztahu mezi okupantem – osvoboditelem a místní občankou. Problematická je Hankova nedůvěra k Němcům pramenící ze zlého zážitku z války a zpočátku se ke Gerdě nechová moc hezky. Gerda oproti Frederice netáhne ke starému systému, upřímně ji zajímá fungování demokratického zřízení a její úmysly jsou čisté. Je ideálním příkladem převychovaného Němce a její učenlivost a snaha o pochopení demokratických hodnot nakonec přesvědčí i Hanka. Ten pochopí, že ne všichni Němci jsou zlí a zákeřní. Jejich vztah projde vývojem a na konci jsou si rovnocennými partnery, kteří pro sebe mají pochopení.

Soucit jako nástroj přežití

Ve filmu proběhne rozhovor o dodávkách elektřiny a obecném nedostatku strádajících místních obyvatel. Danny se probouzí uprostřed noci a ptá se Frederiky: „*Jsou tři hodiny v noci, proč v tuhle hodinu žehlíš?*“ „*Dneska máme elektřinu od tří do pěti... všechny velké elektrárny jsou v ruském sektoru, tady je jen jedna a ta není dost velká, aby mohla zásobovat všechny obvody západních sektorů...*“, odpovídá Frederika, zatímco Dannymu žehlí košili. „*Doufám, že je to takhle v pořádku, je to už dávno, co jsem žehlila košile.*“³³ Touto poznámkou naráží na svého údajně zesnulého muže, který měl padnout během druhé světové války. Touto nevinně pronesenou větou zdůrazňuje, že je vdovou a na světě je úplně sama. Poválečné strádání a ztráta milované osoby vzbuzují v divákovi lítost. Skrze dialog, který působí až uměle, jsou představeny reálie berlínské blokády, které měly dopad na každodenní život obyvatel města.

³² Z německého slova *Trümmer* = suť a *die Frau* = žena.

³³ *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 1:18:15-1:18:48 min.

Je však značně nepravděpodobné, že by někdo, kdo měsíce působí jako zásobovací pilot pro blokadou odtržený Berlín, neznal výše zmiňovaná fakta. Nicméně se jedná o dobrý prostředek, jak edukovat americké obyvatelstvo, které si jen těžko dokázalo představit bídu, se kterou se Berličané museli den za dnem potýkat. To zdůrazňuje i scéna, ve které Danny soucitně říká: *„Je neuvěřitelné, kolik toho musíš vydržet, a přesto se ti pořád chce žít... Nenapadlo mě, že jen aby člověk zůstal naživu, je úkol na 24 hodin.“*³⁴ Hank, který byl obezřetnější a zkušenější, si od začátku myslel, že Frederika není upřímná. *„Tak už se prober, je to chytrá ženská, rychle tě sbalila, si hezkej, milej, inteligentní chápavej trouba, takže na tebe bude hrát pomalu hru na soucit, to ti můžu garantovat na sto procent.“*³⁵ Jako důkaz přináší Hank Dannymu složku, ze které se Danny dozvídá, že Frederičin manžel byl příslušníkem SS, který od úplného začátku podporoval režim i válku. Danny se začte do materiálů a nevěří vlastním očím. Představy o jeho milované a její disidentské rodině byly úplně mylné. *„Zjistíš, že ten její užasnej tatík nikdy žádnou univerzitu neviděl...v třicátým devátým odešel od její matky, protože náhodou byla Polka, moc milej pán...“*³⁶ doplňuje informace Hank. Danny a divák společně s ním je v šoku. Frederika lhala. Danny Frederiku konfrontuje a ta nic nezapírá. *„Je to všechno pravda a lhala jsem i o spoustě jiných věcech. Prála jsem si, aby to, co jsem ti řekla, byla pravda.“* Danny nechápe, proč mu lhala. *„Třeba abys pocítil soucit. Když žiješ jen díky velkorysosti jiných, naučíš se vypadat politováníhodně a statečně. Když musíš žít v kanále, zjistíš, že krysy jsou nejlíp vybaveny k přežití. Rozhlédni se kolem sebe...proto lžeme, abychom z toho alespoň občas na chvíli unikli.“*³⁷ Scéna končí dramaticky a podtrhuje extrémní chudobu i to, jak je město zničené. Kamera je zaměřena na Frederiku stojící v troskách a v pozadí dochází ke zřícení budovy. To může symbolizovat i otřesení důvěry nebo rozpad vztahu Dannyho a Frederiky.³⁸

Zklamáný Danny prochází městem a obrázek, který se mu naskytne, je velmi smutný. Berlín byl vyobrazen jako město plné bídy, kde bylo mnoho zraněných a nemocných, kterým se nedostávalo léků. Jako město plné lidí, kteří žili v nuzném obydlí, hladověli a kde si podvyživené děti hrály v ruinách. Životní podmínky byly otřesné, lidé nežili, nýbrž živořili. Scéna končí a Danny si místo hněvu a ukřivdění vybírá pochopení, soucit a odpuštění.

³⁴ Ibid., 1:21:43-1:21:52 min.

³⁵ Ibid., 1:21:58-1:22:10 min.

³⁶ Ibid., 1:25:08-1:25:18 min.

³⁷ Ibid., 1:25:23-1:26:30 min.

³⁸ Ibid., 1:26:50-1:26:55 min.

Německá převýchova

Film kritizuje šíření myšlenky kolektivní viny Němců jako těch, kteří můžou za všechny hrůzy války a snaží se vysvětlit, kde tyto tendence mají kořeny. Frederičina zrada byla postavena do kontrastu s Gerdinou snahou o nápravu německé viny. Gerda si na rozdíl od Frederiky uvědomila, co bylo v Německu špatně, uznala pochybení systému, kterého byla součástí, a projevila lítost nad událostmi, které se staly. Bylo pro ni důležité, aby ostatní neviděli vše jen černobíle. „*Musím najít Dannyho, nesmí soudit lidi podle jediného člověka, ať dobrého nebo špatného. Neexistuje omluva pro to co, udělala, ale musí se podívat do historie, aby věděl, jak to mohla udělat. Když jsme vyrůstali, učili nás jenom lži, říct pravdu znamenalo zmizet. Říkali nám, že záleží jen na výsledku a účel světí prostředky, všude spousta krutosti a zradit přátele nebylo nic špatného. City ostatních nic neznamenal...Někteří z nás se ještě nestačili tohle všechno odnaučit.*“³⁹ Gerda je odhodlaná podílet se obnově své rodné země. Její skromnost je obdivuhodná, jelikož by díky své jazykové vybavenosti mohla velice snadno najít práci v zahraničí a začít nový život v blahobytu. „*Gerdo na shledanou...třeba se uvidíme,*“ loučí se Danny. „*Ne, myslím, že ne. Zůstanu tady. Jednou bych chtěla vidět to správné Německo, možná tomu moc nepomůžu, ale chtěla bych ho vidět. A když všichni, co kdo by chtěli změnit něco k lepšímu odejdou jinam, co se pak stane tady...ne, zůstanu,*“⁴⁰ řekne Gerda odhodlaně a opět dokazuje, že německý národ si zaslouží šanci očistit své jméno.

Nové hodnoty

Na vztahu Gerdy a Hanka lze dobře pozorovat formování nového názoru na národ, který byl dříve nepřítelem na život a na smrt. Jejich vztah je příběhem měnící se identity německých obyvatel a procesu odpuštění sobě i druhým.

Berlín byl vykreslen jako město „*schatzies*“.⁴¹ Tímto pojmem byly označovány německé ženy, které byly oproti americkým ženám dostupnější. Pro americké důstojníky nebyl problém opatřit špatně dostupné zboží a byli proto žádanými partnery. Tato narážka na sexualizaci města, na pragmatický přístup německých žen, byla pro mnohé, především německé diváky, nepřijatelná.⁴² Hank vnímá Gerdu také tak a nevyjadřuje se o ní hezky. Mluví o ní jako o trdlu, které ale dobře žehlí. Chová se arogantně a má pocit, že když jí přilepšuje nedostatkovým zbožím, tak si ji koupí. Nakazuje ji, co má dělat a co si má myslet. Nelíší se tak

³⁹ Ibid., 1:54:15-1:54:57 min.

⁴⁰ Ibid., 1:55:05-1:55:31 min.

⁴¹ Z německého *der Schatz* = miláček nebo poklad.

⁴² Stern, "The Big Lift" (1950): *Image and Identity in Blockaded Berlin*, 69-70,84.

od Gerdiného otce, příznivce nacistického režimu, který se k ní choval úplně stejně. Ve filmu je zmíněn *Vaterkomplex* jako jedna z příčin popularity vůdce. „*A to je hlavní důvod, proč vás zblbnul Hitler, takhle záležitost s otci,*“⁴³ konstatuje Hank. „*Od chvíle, co jsou německý děcka takhle velký, tatka je šéf. Řekne vám, co máte říkat, kdy mlčet, co dělat, co si myslet. Tatka může být největší všivák na světě, ale co řekne, to pro vás platí. A pak se vynoří jinej všivák jako Hitler a stane se tatškou všech tatků.*“⁴⁴ Tato scéna zdůrazňuje děsivou podobnost mezi Hankem a Gerdiným otcem. Žena by měla muži jen slepě věřit a nemyslet sama za sebe. Gerda se však z tohoto komplexu vymaní, což nastane po přečtení knihy Conrada Detlieho *Všechno, co bys měl vědět o Spojených státech*.⁴⁵ Její pohled na svět se kompletně změní. V tom přichází Hank a houkne na Gerdu: „*Tak tam tak nestůj, prober se, pohyb!*“ Ale Gerda se ohradí: „*Chováš se ke mně přesně jako můj otec...udělej tohle, tamto, buď zticha, sedni si, stoupli si...já už si to dál nenechám líbit.*“ Hank je zmatený, kde se v ní vzala taková kuráž. „*Nejsi namazaná? Co si pila?*“ Gerda křičí: „*Slova, dobrá slova...vaši ústavu, listinu práv, co říkal Lincoln a Wilson a Roosevelt. Ty si ostuda Ameriky!*“ Hank je šokován, že Gerda zná ústavu Spojených států amerických: „*S kým si myslíš, že vůbec mluvíš?*“ Gerda se ale už rozhodla: „*Můžu si říkat, co chci. Článek jedna říká: Kongres nevytvoří žádný zákon, který by zakazoval svobodu náboženského vyznání, nebo omezoval svobodu mluveného slova nebo tisku nebo právo lidí mírumilovně se sdružovat a předkládat vládě petice za odstranění křivd.*“ Poté Gerda vyhodí Hanka z bytu. „*Mám k tomu plné právo. Článek tři říká: žádný voják se v době míru nesmí ubytovat v žádném domě bez souhlasu majitele, v době války také ne, jedině způsobem, jaký předpisuje zákon.*“⁴⁶ V tom se najednou Hank zarazí a nadšeně začne křičet: „*Holčičko tohle je ono, nenech se od nikoho sekýrovat, ani ode mě, to je demokracie, teď si to pochopila! Ted' si právoplatný občan, srdíčko!*“⁴⁷ Hank už není tak povýšený a Gerda se pro něj stala konečně rovnocennou.

Britové

Ve filmu je zmíněno, že americké jednotky z celého světa byly vyslány na pomoc Berlínu. Slétala se letadla z Aljašky, Tokia, Panamy, Portorika, Honolulu, Alabamy nebo Floridy, aby „krmila skopčáky“.⁴⁸ V této části filmu by divák očekával zmínění britských jednotek, které se na operaci *Vittles* také podílely. Přepravily sice menší množství hmotné

⁴³ *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 0:57:22-0:57:26 min.

⁴⁴ *Ibid.*, 0:57:28-0:57:42 min.

⁴⁵ *Ibid.*, 1:47:46 min.

⁴⁶ *Ibid.*, 1:48:00-1:49:40 min.

⁴⁷ *Ibid.*, 1:49:44-1:50:05 min.

⁴⁸ *Ibid.*, 0:05:10-0:05:15 min.

pomoci, přesto tento podíl činil až čtvrtinu celkových zásob. Nejedná se o zanedbatelné množství, avšak zásluha jim přiznána nebyla. Větší pozornost byla věnována tomu, jak velkou oběť museli podstoupit američtí piloti, kteří dlouhé měsíce neviděli své rodiny. Také je kladen důraz na zdatnost šikovných amerických pilotů, protože přistávali na letišti v městské zástavbě.⁴⁹

Sověti

The Big Lift se odlišuje od ostatních amerických protikomunistických filmů té doby tím, že nestaví komunistickou hrozbu do středu dění. Sověti jsou spíše upozaděni, jsou vyobrazeni jako pošetilí a jejich chování je označeno za nevypočitatelné. Z filmu vyplývá, že v tom spočívá hlavní nebezpečí, které Sověti představují.

Film uvádí, že Rusové mají na patnáct tisíc německých špehů, Američani asi deset tisíc německých špehů a asi 500 z nich pracuje pro obě strany. To znamená dvacet pět tisíc lidí v jednom jediném městě, často rodinných příslušníků, kteří na sebe donášejí informace. Právě takového německého špiona pro Rusy představuje ve filmu postava pana Stiebera. Na dotaz Dannyho bez okolků přiznává, že je špion, přičemž si pochvaluje, že v době velké nezaměstnanosti je to výborný přivýdělek. Náplní jeho práce je počítání letadel, která přilétají na letiště Tempelhof. Zmatený Danny nechápe, proč by to dělal. „*Ale oficiální čísla o vzdušném mostě vycházejí každý den v novinách. Rusové o nich určitě vědí,*“ namítá. Stieber odpovídá: „*Jo, ale Rusové jim nevěří... Rusové nevěří ničemu co vidí, jen tomu, co říkají jiní Rusové.*“ Danny odpovídá: „*Pak ale vaše čísla musí souhlasit s tím, co vychází v novinách.*“ Stieber kroučí hlavou: „*Ne, Rusové novinám nevěří. A tak někdy napíšu míň, tomu Rusové uvěří a rozveselí je to.*“⁵⁰ Sověti jsou vykresleni jako velice nedůvěřiví. Nedokážou pochopit, že někdo nemusí lhát a že v novinách jsou zveřejněna skutečná čísla odpovídající realitě. Intriky byly běžnou praxí a součástí jejich každodenního života. Sověti chtěli jednoduše slyšet jen to, co se jim hodilo pro jejich verzi příběhu.⁵¹

Ve filmu nalezneme scénu, ve které se sovětský okupační sektor stane útočištěm. Danny a Frederika prchají před americkou vojenskou hlídkou a ukryjí se před ní v ruském sektoru. Okupační zóny nebyly v Berlíně rozděleny hranicemi, obyvatelé města je mohli libovolně bez omezení překračovat a cestovat tak například do zaměstnání. To se netýkalo příslušníků okupačních armád. Hranice byly na zemi pouze nakresleny. Paradoxní situace nastává, když

⁴⁹ Ibid., 0:06:55-0:07:01 min.

⁵⁰ Ibid., 0:44:55-0: 46:01 min.

⁵¹ Stern, "The Big Lift" (1950): *Image and Identity in Blockaded Berlin*, 71,73.

zamilovaná dvojice prchá před americkou hlídkou do ruského sektoru, protože Danny nemá uniformu a doklady. „*Sem oni nepůjdou, to je ruský sektor, teď se nemáme čeho bát.*“⁵² Úprkem utíkají skrze braniborskou bránu, která se stala symbolem rozdělení Německa. Absurdita situace pokračuje, když se okupanti hádají, kudy hranice přesně vede a kdo může zadrženou dvojici zatknout. Náhlého zmatku Danny a Frederika využijí a utíkají pryč.

3.1.3. Stíny minulosti

Přestože se film snaží představit Německo jako spřátelenou zemi, které je potřeba pomáhat proti nebezpečí sovětské hrozby, nic není černobílé a křivdy nedávné minulosti rozhodně nejsou zapomenuty. Hank jako zástupce starší generace si dobře pamatuje chování Němců za války, zažil je totiž na vlastní kůži. Danny se na druhou stranu druhé světové války neúčastnil a Hankovu nenávist a podezíravost nedokáže pochopit. Zastává se Frederiky a místních obyvatel, kteří žijí v bídě a kteří nechtějí o minulosti mluvit. Hank nesouhlasí. „*Jo, jasně, je mi jich tak strašně líto,*“ říká sarkastickým tónem. „*Víš, jsou určitý věci, o kterých si nechtěj povídat, jako Rotterdam a Varšava, Coventry a Lidice, Bergen – Belsen a Dachau a Buchenwald. Mluvila s tebou o těchto věcech? Nééééé, to je něco, co se stalo před deseti tisíci lety, Němci o tom nikdy neslyšeli, nemůžou si vzpomenout. Ale že minulý týden nedostali maso, to si pamatujou,*“ křičí rozčileně Hank. „*A co mám jako dělat? Mam to dávat za vinu holce, který v té době bylo patnáct?*“⁵³ namítá Danny. Přestože je tato scéna hodně emotivní a mohlo by se zdát, že Američané jsou vůči Němcům extrémně nenávistní a myslí si o nich, že jsou nevděční, celková atmosféra filmu se s tímto názorem neshoduje. Film pouze upozorňuje na to, že od konce světové války neuplynula dlouhá doba a děsivé vzpomínky stále zůstávají živé. Zároveň zdůrazňuje, že schvalování kolektivní viny není v pořádku. Ačkoli je nacistická minulost Německa silným tématem, které ve filmu rezonuje, stejně velký, ne-li větší, důraz je kladen na nového nepřítele, Sovětský svaz.

3.1.4. Válka ideologií

Gerda vyrůstala v nedemokratickém režimu a teprve po válce se dozvídá, jak fungují jiné formy státních zřízení. Němci procházeli převýchovou a učili se novým hodnotám. Avšak Německo bylo místem, kde se střetávala pole působnosti dvou světových velmocí, které představovaly dvě naprosto odlišné ideologie. Nejvýrazněji se to projevovalo právě na území

⁵² *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 1:08:42-1:08:50 min.

⁵³ *Ibid.*, 1:22:30-1:22:54 min.

Berlína, kde tyto mocnosti musely koexistovat v těsné blízkosti. Bylo tedy otázkou, jaké hodnoty si vybrat. Zda se přiklonit k Američany prosazované demokracii anebo k Sověty podporované myšlence komunismu.

Co to je demokracie?

Během rozhovoru s Hankem Gerda říká: „*Jsem tak zmatená. My už víme, co je v Německu špatně, ale není lehké přijít na to, jak to má být správně. Četla jsem rusko-německé noviny, americko-německé noviny, německo-německé noviny, chtěla bych se toho tolik dozvědět.*“⁵⁴ A následně žádá Hanka o vysvětlení, co si má představit pod pojmem demokracie. Hank je zaražen: „*Co je demokracie? To je ale hloupá otázka...*“⁵⁵ Gerda namítá: „*Když mi neumíš říct co to je, jak mám vědět, jestli by se mi to líbilo?*“⁵⁶ Hank to neumí vysvětlit a aby se neponížil, ukončí rozhovor s tím, že jemu přeci Gerda věřit může. „*Otci jsem taky tenkrát věřila...*“⁵⁷ namítá Gerda, která tehdy podlehla názorům svého otce, který podporoval nacistický režim.

Při další debatě na téma demokracie nakonec dojdou Hank a Gerda k závěru, že je demokracie vláda lidu. „*Takže v Americe vládnou lidé. Je to vláda lidu. Takže je to jako v Rusku, tam je přeci taky vláda lidu,*“⁵⁸ říká Gerda. „*Ano v Rusku je lidová vláda, ale je to taková lidová vláda, kde o tom, co je pro lid nejlepší, rozhodují vůdci. U nás o tom, co je nejlepší, rozhodují lidi.*“ „*Ale to ne, já znala jedno ruského vojáka a ten říkal, že v Americe o všem rozhoduje pár boháčů, kteří vlastní noviny a říkají lidem, co mají říkat a*“⁵⁹ – Hank ji přeruší a uvede příklad, že přestože Truman neměl velké šance na úspěch, lidé si ho zvolili prezidentem. „*A ty se zeptej svého ruského přítele, kdy byl naposled u voleb a viděl jiný jméno než Stalin.*“⁶⁰ Nejen Gerdě, ale také běžnému americkému občanovi je skrze postavu Hanka vysvětlen rozdíl mezi vládou lidu v Americe a vládou lidu v Sovětském svazu. Vysvětlení bylo velice jednoduché a touto cestou bylo poukázáno na diktaturu sovětského režimu, kterému na životech vlastních obyvatel nezáleželo. Svě vlastní občany prý utlačoval a demokratickým se pouze nazýval. Tento úryvek lze vnímat jako značně nekritický k americkému politickému režimu.

Gerda se snaží utřídit si myšlenky, stále je ale zmatená. V rozhovoru s Hankem říká:

⁵⁴ Ibid., 0:58:20-0:58:45 min.

⁵⁵ Ibid., 0:58:48-0:59:00 min.

⁵⁶ Ibid., 1:00:52-1:00:58 min.

⁵⁷ Ibid., 1:00:58-1:01:02 min.

⁵⁸ Ibid., 1:01:50-1:02:01 min.

⁵⁹ Ibid., 1:02:08-1:02:28 min.

⁶⁰ Ibid., 1:02:44-1:02:50 min.

„Rusové říkají, že jste pokrytci.“ Gerda doplní, že Američané bojovali proti Hitlerovi, protože byl proti židům, ale v samotné Americe jsou židé utlačováni. „Ale odkud ses to dozvěděla?“ ptá se Hank. Gerda odpoví, že o tom četla americkou knihu z armádního obchodu. „Koukni ty trubko...tady je kniha, kde se píše o Americe něco hodně ošklivého, ale napsal ji Američan, vyšla v Americe a v Americe je to bestseller a americká vláda ji pošle do armádního obchodu...chápeš to? Takže až příště půjdeš do ruského sektoru, udělej pro mě něco. Sežeň mi jedinou antisovětskou knihu, kterou napsal Rus žijící v Rusku, která vyšla v Rusku a sem ji poslala ruská vláda.“⁶¹ Na tomto příkladu se Hank Gerdě snaží vysvětlit nesvobodu sovětského režimu, ve kterém může být cenzura běžnou praktikou.

3.1.5. Symbolika

Tato část práce se věnuje konkrétním místům a jménům, která jsou ve filmu vyobrazena. Zaměřuje se na to, jakým způsobem byla zachycena a jakou symbolickou roli mají. Zkoumá, jaký vliv může mít vyobrazení daných míst a jmen na reakci diváka.

Letecká základna Hickam

Film začíná na americké letecké základně Hickam na Havaji. Divák může pozorovat nepřírozeně dlouhý a detailní záběr na pokladnu kinosálu, na které je velkým písmem napsáno Hickam Field Theater Hawaii. Pro americkou veřejnost je letecká základna Hickam sousedící s Pearl Harborem známá jako oběť japonského útoku, ke kterému došlo v prosinci roku 1941. Fotografie pořízené během *Day of Infamy* patří k neznámějším v kolektivní paměti obyvatel Spojených států. Naprostá většina populace si je dokázala okamžitě vybavit a přiřadit k dané události. Je to jeden z nejsilnějších momentů národní historie, na který se často vzpomíná a který budí obrovské emoce. Propagandistická funkce této juxtapozice je jasná: Berlín se může dost dobře stát druhým Pearl Harborem – Hickamem studené války, pokud by došlo k prudké eskalaci konfliktu. Americkému divákovi je představena vypjatá situace, ve které je obhájen zásah americké vlády. Rozhoduje se o budoucnosti Berlína, který již není vnímán jako město rozdělené do čtyř zón, ale jako ostrov obklopený mořem nepřátel. Někdejší centrum režimu, který měl na svědomí smrt a utrpení milionů lidí, se nyní proměnilo v oblast, kterou bylo potřeba bránit. Film nám ukazuje, že město bylo v ohrožení a američtí osvoboditelé, kteří byli zároveň jeho okupanty, vzali Berlín pod svá ochranná křídla.⁶²

⁶¹ Ibid., 1:19:50-1:20:55 min.

⁶² Stern, "The Big Lift" (1950): *Image and Identity in Blockaded Berlin*, 70, 81-82; *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 0:03:00 min.

Letiště Berlín – Tempelhof

Letiště Tempelhof, které se nacházelo v americkém sektoru města, bylo jedním z hlavních míst, kde se natáčelo. Toto místo bylo vybráno z vícera důvodů a kombinace vybraných faktorů zvláště dobře podtrhuje důležitost a roli letiště Tempelhof v začínající studené válce. Jednalo se o důležitý dopravní koridor s výhodnou polohou. Převážně právě zde se odehrávala operace *Vittles*, mnohými politickými činiteli považována za neuskutečnitelnou. Je to ale také místo s bohatou historií. I za předchozího režimu byl Tempelhof symbolem. Za druhé světové války se zde nacházela továrna na výrobu zbraní, jež byla chloubou nacionálně socialistického státu. Po prohrané světové válce bylo letiště spravováno spojenci a stalo se symbolem svobody. Pouhé tři roky od konce války začalo západoberlínské obyvatelstvo pracovat na zvětšení přistávacích ploch, jelikož stávající kapacita pro letecký most nebyla dostatečná. Tím dali jasně najevo svůj zájem stát se plnohodnotnou součástí Západu. Toto společné úsilí ještě posílilo dobré vztahy mezi západními Němci a Spojenými státy americkými. Jedná se o pozoruhodný příklad toho, jak blízko je od nepřátelství ke spojení. ⁶³

Manhattan, St. Paul a St. Louis

Ve filmu se americký voják Hank snaží edukovat německou ženu Gerdu o tom, jak funguje demokracie. Kontroverzním tématem je složitě soužití několika národností a odlišných kultur. V zapáleném dialogu se Hank a Gerda baví o uspořádání státu. Gerda nedokáže pochopit, že by soužití více národů bylo vůbec možné. Obrací se na Hanka: „*Ale vezmi si, že jen v západní Evropě máme tolik různých národů, různých jazyků, různých zvyků, to by nebylo možné ... Předpokládejme, že máme ostrov, kam nastěhuješ Němce a Francouze a Angličany a Iry a židy a Italy...do pěti minut by se navzájem zabili.*“ Na to Hank suše odvětlí: „*Slyšelas někdy o místě zvaném Manhattan? Žije tam víc Irů než v Dublinu, víc židů než v Palestině, víc Němců než v Düsseldorfu, víc Italů než v Neapoli plus půl milionu Poláků, k tomu ještě Švédi, Řekové a Francouzi a všichni spolu dobře vycházejí. Neříkám, že se zrovna milují, ale naučili se společně žít.*“⁶⁴ Ostrov Manhattan je ve filmu symbolem svobody. Je prezentován jako místo, kde nedochází k etnickým, sociálním či ideologickým konfliktům a je tak dokonalým příkladem, jak může různorodá společnost fungovat pospolu. ⁶⁵

Ve filmu jsou zmiňována také dvě americká města, St. Paul a St. Louis. Z města

⁶³ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 92.

⁶⁴ *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 1:30:40-1:32:00 min.

⁶⁵ Chester, *World war II and U.S. Cinema: Race, Nation, and Remembrance in Postwar film, 1945-1978*, 393; Stern, "The Big Lift" (1950): *Image and Identity in Blockaded Berlin*, 85.

St. Louis v Missouri píše Frederice její manžel. Ten žije v Americe pod falešnou identitou a Frederiku očekává. Zde má začít jejich nový život, společná budoucnost v novém světě. St. Louis je považováno za bránu na americký západ, stejně jako je Berlín považován za bránu na evropský východ. Tato dvě města jsou si protipólem a představují kontrast mezi Východem a Západem. Druhým městem je St. Paul v Minnesotě, kam má Danny odvézt svou milou. St. Paul je známé jako Twin City, jelikož s městem Minneapolis tvoří dvojměstí. Jsou to dvě městská centra existující v těsné blízkosti. Přestože Twin Cities sdílejí geografickou polohu, demograficky, ekonomicky nebo politicky se shodovat nemusí. St. Paul je odkazem na Berlín, který byl na přelomu 40. a 50. let taktéž dvěma odlišnými městy, městy ideologií rozdělenými na západ a východ.⁶⁶

William H. Tunner a Gail Halvorsen

Symbolická byla nejen místa. Symbolem se stali i někteří účastníci berlínské blokády, kteří jsou ve filmu zmíněni a jejichž jména jsou historicky významná. Ve filmu je zmíněn generálmajor Williama H. Tunner.⁶⁷ Ten měl na úspěchu leteckého mostu velký podíl. Měl zkušenosti s leteckými operacemi z druhé světové války a byl jedním z vedoucích představitelů operace *Vittles*. Jedním z jeho zásadních rozhodnutí bylo ustanovení prostředního leteckého koridoru pouze pro návrat do trojzóny, aby nedocházelo ke srážkám letounů. Díky jeho zkušenostem byla zefektivněna organizace příletů a odletů. Ve výsledku se intervaly mezi jednotlivými přistáními zkrátily na pouhé minuty a na samotném vrcholu operace se jednalo o interval pouhých třiceti sekund.⁶⁸ Pro americké obyvatelstvo je Tunner hrdinou, jeho jméno je synonymem odvahy, jelikož dokázal, co jiní považovali za nemožné. Přestože je William H. Tunner známý a vážený, v americkém povědomí se těší větší oblibě Gail Halvorsen. Ten ve filmu překvapivě není vůbec zmíněný. V kolektivní paměti amerického obyvatelstva je Gail Halvorsen symbolem dobra. Podílel se na operaci nazývané *Little Vittles*, která v médiích vyvolala naprostou senzaci. Americký pilot shazoval ze svého bombardéru malé balíčky na padáčcích plné sladkostí. Letounům, které pohybem vzletových klapek signalizovaly, že budou shazovat sladkou nadílku, se přezdívalo rozinkové bombardéry. Děti je často vyhlížely a snažily se získat alespoň jeden balíček pochutin. Popularita této tradice sloužila jako výborná reklama Spojeným státům. Fotografie dětí chytajících malé padáčky obletěly svět

⁶⁶ Stern, "The Big Lift" (1950): *Image and Identity in Blockaded Berlin*, 71; *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 1:32:45, 1:53:17.

⁶⁷ *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 1:33:30 min.

⁶⁸ Haulman, *Operation Vittles: The Berlin Airlift*, 50.

a USA získaly image ochránce těch nejzranitelnějších – západoberlínských dětí.⁶⁹

3.1.6. Hudba a zvuk

Film je vizuální médium, ve kterém jsou obrazy v pohybu doprovázené zvukem.⁷⁰ Hudba jakožto nedílná součást filmu je zásadním prvkem pro nastolení atmosféry. Ovlivňuje naše pocity a propojuje jednotlivé scény. *The Big Lift* obsahuje převážně diegetické zvuky a následující odstavce se věnují jejich analýze a zkoumají, z jakého důvodu byly použity.

Hukot motorů

Jelikož se letiště Tempelhof nacházelo v obydlené části města, prolétala letadla přímo nad hlavami Berlínanů. Hukot motorů přistávajících a vzlétajících letadel byl slyšet téměř po celém městě. Vzhledem k frekvenci přistání se letadlová doprava téměř nikdy nezastavovala a obyvatelé si tak museli na všudypřítomný rachot zvyknout. To zobrazuje i filmový snímek, který se snaží tuto skutečnost divákovi přiblížit.

Letadla hlasitě duní a Danny se diví, jak může Frederika takový hluk vydržet „...nechápu, jak vydržíš ten kravál, každý tři minuty... zbláznil bych se... je to dokonce častější než tři minuty.“ „Když víš, že to znamená uhlí a jídlo, nevadí ti to. Jenom ticho v noci, kdy je mlha, nás budí,“ odpovídá skromně Frederika. „Strach a samota, obojího sis musela užít víc než dost.“⁷¹ Danny soucítí se strádáním své milé a vyzná jí city. V tom jsou opět přerušeni hlasitým rachotem. V tomto bodě je film věrný realitě, hlasitý a nepříjemný zvuk přistávajícího letadla se ozývá opravdu za necelé tři minuty po začátku dialogu a přerušuje jej. Tento moment může působit úzkostně a na diváka mohou dolehnout přesně ty pocity, o kterých zrovna Danny hovoří, tedy strach a osamění. Hlasité zvuky letadel, přes které se postavy sotva slyší, se ozývají vícekrát. Příkladem je scéna, ve které spolu Frederika a Danny mluví přes plot letiště a téměř si nerozumí. V pozadí jsou vidět přistávající letadla, což podtrhuje velkolepost operace, což může vyvolat úžas.⁷²

In einem kleinen Café in Hernal

Frederika hraje na klavír a zpívá Dannymu slavnou píseň *In einem kleinen Café*

⁶⁹ Miller, *To Save a City – The Berlin Airlift 1948–1949*, 57; Haulman, *Operation Vittles: The Berlin Airlift*, 50.

⁷⁰ Foster, *Jak číst film*, 47.

⁷¹ *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 1:17:38 – 1:18:10 min; 1:19:02-1:19:12 min.

⁷² *Ibid.*, 1:36:10-1:36: 40 min.

in Hernalds.⁷³ Píseň je příkladem tzv. *Wienerlied*,⁷⁴ která je proslulá hedonistickými tématy, oslavou městského centra a pesimistickým pohledem na současný svět. Typický je nostalgický charakter písní, stesk a touha po starých dobrých časech. Často se v nich odráží nejistota způsobená proměnami vizuální podoby města i změnou stylu společenského života. Přestože text písně je o milencích, kteří chodí na dostaveníčka a jsou zamilovaní, může jít o záměrný výběr, který odkazuje na pravou povahu Dannyho milé. Ta se stále nesmířila s pádem Třetí říše a nově nastoleným pořádkem. Frederika miluje svého muže, který horlivě podporoval nacistický režim, a sama je stále věrná přesvědčení o existenci árijské rasy. Zpívá píseň, která je paradoxně dílem umělců, které by označila za „*Untermensch*“. Autor textu Rakušan Peter Herz byl židovského původu a musel čelit v roce 1938 nacistické perzekuci. Stejně tak jako Hermann Leopoldi, vlastním jménem Hersch Kohn, který k písni složil hudbu a který přežil internaci v koncentračních táborech Buchenwald a Dachau.⁷⁵

3.1.7. Technické rekordy, hrdinství a smrt

Film upozorňuje na nelehké situace, které v rámci letového provozu mohou nastat a ukazuje řešení v případě náhlých komplikací. Zaměřuje se na technické potíže a vyobrazuje, jak složitá byla organizace takto monstrózní operace. Zachycuje jednotlivé faktory ovlivňující leteckou dopravu, například počasí, které kvůli své nevyzpytatelnosti hrálo důležitou roli.

Hrdiny tohoto polodokumentárního snímku nejsou jenom lidé, ale také technika. Je jím především radar, pomocí kterého dokázali zaměstnanci letiště navádět letadla s neuvěřitelnou přesností. Složitost technické operace je vyobrazena na příkladu nouzového přistání.⁷⁶ Pouze za pokynů navigátora dokázal stroj s hořícím motorem a ve špatném počasí přistát a nezřítit se do městské zástavby okolo letiště. Je poukázáno na to, že moderní, mnohdy velmi drahé vybavení, zachraňuje lidské životy a že se vyplatí do něj investovat.

Počasí bylo faktorem, který hrál pro vzdušný most významnou roli. Jsou vyobrazeny i momenty, kdy byla nad Berlínem hustá mlha a vzletové podmínky byly velmi špatné.⁷⁷ Pro samotného diváka jsou tyto záběry nepříjemné. Je postaven do role pilota, který nic nevidí, slyší pouze hlasité dunění motorů. I přes značné napětí piloti neztrácejí dobrou náladu a vtipkují, že by naváděcí jeep potřeboval další naváděč před sebou. I přes nepřízeň počasí se

⁷³ Ibid., 1:14:20-1:15:25 min.

⁷⁴ „Wienerlied“ Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, https://musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wienerlied.xml (staženo 8.4.2022).

⁷⁵ Joseph W. Moser, „Hermann Leopoldi: The Life of a Viennese Piano Humorist“, *Journal of Austrian studies* 47, č. 1 (jaro 2014): 159-160, <https://web-s-ebscohost-com.ezproxy.is.cuni.cz/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=782fe340-efdd-4667-b58d-2261a133fe5b%40redis> (staženo 20.4.2022).

⁷⁶ *The Big Lift*, režie George Seaton (film, 1950), 1:41:58-1:47:02.

⁷⁷ Ibid., 1:39:40-1:40:00 min.

stroje vnesou do vzduchu. Divák je ale náhle šokován. Jsou mu ukázány záběry hořících trosek letadel, která spadla, jelikož nezvládla přistání. A přestože se hasiči snaží zachránit, co jen je možné, je zřejmé, že piloti havárii nemohli přežít. Situace je nebezpečná i pro personál letiště, který se pokouší napáchané škody eliminovat.⁷⁸ Tento kontrast ještě zvyšuje míru zděšení. Divák je vytržen z plytké *lovestory* a je konfrontován se smrtí.

To se stane ještě jednou, když se Danny a Hank setkají u snídaně. Danny se jen tak mezi řečí zmíní o tom, že už nemá čas: „*Musím se vrátit, snaží se udělat rekord tam a zpátky za čtrnáct minut.*“⁷⁹ Na pozadí příběhu milenců se nenápadně vyzdvihují rekordy vzdušného mostu. V kontrastu ale stojí smutný fakt – blokáda si vyžádala mnoho životů. Při snídani je natočen záběr na ceduli s nápisem *Při transportu jídla do Berlína zemřelo už 48 mužů, neplývejte.*⁸⁰

3.1.8. Ukončení berlínské blokády

Ukončení blokády není ve filmu nijak zvláště zdůrazněno, je pouze letmo zmíněno. V pozadí je slyšet, jak si němečtí zaměstnanci letiště mezi sebou říkají, že v rádiu hlásili, že blokáda byla prolomena.⁸¹ Skutečnost, že konec blokády města není honosněji vyzdvižen, je překvapující. Divák by očekával mohutné oslavy a opěvování amerických hrdinů, kteří dosáhli velkého vítězství. Není tomu tak, atmosféra je spíše plná napětí a obav z věcí budoucích. Panuje nedůvěra v dodržení slova sovětského vůdce. Jediná pochvala zazní z úst Hanka: „*Když dokážou létat tam, kde nelétají ani ptáci, tam blokáda není žádná zbraň.*“⁸² Poté následuje hudba slavnostnějšího charakteru a záběr na vojáky, kteří skutečně sloužili v americkém okupačním sektoru a obraz je doplněn o jejich jména. Film je ukončen poděkováním letectvu Spojených států amerických (UNAF), bez jehož pomoci by tento film nemohl vzniknout.

United States Air Force nebyl jediným vládním orgánem Spojených států amerických, který se podílel na vzniku filmového snímku *The Big Lift*. Následující podkapitola je věnována zásahům dalších vládních institucí Spojených států amerických do výsledné podoby filmového snímku.

⁷⁸ Ibid., 1:43:13-1:43:35 min.

⁷⁹ Ibid., 1:30:08-1:30:13 min.

⁸⁰ Ibid., 1:30:30 min.

⁸¹ Ibid., 1:55:40-1:55:48 min.

⁸² Ibid., 1:57:45-1:57:50 min.

3.2. Vládní intervence v americkém filmovém průmyslu

Po konci druhé světové války neměla hollywoodská studia v Evropě téměř žádnou konkurenci. Cílem amerických filmových studií bylo zaměřit se na Německo a ovládnout tak jeden z největších a nejdůležitějších evropských filmových trhů. Tohoto faktu si byla dobře vědoma i vláda Spojených států amerických. Ještě před koncem války, kdy bylo již zcela zřejmé, že Německo válku prohraje, začala vláda USA podnikat kroky k tomu, aby si v poválečné době zajistila co nejlepší podmínky a dosáhla až neomezené distribuce amerických filmů v zahraničí. Americký Úřad válečných informací, United States Office of War Information (OWI), který měl na starost oficiální válečnou propagandu, dostal za úkol začít pracovat na prezentaci poválečného mediálního obrazu USA v poraženém Německu. Skrze působení OWI nesl každý kousek kultury poselství válečné politiky.⁸³

Po pádu nacistického režimu a s koncem jeho monopolu na filmový průmysl dohlíželo na prosazování demokratických hodnot v kinematografii v Německu speciální oddělení spadající pod The US Office of Military Government (OMGUS) s názvem The Information Control Division (ICD). Jeho hlavní snahou bylo, aby německé obyvatelstvo dokázalo pochopit a přijmout dočasnou okupaci. Konec monopolu přišel vhod i studiu Twentieth Century-Fox a dalším sedmi velkým americkým filmovým studiím, která se rozhodla založit společnou asociaci za účelem propagace amerických filmů v zámoří. Jmenovala se Motion Picture Export Association (MPEA).⁸⁴

The Big Lift vznikl v době, kdy se mnoho hollywoodských studií muselo přizpůsobit nejen nové politické atmosféře názorově rozpolceného světa, ale také mnohým ekonomickým změnám. Americký filmový průmysl byl v tomto období poznamenán kauzou, která se dotkla všech velkých filmových studií v USA včetně Twentieth Century-Fox. Podle největšího studia byl pojmenován případ Spojené státy americké vs. Paramount Pictures, Inc., známý také jako Hollywoodský antimonopolní případ nebo případ Paramount. Paramount Pictures a další čtyři velká filmová studia a jejich dceřiné společnosti byly obviněny z porušování Shermanova antimonopolního zákona (*Sherman Antitrust Act*) z roku 1890. Případ se týkal regulace distribuce filmů do kin. Společnosti, které filmy vyráběly, je distribuovaly do kin, které samy vlastnily, a tím si zajišťovaly většinu příjmů z promítání. Tím bránily volné hospodářské soutěži a vznikl tak monopol. Za to hrozily finanční postihy a obviněným i odnětí svobody. Proto v roce 1948 rozhodl Nejvyšší soud Spojených států o přijetí výnosu, který zásadním způsobem

⁸³ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 97; Mirlees, *The DoD's Cultural Policy: Militarizing the Cultural Industries*, 8.

⁸⁴ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 97-98.

změnil strukturu filmového průmyslu. Distribuce a promítání filmů byly striktně odděleny, aby nemohlo docházet k monopolizaci, čímž velká hollywoodská studia přišla o značnou část svých zisků. Snaha kompenzovat finanční ztráty v konečném důsledku znamenala posílení trhů v zámoří, a to především v západní Evropě.⁸⁵

První věc, o kterou se asociace MPEA snažila, byla distribuce filmů, které byly bývalým německým režimem zakázány. Snaha o finanční zahojení skončila naprostou záplavou americké filmové tvorby na německý trh. O tuto tvorbu však nebyl takový zájem, jak by se zprvu dalo čekat. Navíc se po nějaké době začala obnovovat konkurence v podobě německých a rakouských filmových studií. Ekonomické potíže přiměly hollywoodská studia ke spolupráci s vládními orgány.⁸⁶

The Big Lift je jedním z prvních příkladů spolupráce amerického filmového průmyslu a americké armády. Americká vláda si uvědomovala, že nejjednodušším způsobem, jak někomu podsunout určitou myšlenku, je prostřednictvím zábavy, u které si divák nevšimne, že se jedná o propagandu. „V momentě, kdy je propaganda rozeznána jako taková, stává se neúčinnou. Nicméně v okamžiku, kdy propaganda, poselství, určitý postoj či druh smýšlení zůstávají v pozadí a lidem se jeví pouze jako děj, akce nebo vedlejší efekt, pak se stává doopravdy efektivní v každém ohledu.“⁸⁷ V tomto úsilí se angažoval například Úřad pro veřejné záležitosti letectva Spojených států amerických (US Air Force Public Affairs Office – USAF PAO), který vytušil potenciál, který by film George Seatona mohl mít pro propagandistické účely. USAF PAO zajistil, aby produkce filmu spolupracovala s kanceláří generála Luciusa D. Claya, vojenského guvernéra americké okupační zóny v Německu, která mohla poskytnout cenné rady a detailní informace o průběhu operace.⁸⁸

Pro kontrolu a spolupráci mezi filmovým průmyslem a americkými vojenskými složkami byl Ministerstvem obrany Spojených států amerických v roce 1949 založen Motion Picture Production Office (MPPO). MPPO poskytla Twentieth Century-Fox volný přístup k vojenskému vybavení vhodnému pro natáčení a letectvo Spojených států amerických dokonce zajistilo převoz tohoto materiálu z Los Angeles do západního Berlína. Jenže tato spolupráce nebyla zadarmo. Na oplátku si MPPO v čele s ředitelem Donaldem Baruchem vyhradila právo cenzurovat scénář, aby film odpovídal oficiálním vládním postojům. Baruch byl prostředníkem

⁸⁵ „United States v. Paramount Pictures, Inc., 334 U.S. 131 (1948)“, The United States Department of Justice, <https://www.justice.gov/atr/paramount-decree-review> (staženo 24.3.2022); „United States v. Paramount Pictures, Inc., 334 U.S. 131 (1948)“, JUSTIA, <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/334/131/> (staženo 24.3.2022); Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 85.

⁸⁶ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 87.

⁸⁷ Stern, *„The Big Lift“ (1950): Image and Identity in Blockaded Berlin*, 79, překlad autorky.

⁸⁸ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 85; Mirrlees, *The DoD's Cultural Policy: Militarizing the Cultural Industries*, 8.

mezi ministerstvem obrany a soukromými firmami podnikajícími v kulturním průmyslu a po dobu studené války dohlížel na dodržování pravidel vládou podporované kulturní politiky. Seaton napsal Baruchovi dopis, ve kterém přislíbil ukázat monstróznost náročné operace, jakou zbudování a realizace leteckého mostu jednoznačně byla. Film chtěl natočit poučnou a zábavnou formou, která by vzdělávala občany Spojených států. Seaton si byl jistý, že film dokáže vysvětlit i obyčejnému člověku význam leteckého mostu a nutnost přítomnosti americké armády v Berlíně.⁸⁹

Kromě vojenského dozoru existovaly ještě další instituce, které se podílely na cenzuře. *The Big Lift* vznikl v době, kdy byl velmi aktivní Výbor pro neamerickou činnost, House Un-American Activities Committee (HUAC). HUAC byl proslulý svými kontroverzními postupy. I jen pouhý náznak podezření podpory komunistického režimu, a to bez jakýchkoliv přímých důkazů, mohl vést k perzekuci. Pro některé herce či jiné zaměstnance u filmu to znamenalo konec jejich kariéry. V případě *The Big Lift* však nebylo zjištěno žádné pochybení.⁹⁰

Ačkoli se nikdo neprovinil podporou komunistické ideologie, stíny nacistické minulosti natáčení zasáhly. Skandál okolo herečky Hildegardy Knepové, která měla být obsazena do hlavní ženské role Frederiky Burkhardtové, otrásl přípravami projektu. Její účast byla nakonec zrušena, protože byl odhalen její velice blízký vztah s filmovým producentem Ewaldem von Demandowskym, blízkým spolupracovníkem Josepha Goebbelse. Demandowsky spolupracoval na řadě nacistických propagandistických filmů a byl důstojníkem SS. Napojení Knepové na bývalý režim bylo absolutně nepřijatelné. Místo ní byla obsazena Cornell Borchersová.⁹¹

⁸⁹ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 87; Mirrlees, *The DoD's Cultural Policy: Militarizing the Cultural Industries*, 9; Chester, *World war II and U.S. Cinema: Race, Nation, and Remembrance in Postwar film, 1945-1978*, 186.

⁹⁰ „Hollywood blacklist – United States history“, Britannica, editováno Allison Perlman, <https://www.britannica.com/topic/Hollywood-blacklist> (24.3.2022).; Chester, *World war II and U.S. Cinema: Race, Nation, and Remembrance in Postwar film, 1945-1978*, 187.

⁹¹ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 93.

3.3. Reakce sovětské strany

Pro natáčení filmu byl potřeba souhlas všech čtyř spojeneckých mocností. Spojené státy americké, Velká Británie i Francie poskytly souhlas okamžitě a bez jakýchkoliv námitek. To ovšem neplatilo v případě Sovětského svazu. George Seaton a filmový producent William Perlberg požádali o souhlas i vedení sovětské okupační zóny. Velitelské kanceláři byl zaslán scénář společně s žádostí o možnost natáčení v exteriérech. Dostalo se jim mnohých odpovědí, všechny však byly záporné...., *Váš rukopis nebyl přečten a pochybujeme, že si na tento materiál některý z našich úředníků najde čas... S politováním vám musíme oznámit, že externí natáčení v současné době v našem sektoru není možné... Nepřejeme si nic jiného než vám vyhovět, ale z důvodu právě probíhajícího čištění ulic a silnic to není možné, natáčení by zpomalilo dopravu...*⁹² Seaton a Perlberg doufali, že všechna omezení a důvody proti jsou pouze dočasné. Natáčení začalo v ostatních sektorech a v mezičase byl na sovětskou velitelskou kancelář v Berlíně vyvíjen čím dál tím větší tlak. Po dlouhých měsících nepříjemných jednání došly sovětské straně výmluvy. S natáčením Sověti neochotně souhlasili. Podmínkou však bylo, že místo i čas natáčení v sovětské okupační zóně budou předem oznámena.⁹³

Přestože souhlas k natáčení v sovětské okupační zóně byl řádně udělen, sovětská strana se snažila způsobovat nepříjemnosti za každou cenu. Například den před začátkem natáčení byl nainstalován obrovský reproduktor, který ihned po příchodu štábu začal hlásit: „Dnes ve světě vládne bída a chudoba s výjimkou Sovětského svazu a východní zóny Německa.“⁹⁴ Reproduktor byl natolik hlasitý, že bylo možné natočit pouze obraz a dialog byl přidán až ve studiu. Druhý den byl reproduktor demontován a odstraněn. Vzhledem k těmto zkušenostem a nepříjemným zážitkům se nakonec George Seaton rozhodl natáčet scény místo na původně zamýšleném *Potsdamer Platz*, na kterém se sektory setkávaly, na *Moritz Platz* na území amerického sektoru. Avšak Sověty ani tento krok neodradil od toho, aby se snažili působit komplikace. Na *Moritz Platz* napochodovala velká skupina komunistické mládeže a pokusila se narušit zvukové záznamy. Jakmile zazněl pokyn k začátku filmování, začali mladí komunisté, členové Ligy mladých německých komunistů (KJVD), hlasitě křičet. Na pokyn konec filmování přestali. Režisér se proto domluvil s kameramanem a povely byly vyměněny. Komunistická mládež tak dělala hluk o přestávkách a nikoho už nerušila.⁹⁵

Sovětská strana se alespoň pokusila využít situaci ve svůj prospěch. Natáčení

⁹² „Eisgekühlte Bezirke“, *Der Spiegel*, 10. května 1950, překlad autorky.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ Ibid., překlad autorky.

⁹⁵ Ibid.

na *Moritz Platz* bylo volně přístupné novinářům včetně komunistického tisku. Jeden z fotografů kanceláře Gerharda Eislera, vysoce postaveného komunistického úředníka a politika, vyfotil kameramana a společně s ním i dva americké policisty, kteří měli za úkol během natáčení odklánět dopravu. Tento obrázek se pak objevil v komunistických novinách Německa, Rakouska, Švédska, Anglie, Francie a Finska s titulkem: „*Americká vojenská policie musí chránit americké filmové producenty před rozhořčeným davem, který protestoval proti hanobení ruských okupačních úřadů ve filmu.*“⁹⁶

Režisér Seaton se později k celé situaci vyjádřil takto: „*Natočit tento film bylo všechno, jen ne snadné...Sovětské snahy komplikovat natáčení nám přišly nepochopitelné, nezpůsobily však žádné vážné potíže.*“⁹⁷ Sovětské pokusy o bojkot natáčení byly sice neúspěšné a neměly žádný dopad, svědčily však o nervozitě sovětské strany. Měla strach z úspěchu a dopadu snímku, který o Sovětském svazu hovoří zcela otevřeně a který kritizuje jeho režim.

⁹⁶ „Eisgekühlte Bezirke“, *Der Spiegel*, 10. května 1950, překlad autorky.

⁹⁷ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 87, překlad autorky.

3.4. Filmový snímek *Es begann mit einem Kuß* (1953)

Skutečnost, že s pádem Třetí říše se zhroutilo i její odvětví propagandistického filmového průmyslu, znamenala pro hollywoodská studia velkou příležitost. Otevíraly se jim dveře k novému zdroji příjmů, k západoněmeckého filmovému trhu a potenciálně i k dalším evropským trhům, které byly doposud ovládány hitlerovským Německem.⁹⁸

Ihned po dokončení *The Big Lift* v roce 1950 měl film svou premiéru i v Německé spolkové republice a samozřejmě i v západním Berlíně, a to pod názvem *Die viergeteilte Stadt*, doslova přeloženo jako rozčtvrcené město. Nicméně odborné recenze a dobové ohlasy v Německu nebyly zrovna příznivé, a proto se Twentieth Century-Fox rozhodlo vytvořit speciálně upravenou verzi, která by splňovala kulturní nároky a která cílila přímo na západoněmecké diváky. Ti dávali přednost německé produkci, jelikož jim byla jednoduše bližší. Zároveň neměli zájem připomínat si hrůzy nedávné minulosti. Vytvoření druhé, značně odlišné verze filmu nebylo v žádném případě ničím ojedinělým. Šlo o běžnou praxi, kterou hollywoodská studia včetně Twentieth Century-Fox využívala. Cílem bylo co nejvíce se přiblížit vkusu daného publika, vyjít vstříc požadavkům zahraničního diváka. To vše ve snaze o co nejvyšší finanční zisk, jelikož ve 40. a 50. letech 20. století pocházelo až 40 % příjmů hollywoodských studií ze zahraničí. Tato závislost byla jedním z důvodů, proč došlo ke vzniku nové verze.⁹⁹

Po řadě úprav nakonec v roce 1953 vyšel film s názvem *Es begann mit einem Kuß*, v českém překladu *Začalo to polibkem*. V této verzi došlo k mnohým úpravám, které znamenaly změnu celkového poselství filmu. Zároveň společnost Twentieth Century-Fox předložila německou verzi k nahlédnutí nově zřízenému orgánu Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK), který vznikl v roce 1949, a měl na starost kontrolu filmového obsahu ve Spolkové republice Německo.¹⁰⁰

Organizace FSK vznikla s cílem distancovat se od norem platných ve Třetí říši a učinit tak státní zásahy do filmografie nadbytečné. V roce 1945 převzaly vojenské orgány Francie, Velké Británie a Spojených států amerických veškerou kontrolu nad filmovým průmyslem v západních zónách poválečného Německa. Spojenecká filmová cenzura dohlížela na to, aby se k veřejnosti nemohly dostat filmy s nevhodným, například nacionálně socialistickým obsahem. Naopak byly prosazovány politicky nezávadné tzv. převýchovné filmy. V roce 1949 byl tento dočasně zřízený orgán předán do rukou západoněmeckých představitelů. V sovětské

⁹⁸ Ibid., 97.

⁹⁹ Ibid., 98.

¹⁰⁰ Ibid., 96.

okupační zóně včetně východního Berlína a poté v Německé demokratické republice, která vznikla v říjnu roku 1949, plnil úlohu filmové kontroly stát a na FSK se žádným způsobem nikdy nepodílela.¹⁰¹

Po zásahu Twentieth Century-Fox a FSK byla v Německu vydána značně okleštěná verze filmu. Mezi hlavní změny patřilo zkrácení příběhu. Německá verze byla zkrácena na celkovou délku zhruba devadesát minut oproti původním přibližně 120 minutám.¹⁰² Dále byl velkou změnou německý dabing, který byl použitý jako strategie, jak oslovit neanglicky mluvící publikum.¹⁰³

Příběh se spíše než dvěma příslušníkům americké armády věnuje dvěma hlavními německým hrdinkám, zaměřuje se na jejich pocity, touhy, smutky i ty nejni ternější myšlenky.¹⁰⁴ Hlavní děj sleduje převážně vývoj romantického vztahu mezi hlavními postavami. Zdůrazněn je také šťastný konec. Příběh končí sňatkem mezi Frederikou a Dannym a mezi Gerdou a Hankem dochází ke smíření a stávají se dobrými přáteli. Jakékoliv negativní rysy u Němců včetně zlého úmyslu Frederiky, která chtěla pouze využít amerického vojáka, zmizely. Stejně tak ve filmu chybí scéna, ve které Hank zbil bývalého dozorce zajateckého tábora, který ho fyzicky i psychicky mučil během druhé světové války. Scéna, ve které je Hank hrubý k německým dělníkům, byla vystřižena, stejně tak jako scéna, ve které si američtí vojáci stěžují, že jsou opět posláni do Německa.¹⁰⁵

Kontroverzní politická témata, současná i minulé, byla vynechána. Film podporoval porozumění mezi národy, které byly ještě nedávno nepřáteli na život a na smrt. Například plakát, který k filmu zval, hlásal, že nedůvěra mezi lidmi nemůže nikdy zmizet – jedině pokud jeden bude chtít porozumět druhému.¹⁰⁶

Sestříhaná západoněmecká verze má výrazně jiné poselství než *The Big Lift*. I přes veškeré snahy uzpůsobit *Es begann mit einem Kuß* německému divákovi, film propadl. Přestože hlavními hrdinkami byly Němky a film se zaměřoval na téma tak aktuální, nedostal se ani do první desítky nejvýdělečnějších filmů Spolkové republiky Německo roku 1953. Žebříčku tradičně dominovaly filmy z německé a rakouské produkce. Obecně lze říci, že se nejednalo o kasovní trháč, natož aby měl film velký veřejný dopad.¹⁰⁷

¹⁰¹ „Die Geschichte der FSK“, FSK – Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft, <https://www.fsk.de/?seitid=16&tid=473> (staženo 24.3.2022).

¹⁰² Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 96.

¹⁰³ Stern, „*The Big Lift*“ (1950): *Image and Identity in Blockaded Berlin*, 86; Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 98-99.

¹⁰⁴ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 101.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 100-101, 104.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 103.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 104.

3.5. Dobové ohlasy a recenze

The Big Lift vyvolal v roce 1950 v USA senzaci a dočkal se několika recenzí ve významných listech nejen ve Spojených státech, ale také v západní Evropě. Film měl premiéru v kině Rivoli v New Yorku na Broadwayi a na několik dní dopředu bylo kompletně vyprodáno.¹⁰⁸

Jedním z recenzentů byl měsíčně vydávaný časopis Britského filmového institutu *The Monthly Film Bulletin*, který posuzoval všechny filmy vydané ve Velké Británii. *The Monthly Film Bulletin* zastával názor, že ačkoli Seaton našel velice slibný materiál pro zpracování celovečerního filmu, tak se ve filmu vyskytuje příliš mnoho nepřesných informací. Scény, které se snažily o komediální nádechy, působily poněkud neobratně a těžkopádně. Filmu bylo vytýkáno, že situace jsou řešeny velmi povrchně a je využíván lehkovážný tón dialogu. Seatonovo úsilí bylo označeno za polovičaté.¹⁰⁹

Americký časopis *Variety* zabývající se filmem, divadlem a hudbou film chválil za skvěle odvedenou práci při psaní scénáře a vyzdvihl herecké výkony Montgomeryho Clifta a Paula Douglase. Newyorský filmový žurnál *Harrison's Reports* nazval *The Big Lift* pohlcujícím poválečným dramatem a operace letecké přepravy označil za napjaté a vzrušující. Richard Livingstone Coe, uznávaný a vlivný divadelní a filmový kritik působící v americkém deníku *The Washington Post*, doporučil zhlédnutí *The Big Lift* a scény letecké dopravy označil za skvěle zpracované. Zastával však názor, že režisér George Seaton se toho snažil udělat až příliš. Tím narážel na postavu Paula Douglase, který se snažil vysvětlit své přítelkyni, jak funguje demokracie, avšak příliš vtíravě a působilo to uměle. Johnu McCartenovi, americkému autorovi pišícímu pro *The New Yorker*, se nezamlouvaly ani stereotypní romantické vztahy, ani komediální prvky. Nicméně většina filmu se mu líbila a napsal, že dokud se film drží skutečných událostí, kterými je inspirován, je dobrý.¹¹⁰

Bosley Crowther, americký novinář a filmový kritik pišící pro významný deník *New York Times*, popsal *The Big Lift* jako příběh láskyplného a zároveň smutného románu mezi mladým poručíkem a pohlednou berlínskou dívkou. Crowther nicméně zkritizoval děj jako chaotickou směsici komických a dramatických epizod vyobrazenou v cestopisném filmu, kde se vyskytuje velké množství dokumentárních detailů. Nazval film nejasnou změtí dojmů

¹⁰⁸ Bosley Crowther, „THE SCREEN IN REVIEW; 'The Big Lift,' Fox Film Based on Air Operations Over Berlin, Is New Feature at Rivoli“, *The New York Times*, 27. dubna 1950, <https://www.nytimes.com/1950/04/27/archives/the-screen-in-review-the-big-lift-fox-film-based-on-air-operations.html> (staženo 27.3.2022).

¹⁰⁹ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 89.

¹¹⁰ Richard L. Coe, „Operation Vittles Scores at Palace“, *The Washington Post*, 15. května 1950; John McCarten, „The Current Cinema“, *The New Yorker*, 29. dubna 1950; „The Big Lift with Montgomery Clift and Paul Douglas“, *Harrison's Reports*, 15. duben 1950; „The Big Lift“, *Variety*, 6. dubna 1950.

na pozadí dojemné milostné aférky. Dle jeho názoru si film zaslouží, aby byl u diváků oblíbený, ale uznání a přílišná chvála nejsou v tomto případě na místě. Dále komentoval, že je zde očividná snaha vyzdvihnout hrdinské činy. Ve filmu je mnoho realistických scén, jejichž cílem je zdokumentovat tvrdou práci a odvahu těch, kteří se účastnili zásobování západních sektorů Berlína pomocí leteckého mostu. Podle autora však film postrádá soudržnost, srozumitelnost či význam. Crowther si na konec své recenze neodpustil štiplavou poznámku, že publikum zažije na konci filmu stejné utrpení jako hlavní hrdina – zkrátka velké zklamání.¹¹¹

K polodokumentárnímu snímku *The Big Lift* se vyjádřil i přední západoněmecký týdeník *Der Spiegel*. Ten komentoval původní verzi filmu pod německým názvem *Die viergeteilte Stadt*. Na jedné straně *Der Spiegel* ve své recenzi ocenil výkony německých hereček Cornell Borchersové a Bruni Löbelové, na druhou stranu silně kritizoval genderové stereotypy. Bruni Löbelová ztělesňuje něžnou a trpělivou dívku, kterou Američané nazývají *Schatzi*. V kontrastu s ní představuje Cornell Borchersová podlost a nečestnost, protože využívá amerického poručíka. Proti tomu se *Der Spiegel* ohradil a tato smíšená recenze naznačovala, že přijetí filmu v Spolkové republice Německo nebude u diváků dobré. Přestože byl *The Big Lift* svým způsobem prvním německo-americkým poválečným filmem, recenze v *Der Spiegel* byla jedním z důvodů, proč byl nakonec film pro západoněmecké diváky upraven. O upravené verzi filmu s názvem *Es begann mit einem Kuß Der Spiegel* napsal, že se jedná o méně kontroverzní snímek, který se znovu zaměřil na německý konzum.¹¹²

Přestože byl filmu vytýkán především pokulhávající humor a neoriginální romantické prvky v zápletce, faktem je, že *The Big Lift* poukázal na politické reakce v rámci silícího konfliktu studené války. Film podporoval závazek vlády Spojených států amerických vůči západnímu Německu a západní Evropě. Byl zdůrazněn symbolický význam západního Berlína pro celkový geopolitický kontext i pevné odhodlání Američanů neustoupit nepříteli v podobě Sovětského svazu a jeho satelitů.¹¹³

Twentieth Century-Fox dokázalo propojit zábavu a komerční zájmy s politickým poselstvím. *The Big Lift* svým dílem nepochybně přispěl k rozšíření povědomí o zoufalé situaci v poválečném Berlíně. Generál Lucius D. Clay, vojenský guvernér americké okupační zóny, v roce 1950 označil realizaci leteckého mostu za „odpověď západní civilizace totalitarismu, který byl schopen ničit hladem tisíce mužů, žen i dětí ve snaze ovládat jejich mysl a duši.“¹¹⁴ Naléhavost tohoto sdělení zdůrazňuje důležitost ideologického kontextu první berlínské krize.

¹¹¹ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 89; „Operation Vittles Scores at Palace“, *The Washington Post*, 15. května 1950.

¹¹² „Eisgekühlte Bezirke“, *Der Spiegel*, 10. května 1950; Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 96-98.

¹¹³ Hochscherf a Laucht, *Censorship, Scripts, Suppression, and Selection*, 89-90.

¹¹⁴ *Ibid.*, 86.

Poselství morální povinnosti pomoci „svobodnému městu“ proti „zlému“ Sovětskému svazu bylo předáno.

Závěr

Tato bakalářská práce se zabývala analýzou amerického polodokumentárního filmového snímku *The Big Lift* z roku 1950, který zachycuje události první berlínské krize v letech 1948 a 1949 a vyobrazuje realitu poválečného Berlína. Cílem práce bylo objasnit, zda a do jaké míry je snímek propagandistický a jakým způsobem se to projevuje. Dále práce zkoumala okolnosti vzniku díla v kontextu stupňující se antikomunistické nálady ve Spojených státech amerických na konci 40. a začátku 50. let 20. století. Brala v potaz politickou, ekonomickou i kulturní rovinu cenzury, zaměřovala se na změnu identity jednotlivých národností vyobrazených ve filmu, a ptala se, jaký dopad to mohlo mít na filmového diváka.

Film se natáčel v době přechodu od antifašismu k antikomunismu v politickém diskurzu USA. V kontextu začínající studené války byla patrná snaha USA čelit hrozbě v podobě SSSR a jeho expanzivním tendencím také za pomoci využití kultury. Kinematografie byla jedním z nástrojů, které se snažily ukázat USA jako ochránce „svobodného světa“ proti „zlému“ Sovětskému svazu. Skrze filmovou tvorbu se pokoušely o předání sdělení, která by byla v souladu se zájmy tehdejší politické reprezentace. Byl to právě ideologický boj, který stál za zásahy vládních orgánů do výsledné podoby zkoumaného filmu. Vláda USA se finanční podporou podílela na vzniku *The Big Lift* a vyhrazovala si právo zasahovat do příprav filmu. Velkolepost výpravy byla vykoupena cenzurou scénáře. Není sice známé, nakolik se vládní orgány vměšovaly do projektu filmu, ale závislost na státních zdrojích znamenala kontrolu obsahu. Fakt, že tomu tak bylo, přibližuje odpověď na zvolenou výzkumnou otázku. *The Big Lift* je propagandistickým filmem. Je to dílo politicky mainstreamového obsahu, které zapadalo do nálady americké společnosti tehdejší doby a nešlo proti širšímu politickému konsensu.

The Big Lift se odlišuje od ostatních amerických protikomunistických filmů té doby tím, že nestaví komunistickou hrozbu do úplného středu dění. Přestože Sověti nejsou ve filmu vyobrazeni v dobrém světle, divák by v souvislosti s dobou vzniku předpokládal, že film bude mnohem více kritický vůči SSSR i jeho vůdci. Jak řekl sám režisér George Seaton: „*The Big Lift* nebyl ve skutečnosti protiruský,“¹¹⁵ jak by se dalo od amerického filmu z počátku 50. let čekat. Sověti jsou ve filmu vyobrazeni spíše jako pošetilí a jejich chování je označeno za nevypočitatelné. Z filmu vyplývá, že v tom spočívá hlavní nebezpečí, které Sověti představují. Přestože film jasně předal poselství morálního přesvědčení pomoci spřátelené zemi proti sovětské agresi a vyzdvihl americké odhodlání bránit demokratické hodnoty, míra kritiky

¹¹⁵ Rollins a O'Connor, *Why We Fought: America's Wars in Film & History*, 321, překlad autorky.

namířené proti SSSR je překvapivě malá. Zvláště pak, pokud přihlídneme k zásahům vlády Spojených států amerických do vzniku snímku. Film se spíše zaměřuje na otázku identity a smíření dvou zneprátených národů – Němců a Američanů.

Práce se také zabývala tím, do jaké míry a proč se lišila americká verze snímku *The Big Lift* z roku 1950 od jeho západoněmecká verze *Es begann mit einem Kuß* z roku 1953. V této verzi došlo k mnohým úpravám, které znamenaly změnu celkového poselství filmu. Předělaný film podporoval především usmíření mezi Němci a Američany. Kontroverzní politická témata byla vynechána a jakékoliv negativní rysy u Němců byly vymazány. Speciálně upravená verze splňovala kulturní nároky německých diváků a cílila na německý konzum. Z toho se dá usoudit, že zájem filmové společnosti byl u obou verzí totožný – trefit se do aktuální nálady společnosti a vyhovět jejím požadavkům. Důvodem úprav byl nejen vyšší finanční zisk filmové společnosti, ale i snaha působit kulturní politikou za hranicemi USA.

Německo si za velice krátkou dobu prošlo mnohými politickými změnami. Zažilo éru demokratické Výmarské republiky (1918-1933), realizaci megalomanské myšlenky nacionálně socialistického státu (1933-1945) a dobu bezprostředně po válce poznamenané zkázou, úpadkem a následnou okupací. *The Big Lift* zobrazuje nacistickou minulost jednotlivých postav a představuje tak i kontroverzní téma doby. Neomlouvá hrůzné činy, které byly nacistickým režimem spáchány, ale zásadně odmítá princip kolektivní viny a zdůrazňuje hi storické kořeny problémů německého národa s přijetím demokracie. Film lze označit za přínosný pro sblížení dvou národů, které během druhé světové války byly nepřáteli na život a na smrt. To koresponduje s americkou zahraniční politikou, která podporovala přátelské vztahy s poválečným Německem ve snaze bránit demokratické hodnoty ve střetu ideologií.

Film je médium, které může být využíváno pro účely vzdělávání. To je případ i *The Big Lift*, který se snažil edukovat americké obyvatelstvo o situaci v okupovaném Berlíně. Představoval bídu, utrpení a každodenní strádání ve válkou zničeném městě. To mohl být záměr americké vlády i proto, že potřebovala odůvodnit obrovské finanční výdaje na podporu operace *Vittles*. Náklady operace se vyšplhaly k částce 224 milionů dolarů a ta byla vyplácena z peněz amerických daňových poplatníků. V tomto případě mohl film posloužit jako skvělý prostředek, jak situaci vysvětlit, vyvolat soucit, lítost a pochopení a ospravedlnit tak nadměrné utrácení.¹¹⁶

Filmový snímek *The Big Lift* divákovi nabízí pohled na poválečnou rehabilitaci německé společnosti. Skrze vzdělání o fungování demokracie a informacích o demokratických

¹¹⁶ „Vzdušný most do Berlína“, Totalita, http://www.totalita.cz/vysvetlivky/berlin_most.php (staženo 6.4.2022).

hodnotách USA dochází ve filmu k převýchově některých německých obyvatel a k postupné změně jejich identity. Příběh se odehrává ve válkou zničeném městě a film vyobrazuje jeho postupnou obnovu. Výstavba nového Berlína je symbolem rozchodu s minulostí a značí nový začátek. Skutečnost, že se příběh odehrává zrovna v Berlíně, je velmi podstatná. Město je samo o sobě symbolem, je bojištěm mezi dvěma ideologiemi, je dveřmi, které vedly za železnou oponu. Je místem mnohých kontrastů, na kterém se setkával Západ a Východ. Symbolika hraje důležitou audiovizuální roli. *The Big Lift* využívá symboly známé v kolektivní paměti amerických občanů té doby. Ve filmu lze nalézt velké množství různých přirovnání a skrytých narážek, které mohou diváka ovlivnit a lze je označit za propagandistické. Na druhou stranu je potřeba zdůraznit, že ačkoli film vyzdvihuje technické rekordy a monstróznost operace *Vittles*, nejedná se o snímek fanaticky vlastenecký či nekritický k vlastnímu národu.¹¹⁷

The Big Lift byl v Americe s nadšením očekáván a během prvních pár dní byl o něj veliký zájem. Film lákal především hereckým obsazením. Američtí diváci dobře znali hollywoodskou hvězdu Montgomeryho Clifta, jehož podobizna se objevila na plakátech, které zvaly ke zhlédnutí filmu. Není však více dostupných materiálů, které by naznačovaly, že by propagaci filmu byla věnovaná větší pozornost a že by do reklamy byly vloženy větší finanční prostředky, ať už ze strany filmového studia, či vlády Spojených států amerických. Vláda USA prokazatelně zasahovala do výsledné podoby filmu, ale jeho dosah již pravděpodobně neřešila. Předpokladem mohlo být, že aktuální a celosvětově sledované téma společně s pohledným Cliftem budou dostačujícím lákadlem. Právě nedostatečná reklama může stát za průměrným úspěchem *The Big Lift*.

Analýza filmového snímku *The Big Lift* dokazuje, že se jedná o propagandistický film. Snímek však neměl dostatečný dosah. Jeho podíl na zvýšení povědomí o poválečné situaci v Evropě ve skutečnosti nebyl tak významný, jak se předpokládalo a film se sám o sobě nestal součástí kolektivní paměti amerického obyvatelstva. Nic na tom nezměnily ani odborné recenze, které byly z většiny dobré. Potenciál, který film nepochybně měl, nebyl plně využit.¹¹⁸

¹¹⁷ Rollins a O'Connor, *Why We Fought: America's Wars in Film & History*, 319.

¹¹⁸ *Ibid.*, 321-322.

Summary

This bachelor thesis is an analysis of the American semi-documentary film *The Big Lift* released in 1950. The movie captures the first Berlin crisis in 1948 and 1949 and presents the reality of post-war Berlin. The thesis aims to answer the question of whether and to what extent the movie *The Big Lift* is propagandistic and asks what effect it could have had on the film viewer. Furthermore, the work examines the circumstances of the film's creation in the context of the escalating anti-communist mood in the United States in the late 40s and early 50s. It takes into account the political, economic, and cultural levels of censorship. It also focuses on the changing identity of the individual nationalities depicted in the film.

The film was shot at a time of transition from anti-fascism to anti-communism in the US political discourse. Cinematography was one of the tools used to show the United States as the protector of the "free world" against the "evil" Soviet Union. Through filmmaking, a message that would be in accordance with the interests of the then political representation was conveyed. It was precisely the ideological conflict that was behind the government's intervention in the final form of the film. The US government financially contributed to the production of *The Big Lift* and reserved the right to intervene in the film's preparations. It is not known to what extent government authorities interfered in the film's project, but dependence on state resources meant control of the content. The fact that this was the case answers the chosen research question. *The Big Lift* is a propaganda film. It is a work of politically mainstream content that fit into the mood of American society at the time and did not go against the broader political consensus.

The Big Lift differs from other American anti-communist films of the time because the communist threat does not take centre stage. Although the Soviets are not portrayed in a good light in the film, the viewer could assume that the film would be much more critical of the USSR and its leader. Also, the director of the film George Seaton said: "*The Big Lift wasn't really anti-Russian,*" as might be expected from an American film shot in the early 1950s. The Soviets are portrayed in the film as foolish and their behaviour is described as unpredictable. The film shows that this is the main danger posed by the Soviets. Although the film clearly conveyed a message of moral conviction to help a friendly country against Soviet aggression and highlighted America's determination to defend democratic values, the level of criticism against the USSR is surprisingly small. Especially when the interventions of the United States government in the creation of the film are considered. Overall, the film focuses more on the question of the identity and reconciliation of two hostile nations - the Germans and the

Americans.

Germany has undergone many political changes in a very short time. It experienced the era of the democratic Weimar Republic (1918-1933), the realization of the megalomaniacal idea of the National Socialist state (1933-1945) and the period immediately after the war marked by destruction, decline and subsequent occupation. The formerly developed state found itself in both cultural and economic isolation. *The Big Lift* depicts the Nazi past of individual characters and thus presents a controversial topic of the time. It does not excuse the horrific acts committed by the Nazi regime, but fundamentally rejects the principle of collective guilt and emphasizes the historical roots of the German nation's problem with acceptance of democracy. The film can be described as beneficial for the rapprochement of two nations that were enemies during World War II. This corresponds to American foreign policy, which promoted friendly relations with post-war Germany to defend democratic values in the conflict of ideologies.

This thesis also aims to answer the question to what extent and why the American version of the film differed from its West German version titled *Es begann mit einem Kuß* released in 1953. There were many adjustments to this version that changed the overall message of the film. The remade film primarily promoted reconciliation between Germans and Americans. Controversial political issues were omitted, and any negative features of the Germans were erased. The modified version met the cultural demands of German viewers and aimed at German consumption. From this, it can be concluded that the interest of the film company was the same in both versions - to match the current mood of the society and meet its requirements. For the Americans, it was to get over the evil committed by the Nazi regime and to serve as a warning of a new threat – the USSR. For the Germans, it was a reconciliation with a hostile nation and a distance from the Nazi past. The reason for the adjustments was not only the higher financial profit of the film company but also the effort to promote the government's cultural policy outside of the United States.

Film is a medium that can be used for educational purposes. *The Big Lift* sought to educate the American population about the situation in occupied Berlin. The movie depicted misery, suffering, and daily hardship in a war-torn city. This could also have been the intention of the US government because it needed to justify the huge financial expenses in support of Operation *Vittles*. The costs of the operation climbed to \$224 million, and it was paid out of US taxpayers' money. In this case, the film could serve as a great way to explain the situation, evoke compassion, regret and understanding, and justify excessive spending.

The film *The Big Lift* offers the viewer a look at the post-war rehabilitation of German society. Through education about the functioning of a democratic society and information about

the democratic values of the USA, the film re-educates the German people and changes their identity. The story takes place in a war-torn city and the film depicts *Trümmerfrauen* and the renewal of the city. The construction of the new Berlin is a symbol of a break with the past and marks a new beginning. The fact that the story takes place in Berlin is very significant. The city itself is a symbol, it is a battleground between two ideologies, and it is a door that led through the Iron Curtain. It is a place of many contrasts where the West and the East met. Symbolism plays an important audio-visual role. *The Big Lift* uses symbols known in the collective memory of American citizens of that time. The film contains many different comparisons and hidden allusions that can affect the viewer and can be described as propagandistic. On the other hand, it should be emphasized that although the film highlights the technical records and monstrosity of Operation *Vittles*, it is not fanatically patriotic or uncritical of its own nation.

The Big Lift was eagerly awaited. The film attracted viewers mainly with its cast. American viewers were well acquainted with Hollywood star Montgomery Clift whose portrait appeared on film posters. However, there is no more material available to suggest that more attention is paid to the promotion of the film and that more money was invested in advertising, either by the film studio or the United States Government. The US Government demonstrably interfered with the final form of the film, but the film's impact was probably not addressed. The premise could have been that the current and globally monitored topic, together with the handsome Clift, would be a sufficient attraction. It is possible that the insufficient advertising was the reason why the success of *The Big Lift* can be described as average. Although the film was nominated by the Hollywood Foreign Press Association for a Golden Globe for promoting understanding among nations, its contribution to raising awareness of the post-war situation in Europe was not significant and the film itself did not become part of the collective memory of the American population. Even expert reviews, which were mostly good, did not change the fact that *The Big Lift* was less successful than expected.

Použité zdroje

Primární zdroje

The Big Lift. Režie George Seaton. Film, USA, 1950. 120 min.

Sekundární zdroje

Berlin Airlift Quotes. „Soviet Foreign Minister Vyacheslav Molotov“. https://www.nationalcoldwarexhibition.org/documents/nc/Berlin_Wall_and_Berlin_Airlift_Quotes.pdf (staženo 6.4.2022).

Britannica. „George Seaton – American screenwriter and director“. Editováno Michael Barson. <https://www.britannica.com/art/Academy-Award> (staženo 27.3.2022).

Britannica. „Hollywood blacklist – United States history“. Editováno Allison Perlman. <https://www.britannica.com/topic/Hollywood-blacklist> (24.3.2022).

Clark, Alfred E. „George Seaton, Director, Dead; Got Two Oscars for Screenplays“. *The New York Times*. 29. července 1979. <https://www.nytimes.com/1979/07/29/archives/george-seaton-director-dead-got-two-oscars-for-screenplays-also.html> (27.3.2022).

Clay, Lucius D. „Berlin“. *Foreign Affairs* Vol. 41,č. 1 (duben 1962), 47-58. <https://www.jstor.org/stable/20029598> (staženo 23.3.2022).

Coe, Richard L. „Operation Vittles Scores at Palace“. *The Washington Post*, 15. května 1950.

Cramer, AW. „Musicians & Composers of the 20th Century“. Salem Press; 2009. <https://search-ebshost.com.ezproxy.is.cuni.cz/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=e000xww&AN=280122&lang=cs&site=ehost-live&scope=site> (staženo 7.4.2022).

Crowther, Bosley. „THE SCREEN IN REVIEW; 'The Big Lift,' Fox Film Based on Air Operations Over Berlin, Is New Feature at Rivoli“. *The New York Times*, 27. dubna 1950, <https://www.nytimes.com/1950/04/27/archives/the-screen-in-review-the-big-lift-fox-film-based-on-air-operations.html> (staženo 27.3.2022).

„Eisgekühlte Bezirke“. *Der Spiegel*, 10. května 1950, <https://www.spiegel.de/politik/eisgekuehlte-bezirke-a-1384f2a9-0002-0001-0000-000044448311> (staženo 22.3.2022).

Erl, Astrid. „Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory“. In *A Companion to Cultural Memory Studies*, eds. Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter, 2010, 389–397.
Foster, Thomas C. *Jak číst film. Cinefilův průvodce po světě pohyblivých obrázků*. Brno: Host, 2017.

FSK – Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft. „Die Geschichte der FSK“. <https://www.fsk.de/?seitid=16&tid=473> (staženo 24.3.2022).

Grose, Peter. „The Boss of Occupied Germany: General Lucius D. Clay“. *Foreign Affairs* Vol. 77, č. 4 (červenec–srpen 1998), 179-185. <https://www.jstor.org/stable/20049040> (staženo 5.4.2022).

Hochscherf, Tobias a Christoph Laucht. „Censorship, Scripts, Suppression, and Selection: Twentieth Century-Fox and the Story of the Berlin Airlift in *The Big Lift* and *Es begann mit einem Kuß* (It Started with a Kiss), 1950–1953.“ *Film History* 31, č. 3 (2019): 83–111, <https://doi.org/10.2979/filmhistory.31.3.04> (staženo 16.3.2022).

Chester, Robert Keith. „World war II and U.S. Cinema: Race, Nation, and Remembrance in Postwar film, 1945-1978“. Diplomová práce, University of Maryland, 2011.

JUSTIA. „United States v. Paramount Pictures, Inc., 334 U.S. 131 (1948)“. <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/334/131/> (staženo 24.3.2022).

Křen, Jan. „*Dvě století střední Evropy*“. Praha: Argo, 2019.

Maslowski, Nicolas a Jiří Šubrt a kol. *Kolektivní paměť K teoretickým otázkám*. Praha: Karolinum, 2015.

McCarten, John. „The Current Cinema“. *The New Yorker*. 29. dubna 1950.

Miller, Roger G. *To Save a City – The Berlin Airlift 1948–1949*. Air Force History and Museum Program. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015038562461&view=1up&seq=1> (staženo 4.3.2021).

Miller, Roger G. „OPERATION VITTLES: A NAME FOR THE BERLIN AIRLIFT“. *Air Power History* 55, č. 3 (podzim 2008): 46-55, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26275022> (staženo 20.4.2022).

Mirrlees, Tanner. „The DoD's Cultural Policy: Militarizing the Cultural Industries“. University of Ontario Institute of Technology. *Communication+1*, č. 6 (2017): článek 3, <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1060&context=cpo> (staženo 20.3.2022).

Moser, Joseph W. „Hermann Leopoldi: The Life of a Viennese Piano Humorist“. *Journal of Austrian studies* 47, č. 1 (jaro 2014): 159-160. <https://web-s-ebsohost-com.ezproxy.is.cuni.cz/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=782fe340-efdd-4667-b58d-2261a133fe5b%40redis> (staženo 20.4.2022).

Müller, Helmut. „Nový začátek (1945–1949)“. In *Dějiny Německa*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, 314–339.

Murphy, Dennis M. a James F. White. „Propaganda: Can a Word Decide a War?“. *United States Army War College Press* 23, č. 3 (podzim 2007), <https://press.armywarcollege.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2383&context=parameters> (staženo 27.3.2022).

Petráčková, Věra a Jiří Kraus a kol. *Akademický slovník cizích slov I. díl*. Praha: Academia, 1995.

Petráčková, Věra a Jiří Kraus a kol. *Akademický slovník cizích slov II. díl*. Praha: Academia, 1995.

Rollins, Peter C. a John E. O'Connor. *Why We Fought : America ought : America's Wars in Film and History*. University Press of Kentucky, Film and Media Studies 24, 2008.

Simona Vallová. „Dějiny a koncept kolektivní paměti“. Diplomová práce, Západočeská univerzita v Plzni, 2017.

Stern, Ralph. "The Big Lift" (1950): Image and Identity in Blockaded Berlin. *Cinema Journal*, Vol. 46, č. 2 (2007): 66-90, <https://www.jstor.org/stable/4137182> (staženo 1.2.2022). „The Big Lift“. *Variety*, 6. dubna 1950.

„The Big Lift with Montgomery Clift and Paul Douglas“. *Harrison's Reports*, 15. duben 1950.

The United States Department of Justice. „United States v. Paramount Pictures, Inc., 334 U.S. 131 (1948)“. <https://www.justice.gov/atr/paramount-decree-review> (staženo 24.3.2022).

TEZE BAKALÁŘSKÉ PRÁCE	
Jméno:	Klára Crkvová
E-mail:	78774678@fsv.cuni.cz
Studijní obor:	Teritoriální studia
Semestr a školní rok zahájení práce:	ZS 2021/2022
Semestr a školní rok ukončení práce:	LS 2021/2022
Vedoucí bakalářského semináře:	doc. PhDr. Vít Smetana, Ph.D.
Vedoucí práce:	Mgr. Anežka Brožová, BA
Název práce:	<i>The Big Lift</i> : Cesta ke sblížení národů nebo nástroj propagandy?
Charakteristika tématu práce (max. 10 řádek):	Bakalářská práce se věnuje analýze amerického filmového snímku <i>The Big Lift</i> , který zachycuje první větší konflikt studené války – první berlínskou krizi v letech 1948–1949. Film byl vydán v roce 1950, seznamuje diváka s operací <i>Vittles</i> a představuje téma historie poválečného Německa a mocenského soupeření Východu a Západu. Práce zkoumá, zda a do jaké míry je filmový snímek <i>The Big Lift</i> propagandistický a jak se to projevuje. Práce se rovněž zabývá tím, jakým způsobem bylo ovlivněno natáčení filmu v prostředí stále citelnější antikomunistické nálady na konci 40. a začátku 50. let 20.století. Věnuje se faktorům, které měly dopad na výslednou podobu filmu.
Zdůvodnění úprav a změn tématu od zadání projektu do odevzdání práce (max 10. řádek):	Původním zamýšleným návrhem bakalářské práce měla být komparativní analýza několika vybraných filmových snímků zachycujících události první berlínské krize v letech 1948–1949. Od tohoto plánu bylo upuštěno vzhledem k nedostatku vhodných filmů, které se zabývají touto tematikou. Nebylo by možné je porovnávat a zkoumat například, jak se náhled na tuto dějinnou kapitolu měnil v průběhu desetiletí 20. a 21.století. Rozsah práce by byl až moc veliký, proto došlo ke zúžení a práce, která je zaměřena pouze na jeden jediný filmový snímek jako na pramen, který je dopodrobna zanalyzován.
Struktura práce (hlavní kapitoly obsahu):	<ol style="list-style-type: none"> 1. Úvod 2. Historický kontext 3. Teoretická část zabývající se pamětí ve filmu 4. Analýza filmového snímku <i>The Big Lift</i> 5. Závěr
Prameny a literatura (výběrová bibliografie, max 30. hlavních titulů)	<p><i>The Big Lift</i>. Režie George Seaton. Film, USA, 1950. 120 min.</p> <p>Clay, Lucius D. „Berlin“. <i>Foreign Affairs</i> Vol. 41,č. 1 (duben 1962), 47-58. https://www.jstor.org/stable/20029598 (staženo 23.3.2022).</p> <p>Crowther, Bosley. „THE SCREEN IN REVIEW; 'The Big Lift,' Fox Film Based on Air Operations Over Berlin, Is New Feature at Rivoli“. <i>The New York Times</i>, 27. dubna 1950, https://www.nytimes.com/1950/04/27/archives/the-screen-in-review-the-big-lift-fox-film-based-on-air-operations.html (staženo 27.3.2022).</p> <p>„Eisgekühlte Bezirke“. <i>Der Spiegel</i>, 10. května 1950, https://www.spiegel.de/politik/eisgekuehlte-</p>

bezirke-a-1384f2a9-0002-0001-0000-000044448311 (staženo 22.3.2022).

Erl, Astrid. „Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory“. In *A Companion to Cultural Memory Studies*, eds. Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter, 2010, 389–397.

Hochscherf, Tobias a Christoph Laucht. „Censorship, Scripts, Suppression, and Selection: Twentieth Century-Fox and the Story of the Berlin Airlift in *The Big Lift* and *Es begann mit einem Kuß* (It Started with a Kiss), 1950–1953.“ *Film History* 31, č. 3 (2019): 83–111, <https://doi.org/10.2979/filmhistory.31.3.04> (staženo 16.3.2022).

Chester, Robert Keith. „World war II and U.S. Cinema: Race, Nation, and Remembrance in Postwar film, 1945-1978“. Diplomová práce, University of Maryland, 2011.

Miller, Roger G. *To Save a City – The Berlin Airlift 1948–1949*. Air Force History and Museum Program. <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015038562461&view=1up&seq=1> (staženo 4.3.2021).

Miller, Roger G. „OPERATION VITTLES: A NAME FOR THE BERLIN AIRLIFT“. *Air Power History* 55, č. 3 (podzim 2008): 46-55, <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26275022> (staženo 20.4.2022).

Mirrlees, Tanner. „The DoD's Cultural Policy: Militarizing the Cultural Industries“. University of Ontario Institute of Technology. *Communication+1*, č. 6 (2017): článek 3, <https://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1060&context=cpo> (staženo 20.3.2022).

Müller, Helmut. „Nový začátek (1945–1949)“. In *Dějiny Německa*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999, 314–339.

Murphy, Dennis M. a James F. White. „Propaganda: Can a Word Decide a War?“. *United States Army War College Press* 23, č. 3 (podzim 2007), <https://press.armywarcollege.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2383&context=parameters> (staženo 27.3.2022).

Stern, Ralph. "The Big Lift" (1950): Image and Identity in Blockaded Berlin. *Cinema Journal*, Vol. 46, č. 2 (2007): 66-90, <https://www.jstor.org/stable/4137182> (staženo 1.2.2022).

Podpis studenta a datum

Klára Crkvová, 1.5.2022

Schváleno	Datum	Podpis
Vedoucí práce		
Vedoucí bakalářského semináře		
Garant oboru		