

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav světových dějin

Bakalářská práce

Jiří Veselý

**Příspěvek k propagandě britského impéria ve
filmu v letech 1918-1939**

**A Contribution to the Propaganda of the British
Empire in Film in 1918-1939**

Praha 2015

Vedoucí práce:

PhDr. Jaromír Soukup, Ph.D.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 19. května, 2015

.....
Jiří Veselý

Chtěl bych poděkovat PhDr. Jaromírovi Soukupovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné připomínky a rady, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout.

Klíčová slova (česky):

Propaganda, britské impérium, Velká Británie, meziválečné období, kino, film

Klíčová slova (anglicky):

British Empire, Propaganda, Great Britain, Inter-war Period, Cinema, Film

Abstrakt:

Předmětem bakalářské práce je analýza propagandy britského impéria ve filmu v letech 1918–1939. Po první světové válce hrálo sice oslabené, ale stále více se rozpínající britské impérium jednu z rozhodujících rolí na světové politické scéně. Jeho velikost a síla se prezentovala při imperiálních výstavách, v divadelních hrách, na malbách, plakátech, ve školních učebnicích, dětské literatuře, v rozhlasu a také v nově se rozvíjejícím odvětví – ve filmu. Kina lákala obyvatele všech věkových skupin a pomocí filmů bylo možné ovlivňovat veřejné mínění buď přímo propagandistickými snímky, či méně zřetelně pomocí dobrodružných filmů. V práci vycházím z období „nového imperialismu“ (*new imperialism*) ve Velké Británii a posuzuji, proč hodnoty běžné na konci devatenáctého století jako militarismus, patriotismus, sociální darwinismus či pocit civilizační mise plněné v koloniích nezmizely s první světovou válkou a přetrvaly právě v kinematografii. Dále vysvětluji, jakým způsobem se britská filmová tvorba vypořádávala s hollywoodskou konkurencí a zda podpora vlády (*Cinematographic Film Bill*, filmová sekce Britské obchodní komory, tvorba *General Post Office*) měla na produkci britských filmů nějaký významnější dopad. Cílem práce je prozkoumat v českém prostředí nezmapované téma britské propagandy ve filmu a objasnit důvody, které vedly ke snaze propagovat hodnoty britského impéria na filmových plátnech.

Abstract:

The aim of the bachelor thesis is to analyse propaganda of the British Empire in the film between the years 1918 – 1939. The British Empire was weakened after World War I., but still became an expanding area and had decisive role in the world politics. The power and the authority of the Empire were often presenting on exhibitions, in the theatre, on paintings, posters, in schoolbooks, in literature for children, on radio or in the much developing film industry. People of all ages were attracted by films and cinemas could affect people either with propaganda's film or with adventure films. In my thesis I look closely on the age of New Imperialism in Great Britain and consider why it was the film industry where values typical of 19th century such as militarism, patriotism or Social Darwinism remained even after the World War I. Further I

focus on how British cinematography dealt with the rising Hollywood production and explore the influence of government support (Cinematographic Film Bill, film department of Empire Marketing Board, film production of General Post Office) on British film production. The aim of the thesis is examining the theme of British propaganda in the film in the Czech surroundings. Next aim is explaining reasons which head towards to propagate the values of the British Empire in the film.

Obsah

Úvod.....	8
1. Uvedení do problematiky.....	13
1.1 Teorie propagandy.....	13
1.2 Dějiny Velké Británie do první světové války.....	14
1.2.1 Politická sféra.....	14
1.2.2 Sociální sféra, období „ <i>new imperialism</i> “.....	18
1.2.3 První světová válka.....	22
1.3 Vznik filmu jako celosvětového fenoménu.....	23
1.3.1 Počátky britské kinematografie.....	24
2. Velká Británie a film po první světové válce.....	27
2.1. Soupeření s Hollywoodem.....	28
2.1.1 Quota Act.....	39
2.1.2 Filmová sekce Britské obchodní komory.....	30
2.1.3 Filmová jednotka <i>General Post Office</i> (GPO).....	32
2.2. Dokumentární filmy.....	33
2.2.1 <i>Song of Cejlon</i>	33
2.2.2 <i>Windmill in Barbados</i>	35
2.2.3 <i>West Africa Calling</i>	36
2.2.4 <i>Five Faces</i>	36
2.3 Imperiální výstava.....	37
2.3.1 <i>King Opens Empire Exhibition</i>	37
3. <i>Cinema of Empire</i> – Hollywood versus britská produkce.....	39
3.1. Dobrodružné celovečerní snímky z hollywoodské produkce.....	42
3.1.1 <i>The Lives of a Bengal Lancer</i>	42
3.1.2 <i>We Wilie Winkie</i>	43
3.1.3 <i>Gunga Din</i>	43
3.2 Britská tvorba - bratři Kordové.....	44
3.2.1 <i>Sanders of the River</i>	46
3.3 Soumrak imperiálního sentimentu.....	47
Závěr.....	48
Literatura.....	50

Úvod:

Film se stal na konci devatenáctého století během několika let jedním z nejefektivnějších prostředků k ovlivňování všech společenských vrstev britské populace. Pozvolna nahradil oblibu hudebních a divadelních síní a s návštěvností několika milionů diváků týdně si možnosti filmové tvorby uvědomily i politické elity. Pro pracující třídu se kinematografie stala nejjednodušším a nejoblíbenějším způsobem rozptýlení. Sociální historik John M. Mackenzie sice zmiňuje, že kina jsou tu především proto, aby vydělávala peníze, přesto právě díky ohromné oblibě kin od jejich vzniku až do padesátých let dvacátého století¹ se filmová tvorba stala zrcadlem národní nálady, veřejného názoru a vkusu.

Cílem mé práce je zmapovat poměrně neznámé téma britské imperiální propagandy ve filmu. Práce je vymezena obdobím mezi světovými válkami, přesto pro vysvětlení imperiálních pohnutek budu muset rozebrat podrobněji i období „nového imperialismu“ (*new imperialism*) z konce devatenáctého století, které je pro vysvětlení pohnutek imperiální propagandy klíčové. V českém prostředí k tomuto tématu chybí literatura, čerpat budu tedy výhradně ze zahraničních zdrojů. Kvalitně zpracované a přeložené jsou jen některé zdroje věnující se obecně dějinám filmu. Ve své práci se pokusím co nejpřehledněji zmapovat britskou filmovou tvorbu vztahující se k britskému impériu a analyzovat, proč byla vůbec ve Velké Británii po první světové válce snaha propagovat britský trh, imperiální hodnoty, ale i hegemonní postavení Britů ve filmové tvorbě. U hraných snímků z imperiálního prostředí třicátých let se pokusím vysvětlit důvody jejich popularity. Více bych se chtěl zaměřit i na filmy točené Hollywoodem, z nichž mnohé zobrazovaly více imperiálního sentimentu, než by se odvážili vyjádřit sami Britové.

Součástí mého tématu je britské impérium, jeho dějinám se věnuji vzhledem k mému zaměření na sociální historii jenom okrajově. Impérium hodnotím spíše z hlediska kinematografie a obecných hnutí *popular culture* v předvečer první světové války a v meziválečném období. Politické dějiny impéria i Velké Británie nezmiňuji zcela záměrně, neboť by vysvětlování statutu jednotlivých kolonií či domácích událostí v jednotlivých dominiích mohlo narušit přehlednost a srozumitelnost práce. Rozebírání politických rozhodnutí jak z hlediska impéria, tak

¹ V té době kino postupně nahrazoval nový objev, televizor.

ze strany Velké Británie v meziválečném období zmiňuji tedy jen pokud to zapadá do konceptu práce a snažím se spíše analyzovat jednotlivé pohnutky, které stály za imperiální propagandou a vzrůstem militarismu, šovinismu, sociálního darwinismu a vlastenectví konce devatenáctého století, z něhož se většina imperiálních prototypů zobrazovaných ve filmu zrodila. Není bohužel v možnostech bakalářské práce, věnující se filmové tvorbě s imperiálním podtextem, dostatečně zdokumentovat získávání jednotlivých kolonií, správu dominií ani změny, které v meziválečném období nastaly. Podobně ani nerozebírám ve své práci populární filmy ani režiséry točící v meziválečném období, pokud se přímo nezapojili do tvorby imperiálních snímků. Nejznámější britský režisér třicátých let, Alfred Hitchcock, v práci není zmíněn zcela záměrně, neboť jeho tvorba nemá s propagandou britského impéria žádné styčné body.

Celou práci jsem rozdělil do tří kapitol. V té první se snažím vymezit definici propagandy a posoudit, který termín propagandu vysvětluje nejpřesněji. V téže kapitole rozebírám politické dějiny Velké Británie do první světové války se speciálním důrazem na období imperiální moci trvající od padesátých let devatenáctého století, z něhož se zrodila většina imperiálního uvědomění a představ o britské síle, z kterého později čerpala britská filmová tvorba ve dvacátých a třicátých letech 20. století. V další části této kapitoly se soustředím již jen na sociální dějiny se zaměřením na období *new imperialism*, které je pro pochopení meziválečné filmové tvorby klíčové. Stručně zmiňuji i první světovou válku, která znamenala výrazný mezník. Šok válečných polí na Sommě a Marně přetnul lidový militarismus a šovinismus, který se stal běžným díky oblibě *Music Hallů*. Kapitola obsahuje i úvod do kinematografie a stav tvorby v poválečné Evropě, kdy se Hollywoodu podařilo zaplavit filmový trh v zemích postižených válkou. Úvod jsem doplnil i informacemi z britské filmové tvorby předválečných let, kdy se s novým médiem silně experimentovalo a objevily se první snímky zobrazující pompu a slávu britského impéria.

V druhé kapitole nejprve analyzuji britské soupeření na domácím trhu s hollywoodskou produkcí. Složitou situaci britských studií se snažila zlepšit vláda ustanovením *Cinematographic Film Bill* (známý jako *Quota Act*), který měl podporovat tvorbu britských filmů a založením filmové sekce *Empire Marketing Board* (Britské obchodní komory), jejíž tvorba dala vzniknout nejlepším

dokumentárním snímkům té doby. Dále rozebírám důvody neefektivity *Quota Act*, i proč filmová sekce EMB musela skončit s tvorbou. Většina režisérů se přesunula do filmové jednotky *General Post Office*, která zastávala práci úřadu oficiální imperiální propagandy. Na jednotlivých filmech (*Song of Cejlon*, *Windmill in Barbados*, *West Africa Calling*, *Five Faces*) konkrétně poukazují na jednotlivé rysy dokumentární propagandy, kterou financovala vláda i soukromé subjekty v meziválečném období. V třetí části druhé kapitoly se snažím přiblížit další fenomén meziválečných let, a to konání imperiální výstavy v letech 1924–1925. Tato výstava představovala jednu velkou imperiální propagační akci a díky omezenému času jejího trvání byla zachycena právě ve filmu a na pohlednicích.

V třetí kapitole se věnuji již převážně filmové tvorbě v třicátých letech a snažím se vysvětlit fenomén hollywoodské produkce hraných dobrodružných filmů plných imperiálního sentimentu, hrdinství a cti. Analyzuji konkrétní snímky jako *Gunga Dín*, *Wee Willie Winkie* či *The Lives of the Bengal Lancer*. Tyto filmy získaly ohromnou oblibu jak ve Velké Británii, tak ve Spojených státech amerických. Dále hodnotím i britskou tvorbu Alexandra a Zoltána Kordy. Jejich filmy *Sanders of the River* (1935), *Elephant Boy* (1937), *The Drum* (1938) a *The Four Feathers* (1939) poskytl „útěk od starostí“ zhoršující se politické situace ve Velké Británii a později se znovu promítaly i v průběhu druhé světové války. Kapitulu zakončuji analýzou pozvolného slábnutí imperiálního sentimentu po druhé světové válce, který způsobila i pozvolná dekolonizace.

Při tvorbě své práce jsem vycházel zejména ze studia filmů a zahraniční odborné literatury. Kvalitních zdrojů v českém jazyce je k tématu poměrně málo. Každý, kdo se o dané téma bude zajímat, musí hledat jakékoliv podrobnější informace k propagandě britského impéria ve filmu v anglicky psaných publikacích. Téma je zastíněno nacistickou a sovětskou propagandou v meziválečném období. V porovnání s promyšlenou a cílenou propagandou obou totalitních režimů propagace britských hodnot, ideálů a zboží se zdá být nedůležitá. Ve své práci netvrdím, že se britská filmová propaganda přiblížila dokonalosti propagandistických snímků Leni Riefenstahlové či sovětského režiséra Sergeje Ejzenštejna, přesto si v upravené míře v meziválečném období našla své místo mezi britskou tvorbou. Vzhledem k tomu, že zdroje k práci jsou především v angličtině, tak řadu odborných termínů nechávám v původním znění psaném kurzívou. Překlad

názevů jednotlivých institucí by mohl působit kontraproduktivně, neboť každý, kdo se o toto téma bude zajímat, se setká s těmito termíny spíše v původním znění.

Nejvyužívanějším zdrojem k tvorbě mé práce se staly dvě knihy sociálního historika Johna M. Mackenzieho (*Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960, Imperialism and Popular Culture*). Obě knihy doporučuji každému zájemci o danou problematiku, neboť přehledně vysvětlují především kořeny imperiálního sentimentu nejen na konci devatenáctého století, ale i jeho posun do období po první světové válce. Autor se v obou pracích věnuje veškerému imperiálnímu étosu, kdy kromě filmu zmiňuje i tisk, pořádání imperiálních výstav, počátky rádiového vysílání, rozmach dobrodružné literatury s imperiální tematikou i počátky skautského hnutí.

Jeden z nejlepších zdrojů k britskému impériu, jeho vzniku, dějinám i pozvolnému úpadku impéria je kniha britského ekonoma a historika Nialla Fergussona (*Britské impérium: cesta k modernímu světu*), který s nadhledem rozebírá klady i zápory dobývání jednotlivých kolonií i proměny pohnutek, které k tomu Brity vedly. Další kvalitní přeloženou prací vztahující se k dějinám britského impéria je i kniha Denise Judda (*Impérium: britská koloniální zkušenost od roku 1765 do současnosti*). Tato práce však není ucelená a věnuje se vždy jen jednotlivým důležitým zlomovým bodům v britských imperiálních dějinách. K lepšímu pochopení britských imperiálních pohnutek mě dovedla kniha Ernesta Barkera *The Ideas and Ideals of the British Empire*. Další práci věnující se přímo britské propagandě v meziválečném období napsal Merle Kenneth Peirce. (*British Cinema and the Manipulation of Public Opinion During the Inter-war Years*) Kvalitně provedená je i práce filmového historika Jamese Chapmana: *Projecting Empire : Imperialism and Popular Cinema*.

K získávání informací o kinematografii jsem využil spis *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie* od Kristin Thompsonové a Davida Bordwella. Autoři propojují filmové ovlivňování Evropy a Spojených států amerických a rozebírají film jako relativně mladé médium, jehož ohromná popularita trvá již 120 let. Jedná se zatím o nejpřehlednější chronologicky psaný zdroj vztahující se k dějinám filmu. Dalším kvalitním dílem mapujícím postupný vznik filmu, jednotlivé inovace a nové konkrétní technologické postupy je kniha Jamese Monaca *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny*,

teorie. Jak z názvu vyplývá, tak autor si vytyčil složitý cíl a i přes sedm set stran textu knize mnohost probíraných okruhů ubírá na kvalitě. Přesto Monaco velice šikovně přechází mezi jednotlivými tématy a toto dílo by měla být oporou při tvorbě jakékoliv práce týkající se filmu obecně. *The Encyclopedia of British Film* od Briana McFarlaneho je třetí hojně využívaným spisem. K dějinám britského filmu vzhledem k úctyhodnému obsahu je zde možné dohledat prakticky cokoliv, jediný očividný problém je abecední řazení, přičemž témata jsou často složitě okruhově propojena. Tuto knihu vidím jako nezbytný doplněk jakékoliv práce na téma britské filmové dějiny, přesto se kvůli složitému dohledávání informací jen stěží stane jedním z hlavních zdrojů. K definici propagandy jsem využil především práce Aliny Wróbel (*Výchova a manipulace*), Gartha a Viktorie O' Donnell (*Propaganda and Persuasion*) a Jana Jiráka a Barabary Köpplové (*Média a společnost*).

Největší internetovou oporou mi byl cenný veřejný zdroj <http://www.colonialfilm.org.uk/>, kde je možné shlédnout přes sto filmů získaných z *BFI National Archive*, *the Imperial War Museum* a *The British Empire and Commonwealth Museum*. Snímky jsou doplněné analýzou, technickými parametry a základními informacemi k filmu. Řada britských dokumentů by byla složitě k sehnání, vzhledem k relativně nízké popularitě a velkému množství natočených dokumentárních filmů v meziválečném období. K dohledání jsou zde nejdůležitější snímky britské dokumentární školy jako *Windmill in Barbados*, *Song of Cejlon* či hrané filmy jako *Palaver* či *Nionga*. K mé práci jsem načerpal jen z tohoto zdroje přes třicet dokumentárních snímků i několik hraných filmů.

1. Uvedení do problematiky

1.1 Teorie propagandy

Součástí mé práce je hodnocení filmů natočených o britském impériu v meziválečném období, s přihlédnutím na možnou propagandistickou složku, kterou dané filmy mohly obsahovat. Slovo *propagatio* pochází z latiny a znamená šíření. Termín propaganda často vyvolává negativní až pejorativní konotace. Získala je především díky masovému využívání totalitními režimy v průběhu 20. století. Někteří badatelé tvrdí, že propaganda je stará jako lidstvo samo, přesto s rozvojem masové komunikace a to především tisku, rozhlasu i filmu se neodmyslitelně používala ve větším měřítku právě ve 20. století. Poprvé byla maximálně využita po vypuknutí první světové války, kdy za pomoci tisku manipulovala masy a podporovala tak vzájemnou nenávisť jednotlivých národů. Jednou z jejích typických charakteristik je, že emotivní složka převládá nad tou intelektuální. Ačkoli vše může probíhat skrytě, tak jde obvykle o záměrný a vědomý proces. Většina autorů, kteří se dané problematice věnují, se shodnou na tom, že propaganda se zabývá ovlivňováním mínění a postojů člověka. Bohužel neexistuje jednoznačné vymezení termínu – především proto, že se jejím systematickým výzkumem zabývá hned několik oborů – historie, politologie, sociologie a multimediální studia.²

Podle Jiráka a Köpplové jde v propagandě o soustředěnou a promyšlenou snahu získat veřejnost pro určitý pohled na nějaké téma, určité jednání či osvojení si souboru představ a názorů.³ A. J. Mackenzie oproti tomu tvrdí, že propaganda je pokus ovlivňovat druhé, aby přijali identické postoje; toto ovlivňování je buď neuvědomělé, nebo je součástí systematického úsilí jedince nebo skupiny, která má určitou víru, nebo sleduje jisté cíle.⁴ Podle Aliny Wróbel propaganda znamená manipulaci mocenských elit nebo politických skupin s velkými lidskými kolektivy.⁵ Několik základních otázek si položili i Jowett a O'Donnell, kteří analýzu

² Etymologický slovník jazyka českého uvádí definici: propagovat – rozšiřovat. Z lat. propagare k lat. propago (gen. propagis) odnož, tedy vl. rozmnožovat (pův. o rostlinstvu). Propaganda - šíření (podle papežského ústavu „De propaganda fide“ pro šíření víry. (HOLUB, J; LYER, S. *Stručný etymologický slovník jazyka českého*. SPN, Praha, 1978, s. 397.)

³ JIRÁK, Jan a KÖPPOVÁ, Barbara. *Média a společnost*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2007, s. 157.

⁴ MACKENZIE A. J. *Propaganda Boom*. Londýn: The Right Book Club, 1938, s. 35.

⁵ WRÓBEL, Alina. *Výchova a manipulace: podstata manipulace, mechanismy a proces, vynucování a násilí, propaganda*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2008, s. 105.

propagandy dělí do 10 kroků.⁶ Propaganda je podle Jowetta a O'Donnell úmyslná, systematická snaha formovat vnímání, manipulovat poznávání a řídit chování za účelem dosažení odezvy odpovídající požadovanému záměru propagandisty. Nesnaží se zdůvodňovat, nýbrž přesvědčovat.⁷

Propaganda by se tedy na základě zmíněných tezí dala definovat jako forma komunikace, která se snaží ovlivnit myšlení či chování adresáta tak, aby to vyhovovalo záměrům propagandisty. Za tímto účelem využívá propagandista různé přímé či nepřímé komunikační prostředky, jež přizpůsobuje svým záměrům. V případě britského impéria jde o přímé i nepřímé ovlivňování jedinců zaměřené na propagaci imperiálních myšlenek, cílů, snů, ideálů, ale i na podporu nákupu surovin a výrobků ze zemí impéria.

1.2 Dějiny Velké Británie do první světové války

1.2.1 Politická sféra

Velká Británie se na počátku 19. století během několika desítek let naprosto proměnila. Země vyšla vítězně z napoleonských válek. Během nich se úspěšně uzavřela etapa masivní industrializace a urbanizace, která se dotkla většiny obyvatelstva. Sociální a politické nepokoje, které natolik pozměnily politickou mapu Evropy roku 1848, ponechaly Velkou Británii téměř netknutou. Vedou se četné diskuze, proč se revoluce ostrovnímu státu vyhnula. Jednou z hlavních příčin bylo postupné zlepšování sociálních podmínek společně s uvolňováním politických práv, které zabránilo nespokojenosti už v zárodcích.⁸ Britové se v první polovině 19. století již smířili s odloučením území tvořící nově vzniklé Spojené státy americké a místo imperiálního dobývání převládala k získávání nových držav spíše skepse. Na impérium je v té době stále pohlíženo převážně v rovině ekonomické. Ostatně vznik prvního impéria byl motivován především obchodem. V průběhu 19.

⁶ Deset kroků analýzy propagandy podle Jowetta Gartha a Viktorie O'Donnell : 1. Ideologie a záměr propagandistické kampaně. 2. Kontext, v němž se propagand objevuje. 3. Identifikace propagandisty. 4. Struktura propagandistické organizace. 5. Cílové publikum. 6. Užitá média. 7. Speciální techniky maximalizující účinnost. 8. Reakce publika na jednotlivé techniky. 9. Odvetná propaganda (kontra-propaganda) 10. Účinnost a hodnocení propagandy.

⁷ JOWETT Garth, O'DONELL Victoria. *Propaganda and Persuasion*. Thousand Oaks: Sage, 2006, s. 7.

⁸ Přesto se i ve Velké Británii objevila snaha prosadit sociální cíle a volební právo násilím, což prosazovala například radikálnější část Chartistického hnutí.

století se náhled na smysl získávání nových území a spravování již dobytých celků proměňuje. Pozvolna přechází z roviny ekonomické do roviny politické. V druhé polovině 19. století došlo k neočekávanému razantnímu rozšíření britského impéria.

Politický systém prošel také řadou proměn. Anglie přešla bez vážnějších otřesů za půlstoletí od oligarchie k demokracii. Rozšířilo se volební právo, strany se nově musely mnohem více ohlížet na voliče. Noviny jako nové masové komunikační médium se postupně stávaly běžným sdělovacím prostředkem. V době Velké průmyslové výstavy v Londýně patřila ostrovnímu státu jedna polovina celkové námořní tonáže, dále Velká Británie exportovala své výrobky do kolonií⁹ a celý stát se opíral o stabilní bankovní a právní systém. V případě ohrožení svých politických či obchodních zájmů neváhalo loďstvo i armáda zasáhnout, jako se tomu stalo například při Krymské válce či opiových válkách. Moc a sílu impéria bylo potřeba prezentovat jak mezi Brity, tak ostatními národy. Roku 1851 královna Viktorie otevřela Velkou průmyslovou výstavu v Londýně. Navštívilo ji rekordních 6 milionů lidí, především díky rozvinuté nově postavené železniční síti. Řada Angličanů zavítala do Londýna poprvé a díky kvalitní organizaci se vystřídalo na výstavě v průměru 109 000 lidí denně. Velká Británie s koloniemi představovala v té době symbol síly, rozvoje, obchodu i moci. Kolem roku 1860 produkovala 53 % světové produkce železa a 50 % černého a hnědého uhlí.¹⁰ Obyvatelstvo zastávalo jen 2 % celkové světové populace,¹¹ přesto měli Britové čtvrtinový podíl na světovém obchodu a zhruba jedna čtvrtina světové produkce zboží v té době pocházela z Velké Británie. Jednalo se o pomyslný zlatý věk, který je spojován s panováním královny Viktorie. Velká Británie i impérium se změnilo během její 63 let dlouhé vlády k nepoznání.

Šovinismus a představa moci impéria, kterou se snažil vybudovat především konzervativní ministerský předseda Benjamin Disraeli, se pozvolna uchytila a šířila dál v národním duchu. Od roku 1857, kdy vyšla Darwinova kniha o Vývoji druhů, se do obecného povědomí národa dostávaly i biologicky podložené myšlenky o

⁹ Ačkoliv to vedlo mnohdy ke zničení místních trhů, například v Indii.

¹⁰ WASSON, Ellis Archer. *Dějiny moderní Británie: od roku 1714 po dnešek*. 1. vyd. Praha: Grada, 2010, s. 233.

¹¹ Nezahrnuje obyvatelstvo dominií, kolonií ani Indie.

nerovnosti ras.¹² Pro Brity, kteří spravovali čtvrtinu zemského povrchu, se stávala kolonizace posláním a rozumné spravování cizího území povinností.¹³ Idea nadřazenosti ras postupně pronikala z univerzitního prostředí do politického, odkud se importovala do kolonií. Toto období pýchy a velkého optimismu trvalo především v druhé polovině 19. století. Bylo prodchnuto militarismem, oddaností královně, identifikací s národními hrdiny, kultem osobnosti a rasovými představami založených na sociálním darwinismu.¹⁴ Vznikl nový typ patriotismu, který dával speciální důraz na unikátní imperiální misi, kterou Britové v koloniích pro rozvoj zaostalých území museli vykonat.

V 70. letech se ale musela Velká Británie popasovat s domácí recesí, rostoucí nezaměstnaností, emigrací. V ekonomické rovině neustále rostla síla Spojených států amerických i nově vzniklého Německého císařství. Britský průmysl postupně ztrácel konkurenceschopnost.¹⁵ S novou těžkou situací se politické špičky a vědecké elity vypořádaly dost svérázným způsobem, vynalezly moderní imperialismus. Britové svůj obchodnický zájem obrátili nazpět ke koloniím, kde za pomoci vykořisťování a rozšiřování vlivu získávali nová území a na mapě světa tím alespoň iluzorně upevňovali svou politickou a ekonomickou moc. Imperialismus byl zobrazen jako velký boj s temnými silami, kde bílí hrdinové triumfují nad černým barbarstvím.¹⁶ Angličané díky novému imperialismu zapomněli, že jsou malý národ z nevelkého ostrova chudého na nerostné bohatství - přeceňovali své síly a přehlíželi slabosti. Imperialismus zastřel postupné slábnutí hospodářské, politické a vojenské moci, stal se národním opiem.¹⁷ Nadšení ze získávání nových kolonií pokračovalo i v devadesátých letech 19. století, kdy se Británii podařilo získat rozsáhlé územní celky na africkém kontinentu. Dobývání afrických území probíhalo pomocí malých expedičních sborů vybavených proslulými kulometry

¹² Dominantní pohled Evropanů na svou rasu provází prakticky celý raný novověk. Jinak by se velice obtížně přijímala kolonizace zemí osídlených indiány či převoz otroků do Ameriky.

¹³ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 2.

¹⁴ Tamtéž, s. 2.

¹⁵ Místo investic do chemických odvětví a mechanizace se v britském prostředí inovace viděly pouze v kontextu možného ubývání pracovních pozic. Naprosto Velká Británie zaostala v pásové výrobě. V době, kdy americké automobilky chrlily nové Fordy T doslova jako na běžícím pásu, se ve Velké Británii automobily dělaly doposavad především na objednávku a na výběr bylo z několika desítek typů.

¹⁶ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 45.

¹⁷ Tamtéž, s. 337.

Maxim a moderními zbraněmi. Tyto bitvy¹⁸ končily dosti jednoznačně a jen utvrzovaly britské povědomí o vlastní síle a moci. Šovinistický deník *Daily Mail* s oblibou informoval o jednotlivých úspěších.¹⁹ Winston Churchill si jako mladý muž krátce po návratu ze své první koloniální války položil zajímavou otázku. „Lze si představit ušlechtilejší a prospěšnější počín, o něž by měla osvícená společnost usilovat, než je vymýcení barbarství z úrodných oblastí a z duší velkých národů? Nastolit mír mezi válčícími kmeny, prosadit spravedlnost tam, kde vládne násilí, zbavit otroky řetězů, těžít z půdy bohatství, zasadit semínka obchodu a vzdělanosti, umožnit národům více se radovat a umenšit jejich bolesti – může člověk usilovat o krásnější ideál či cennější odměnu?“²⁰ Británie si pomocí nových územních zisků a námořní kontroly udržovala respekt na politickém poli, v kontrastu s postupným upadáním její ekonomické moci. K novému dobývání vedl Britý kromě Kiplingova „břímě bílého muže“²¹ především strach z rostoucí moci ostatních států.

Dojem všemocnosti nahlodala až konflikt vedený na africkém kontinentě, kdy Britové neválčili s domorodci, ale s obyvateli nizozemského původu, s búrskými farmáři. Druhou búrskou válku²² vyhrála imperiální Británie jen díky zmobilizování 400 000 vojáků a používání taktiky spálené země. Búrská válka se zdála být prvním mementem, které naznačilo Britům, že většina jejich pomyslné moci byla spíše jen iluzorní, a že celé impérium je vojensky obtížně udržitelné a může se snadno zhroutit. Představa o předurčení anglického národa vzala za své o více než deset let později. To si tuto krutou pravdu uvědomil celý národ na polích ve Flandrech, kde v tuhých bojích jen s obtížemi dokázal britský expediční sbor společně s francouzskou armádou vzdorovat útočícím německým divizím. Velká Británie se paradoxně vložila do nové války kvůli deklaraci ochrany Belgie, ležící na kontinentu, kde neměla žádné územní nároky.

¹⁸ Jednalo se spíše o masakry domorodců vzhledem k vojenské a strategické převaze britských vojsk.

¹⁹ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 6.

²⁰ FERGUSON, Niall. *Britské impérium: cesta k modernímu světu*. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2007, s. 27.

²¹ Jedná se o proslulý přírůbek z básně imperialisty Rudyarda Kiplinga, báseň je k dohledání zde: http://www.kiplingsociety.co.uk/poems_burden.htm.

²² Válka trvala v letech 1899-1902.

1.2.2 Sociální sféra, období „*new imperialism*“

V sociální sféře se postupně od poloviny 19. století zlepšovaly pracovní podmínky, roku 1850 byl za vlády konzervativců zaveden v textilním průmyslu takzvaný anglický týden, kdy se v sobotu pracuje již jen polovinu dne. Rychle se vytvořila střední třída, do které patřili především lékaři, úředníci, právníci, vojáci či bankéři. Lidé měli po snížení počtu pracovních hodin více času, který využívali především k zábavě. Rostla obliba sportu, především fotbalu a kriketu.²³ předchůdcem kin se staly hudební sály, kde se hrálo divadlo, komedie, či se zpívaly vlastenecké písně. Pro mnohé se staly *Music Hally*²⁴ hlavním způsobem zábavy a vlasteneckého cítění. Mezi nejčastější typ divadelní hry patřilo melodrama.²⁵ Obvyklé bylo ve hrách manicheistické dělení dobra a zla, dichotomie impéria a vnějšího světa.²⁶ V melodramatu je možné vylíčit život jako titánský boj mezi dobrem a zlem, probíhající ve fantastickém světě, kde se každé sny mohou splnit.²⁷ Podle J. A. Hobsona je hlavní příčina šíření šovinismu právě ohromná obliba *Music Hallů*. Přisuzuje jim větší vliv, než měly kostely, školy, politické mítinky nebo dokonce tisk. Řada děl obsahovala imperiální, rasový či vojenský podtext a vycházela z obliby orientalismu té doby. Děj her se obvykle odehrával v odlehlých koloniích, například v Africe, Indii nebo Číně.²⁸

Music Hally reflektovaly dominantní imperiální ethos v aktuálních a šovinistických písních, vytvářely vlastenecký živý obraz.²⁹ Byly to právě písně ze sedmdesátých let 19. století, co přetvořily *Music Hally* na fontánu patriotismu. Jedna z nejznámějších vlasteneckých písní z dob *Music Hallů* představuje veškerou pýchu a moc Britů z osmdesátých let 19. století.

We don't want to fight but by Jingo if we do,
We've got the ships, we've got the men, we've got the money too,
We've fought the Bear before, and while we're Britons true,

²³ Sporty se velice rychle šíří do dominií a impéria, razantní je především expanze kriketu.

²⁴ Koncertní síně, kabarety. Na počátku 19. století se jen v Londýně nacházelo přes 500 podobných koncertních a divadelních sání.

²⁵ Rozkvět melodramatu trval mezi léty 1800-1870, obliba přetrvávala až do dvacátých let 20. století.

²⁶ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 31.

²⁷ Tamtéž, s. 44.

²⁸ Tamtéž, s. 49.

²⁹ Tamtéž, s. 40.

The Russians shall not have Constantinople.³⁰

Podobné vlastenecké nadšení obsahuje i další velice známá píseň konce 19. století - *Soldiers of the queen*.³¹

Soldiers of the queen

Britons once did loyalty declaim
About the way we ruled the waves
Every Briton's song was just the same
When singing of our soldier-braves
All the world had heard it - wondered why we sang
And some have learned the reason why
But we're forgetting it, and we're letting it
Fade away and gradually die
Fade away and gradually die
So when we say that England's master
Remember who has made her so.

Chorus: It's the soldiers of the Queen, my lads

*Who've been my lads, who've been my lads
In the fight for England's glory, lads
When we have to show them what we mean
And when we say we've always won
And when they ask us how it's done
We'll proudly point to every one
Of England's soldiers of the Queen.*³²

Britské impérium bylo v té době oslavováno v beletrii, divadlu, v hudebních síních i na pohlednicích.³³ Nikde více to nebylo zřejmé jako v dětské literatuře.³⁴

³⁰ Song We Dont Want a Fight. Dostupné z: <http://monologues.co.uk/musichall/Songs-W/We-Dont-Want-To-Fight.htm> [cit. 2014-10-14].

³¹ Mezi další oblíbené písně *Music Hallů* patřily např. Sons of the Sea, The Absent Minded Beggar.

³² Song Soldiers of the Queen, Dostupné z : <http://monologues.co.uk/musichall/Songs-S/Soldiers-Of-The-Queen.htm>. [online]. [cit. 2015-01-19].

³³ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 3.

Z velké části právě dětská literatura rozšířila zájem o válku a militarismus. Místo válčení se jen přesunulo z Evropy do kolonií a dominií.³⁵ V dětském světě impérium zastávalo především prostředí romantických dobrodružství, kolonizace, boji dobra se zlem. Téma dětských knih byly příběhy o objevování a dobrodružství, o imperiálních hrdinech, o námořních a vojenských objevech. I když se kniha nepřečetla, tak majitel mohl stěží přehlédnout burcující tituly a živé ilustrace, která zobrazovaly heroickou expanzionistickou dobu, kde skupina rodáků zpravidla přemohla a konvertovala lidi „nižší kultury“.³⁶ Ohromný rozmach dětské literatury nastal mezi sedmdesátými a osmdesátými léty 19. století.³⁷ Děti byly často obklopeny obrázky královské rodiny, slavnými vojenskými událostmi, hrdiny a vojevůdci. Čaj i sušenky se skladovaly v boxech, jejichž vnější prostor byl pokryt právě těmito výjevy.³⁸ Do oblíbenosti se dostaly i stolní hry s mapami a válkami a mezi hračkami nechyběli ani oblíbení cínoví vojáčky v typických červených uniformách. V dětské literatuře i běžném tisku docházelo k mytizaci jednotlivých hrdinů impéria. Charles Gordon získal své pomyslné křeslo slávy zobrazován na obrazech, v tisku i v myslích všech, kdo se dozvěděli o tom, že Chartúm padl.³⁹ Na dospívající hochy se zaměřilo i Baden-Powellovo skautské hnutí. Jeho zakladatel shrnul Britské imperiální snažení následujícími slovy. Všichni jsme Britové a je povinností každého z nás hrát na svém místě a pomáhat bližním. Potom zůstaneme silní a jednotní a nebudeme se muset obávat, že celá budova – míním tím naše velké impérium – se zřítí v důsledku zvětralých cihel ve zdech... „Vlast především, osobní prospěch až poté“, to by se mělo stát naším heslem.⁴⁰

Armáda postupně ztratila svoji nepopulární roli⁴¹ a stala se jedním z elementů národního dění. Prestiž britské armády nebyla asi nikdy tak veliká, než

³⁴ Mezi hlavní autory patřili například W. H. G. Kingston, R. M. Ballantyne, G. A. Henty.

³⁵ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 6.

³⁶ Tamtéž, s. 18.

³⁷ Nastal především díky zrychlení a zlevnění tisku, v průběhu století razantně zlevnila výroba papíru – 11 000 tun bylo použito roku 1800, 100 000 tun se využilo roku 1860 a 652 000 tun papíru bylo potišťeno roku 1900. Do té doby se tisklo hlavně na krásu a za více peněz, až od konce 19. století nastal masový tisk.

³⁸ Tamtéž, s. 26.

³⁹ Racionální rozměr zde zůstal upozaděn, neboť Gordon odmítl splnit rozkaz a stáhnout se s jednotkami do bezpečí.

⁴⁰ FERGUSON, Niall. *Britské impérium: cesta k modernímu světu*. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2007, s. 282.

⁴¹ Britská historická zkušenost z občanské války se promítla do celkové neoblíbenosti armády. Proto častěji bojovali Angličané především „peněží“. Armádu si najímali, a když už museli přejít

před první světovou válkou. Respekt a oblibu armády vytvořila obranná reakce vstříc rostoucímu nacionalismu v Evropě. U většiny obyvatel se propojoval patriotismus s militarismem.⁴² Pamětník Lawson Walton se roku 1899 vyjádřil k převládajícímu imperialismu své doby následujícími slovy: „Imperialisté cítí hlubokou pýchu na ohromující dědictví impéria vybojovaného kuráží a energií jejich předků. To jsou jejich emoce. Jsou přesvědčeni, že vykonávání povinností jejich odkazu má vzdělávací vliv a morální efekt na charakter Britů a na šíření britské vlády – dodat každé rase nepočítatelné výhody práva, tolerantního trhu, ohleduplné vlády. To je jejich přesvědčení. Jsou rozhodnutí ochotně nést břemeno zděděných dominií. Hájí zděděné materiální síly vlády na ochranu práv a zájmů královny. To je jejich předurčení. Věří, že síla a zdroje jejich rasy budou dostačující na těžkosti závazku smyslu povinnosti jejich lidu pod zárukami jejich vlády. To je jejich krédo.“⁴³

Ve školách na tabuli visela mapa světa, kde se čtvrtina povrchu, které zabíralo impérium, zobrazovala červenou barvou, zbytek zemí zůstal fádne nezvýrazněn.⁴⁴ Výuka podporovala v žácích pocit národního poslání. Veřejné školy byly přesvědčenými a vytrvalými propagátory imperialismu. Pamětník John Julius Norwich popisoval dětskou národní představitost v třicátých letech 20. století: „Impérium bylo všude kolem nás, oslavované na plechovkách od sušenek, cigaretových kartičkách, část struktury našich životů. Byli jsme tehdy všichni imperialisty.“⁴⁵ Svátky jako imperiální den a 11. listopad⁴⁶ poskytovaly ideální podmínky pro oslavu imperiálního dědictví. Jednalo se o nový typ patriotismu, který dával speciální důraz na unikátní imperiální povinnost. Impérium mělo nejen

k náborům, tak byl cíl armádu co nejdříve po konfliktu zredukovat, případně vycvičili domorodé vojáky, jako tomu bylo například v Indii.

⁴² MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 50.

⁴³ Tamtéž, s. 115.

⁴⁴ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 7.

⁴⁵ Tamtéž, s. 8.

⁴⁶ Svátek připomínající konec první světové války a její padlé.

zlepšit „zadní dvorek“ světa, ale i Brity samotné – mělo je vytáhnout z obav⁴⁷ konce devatenáctého století.⁴⁸

1.2.3 První světová válka

Až zástupy britských dobrovolníků postupně začínaly v hrozivých podmínkách západní fronty chápat, že Velká válka zřejmě nebude takovým dobrodružstvím, jaké si představovaly a vysnily. Velká Británie vyšla z první světové války těžce ekonomicky i lidsky pochroumaná. Z největšího věřitele se stala během pěti let válčení největším dlužníkem a na několika světových bojištích padlo přes 800 000 mužů. Země se po válce potýkala s hospodářskými problémy a s oslabenou mocenskou pozicí na světové scéně. Navíc se politika kromě Versaillských smluv točila i okolo řešení Irského problému, nastartovaného takzvaným Velikonočním povstáním. Válka se stala pomyslným přechodem mezi Edvardiánskou aristokratickou érou národní demokratizace a sociální změnou, která vyvrcholila národní generální stávkou roku 1926.⁴⁹ Po válce zbyly Británii velké dluhy, kontrola míru je ponechána na nově vzniklém subjektu Společnosti národů. Investice do zbrojení klesly o desítky procent. Řada lodí byla za války potopena, požadavky po uhlí nahradila snaha získat ropná ložiska. Průmysl založený na oceli a tkalcovství se stal po světové válce přežitkem.⁵⁰ Přes všechny obtíže se přesto impérium z první světové války vynořilo zocelené a zabíralo větší plochu zemského povrchu než dříve.⁵¹

⁴⁷ Jednalo se především o již zmíněné ekonomické ochabování britského průmyslu, obavy ze ztráty hegemonního postavení a permanentní strach z odříznutí nejsnadnější cesty do Indie – skrze Suezský průplav.

⁴⁸ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880 - 1960*. Manchester: Manchester University Press, 1984, s. 4.

⁴⁹ PEIRCE, Merle Kenneth. *British Cinema and the Manipulation of Public Opinion During the Inter-war Years*. Rhode Island College, 2010, s. 7.

⁵⁰ MORGAN, Kenneth O. *Dějiny Británie*. 2. dopl. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 136.

⁵¹ Velká Británie získala po první světové válce mandátní území Palestinu, Irák, Německou východní Afriku a Německou jihozápadní Afriku, Togoland a Německou Novou Guineu.

1.3 Vznik filmu jako celosvětového fenoménu⁵²

Již téměř jedno a čtvrt století patří kinematografie mezi nejvýznamnější druhy médií. Vznik raného filmu lze časově zařadit ke konci 19. století, ačkoliv pokusy o vytvoření pohyblivého obrazu proběhla celá řada již dříve. Šlo o dlouhodobý proces, do kterého se postupně zapojili odborníci z několika států, především z Francie, Velké Británie či Spojených států. První promítání pomocí kinematografu proběhlo v Paříži v Grand Café bratry Lumiérovými roku 1895.⁵³ Objev expandoval velice rychle a novinka se úspěšně šířila po světě. Také ve Velké Británii se nový druh zábavy zdárně uchytil a zapadl mezi ostatní oblíbené druhy rozptýlení. Od roku 1897 se několik kratších snímků vždy promítalo v řadě za sebou jako samostatné číslo *Music Hallů*, dále se etabloval v prostředí poutí a lunaparků.⁵⁴ Možnosti nového média si zpočátku jen málokdo uvědomoval. První záběry zobrazovaly dělníky putující z práce, dopravní prostředky či prosté zachycení života města. Jako významný zlomový bod v éře formování kinematografie lze uvést rok 1905, kdy se zprovoznila ve větším měřítku „kamenná“ kina a skončila tak kočovná existence promítání filmů, která sloužila jako hlavní způsob jak diváky seznámit s novými snímky. Navíc proběhla řada technických vylepšení, která prodloužila dobu promítání a zkvalitnila tvorbu i obsah.⁵⁵

Před první světovou válkou patřila mezi největší tvůrce především Francie, Itálie, USA a Dánsko, s trochu nižší produkcí je doháněly i Velká Británie a Německo. Toto období je charakteristické především volným sdílením inovací, objevů či uměleckých pokusů za hranice jednotlivých států.⁵⁶ K zmrazení těchto přesunů došlo v důsledku vzniku válečného stavu. Válka filmový průmysl během několika let změnila od základů. Utlumila rozsáhlý vliv francouzské

⁵² Dějiny filmu přehledně a odborně zpracoval například James Monaco v knize *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií*. Dalším přehledným a uceleným zdrojem je encyklopedie *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie* od Kristin a Davida Bordwellových. Mezi další odborné knihy věnující se dějinám filmů patří například *The Encyclopedia of British Film* od Briana McFarlaneho či *Kronika filmu* (kolektiv autorů).

⁵³ MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004, s. 580.

⁵⁴ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 33.

⁵⁵ Tamtéž, s. 45.

⁵⁶ Tamtéž, s. 65.

kinematografie, která do té doby na kontinentě držela prim v kvalitě i počtu natočených snímků a uzavřela filmová studia i technický pokrok do izolace národních hranic. Výroba v mnohých studiích byla silně omezena či zrušena úplně, ostatní se musela spolehnout na vlastní potenciál i kapitál. Tento trend se nedotkl jen rostoucí velmoci za vlnami Atlantiku, Spojených států amerických. Tvorba v zámoří pokračovala rostoucím tempem a k roku 1918 mohly zbídačené evropské státy jen stěží konkurovat prosperujícím americkým filmovým studiím. Expanze filmového potenciálu z USA do Evropy probíhala tak dynamicky i díky tomu, že se dlouhou dobu filmová studia v USA přetahovala jen o místní trhy a až v průběhu první světové války se domácí potenciál Spojených států amerických vyčerpal.⁵⁷ Nejsnadnější infiltrace filmového trhu americkými filmy proběhla ve Velké Británii, kde nebyla především složitější jazyková bariéra. K roku 1918 měl Hollywood dostatečnou zásobu filmů, kterou zaplavil trhy postižené válkou. Díky inovacím a časté produkci nových filmů se snižovaly náklady na výrobu a evropská studia jen stěží mohla s konkurencí z Hollywoodu soutěžit. Obvykle bylo levnější koupit si práva na americký film, než tvořit vlastní.⁵⁸ I přes silný tlak Hollywoodu se evropské státy snažily udržet svou vlastní produkci a do filmového kulturního povědomí Evropy se mohlo vepsat britské dokumentární hnutí, francouzský impresionismus, německý expresionismus a sovětská montážní škola.

1.3.1 Počátky britské kinematografie

Trvalo dlouhé tři desítky let, než se kinematografie ze skromných poměrů média sloužícího především zábavě přetvořila do rozsáhlého komplexu ovlivňujícího mezinárodní průmysl s vlivem na politickou scénu, zahraniční vztahy a kdy se poprvé ve velké míře, především za první světové války, využilo filmu k propagandě. Ve Velké Británii bylo kino již od počátku prostředek pro šíření slávy, reputace a ideologie impéria.⁵⁹ Z prvních snímků stojí za zmínku především zobrazení oslav diamantového jubilea královny Viktorie z roku 1897 s imperiálním průvodem a pompou. Na filmových plátnech byly zobrazovány sňatky členů

⁵⁷ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 64.

⁵⁸ Tamtéž, s. 65.

⁵⁹ CHAPMAN, James. *Projecting Empire : Imperialism and Popular Cinema*.: I.B. Tauris, 2009, s. 13.

královské rodiny, pohřby či korunovace. Další z častých záběrů zobrazovaly zahraniční cesty a reportáže. Ty v době čerstvě se rozvíjející aviatiky získávaly na stále větší oblibě. Rané filmové produkce se dotkly i první záběry z búrské války, které diváci přijali velice kladně. W. G. Barker roku 1911 natočil snímek *The Pageants of Empire*, který znázorňuje Velkou Británii pompézně na trůně podporovanou Johnem Bullem. Raná anglická kinematografie si získala jméno především díky Cecilu Hepworthovi, který se stal v letech 1905-1914 nejdůležitějším britským tvůrcem. Britská kinematografie byla v raném vývojovém období filmu velmi oblíbená po celém světě, později v porovnání s francouzskou, italskou či americkou konkurencí mírně ochabla.⁶⁰ Nejokázalejší britský snímek té doby, *Delhi Durbar*⁶¹ zrežovaný Charlesem Urbanem, zobrazuje slavnostní vítání krále Jiřího V. jako krále Indie. Film překypuje extravagancí a zobrazením dlouhých šiků vojáků impéria.

Je potřeba se zamyslet nad tím, co pro Brity vlastně znamenalo Britské impérium. Každý stát se u termínu impérium vrací ke své vlastní historii a s tím přenáší i připojené konotace. Itálie vzpomínala na impérium v době starověkého Říma, na který se odkazoval i fašistický diktátor Mussolini. Ve Francii se imperiální doba promítla do napoleonského období hodnotami, jako bylo bratrství a vlastenectví. Pro Velkou Británii impérium znamenalo především expanzi britských akcí, obchodu, hodnot a idejí.⁶² Britský imperialismus byl vytvořen z obnoveného militarismu, oddanosti královně, identifikace s národními hrdiny, společně s kultem osobnosti a rasových předsudků založených na sociálním darwinismu.⁶³ Militarismus ve své primitivní podstatě po první světové válce velice rychle vyprchal. Ve společnosti se šířila idea první světové války jako mementa, která mělo ukončit všechny ostatní vojenské spory. Nacionalismus a především heroizace národních hrdinů s konceptem sociálního darwinismu však přetrvaly a velmi snadno se přenesly do filmu. Zde i přes změnu politických podmínek bylo impérium oslavováno a propagováno. Na konci 19. století došlo k již zmíněnému vzednutí nové vlny v *popular culture*, která spojovala směsici nacionalismu, imperialismu,

⁶⁰ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 35.

⁶¹ Dostupný na: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1455>.

⁶² BARKER, Ernest. *The Ideas and Ideals of the British Empire*. Cambridge: University Press, 1946, s. 7.

⁶³ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880 - 1960*. Manchester: Manchester University Press, 1984, s.1.

militarismu a nadřazenosti britské rasy. Britské impérium je oslavováno v divadle, hudebních síních, na pohlednicích, obrázcích na krabičkách od zápalek i v nově vzniklém fenoménu – ve filmu.⁶⁴ Oslavy impéria a pompa, s jakou byly koloniální záležitosti zobrazovány, jen odrážela tehdejší náladu a postoje společnosti. Raný film si zachoval řadu společných rysů s divadlem a hrami prezentovanými v *Music Hallech*. Královské oslavy, exotika, orientalismus, válčení, rasové předsudky, technologická a válečná nadřazenost, to vše bylo jen nově prezentováno jiným médiem.⁶⁵ Hlavní inspiraci film čerpal z melodramatických a dobrodružných žánrů a literatury pro mladé. Staré imperiální a patriotické *Music Hally* skončily s první světovou válkou⁶⁶ a pro řadu komentátorů šlo o známku konce kulturního imperialismu. Ten ale šlo nalézt v obou verzích – ve staré i nové formě – na výstavách, v oblíbené literatuře, v školních textech a především v kině. Ačkoliv ve filmu šlo o technologickou revoluci, přejal rychle tradiční dramatické prvky *popular culture* a přenesl je do nové éry. Těmto starým myšlenkám dal pravděpodobně delší životnost než by si zasloužily, kvůli fascinaci novým médiem.⁶⁷ Postupně se prosazuje myšlenka, že film je nejen vynikajícím zdrojem zábavy a rekreace, ale že má i ohromný výchovný potenciál. Nepřímo ho lze využít jako propagandistický zdroj.

Britům se propaganda přijímala velice obtížně. O využití přímé propagandy se uvažovalo jen za světových válek,⁶⁸ v meziválečném období se v politické rovině prakticky nevyužívala. Ne však, jednalo – li se o impérium. Zde panovalo obecné přesvědčení sahající hluboko do minulosti. Imperialismus se Britům zdál z hlediska propagace a šíření idejí přijatelný. Z britského pohledu totiž impérium nemělo jen ekonomický podtext, šlo z velké části i o kulturní misi.⁶⁹

⁶⁴ CHAPMAN, James. *Projecting Empire : Imperialism and Popular Cinema*.: I.B. Tauris, 2009, s. 35.

⁶⁵ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 68.

⁶⁶ Oblíbenost divadelních síní velice rychle nahradila euforie z nového média. Kolem roku 1917 se návštěvnost kin pohybovala jen ve Velké Británii okolo 20 milionů týdně.

⁶⁷ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 68.

⁶⁸ Za války byla propaganda velice úspěšně použita v tisku, filmu, plakátech i rozhlasu. Po skončení konfliktu však přímá propaganda byla velice rychle stažena a upozaděna. Poměrně rychle ve filmech ubýval i silný protiněmecký osten a nastoupila spíše vlna snímků zobrazující hrůzu konfliktu.

⁶⁹ BARKER, Ernest. *The Ideas and Ideals of the British Empire*. Cambridge: University Press, 1946, s. 139.

2. Velká Británie a film po první světové válce

I přes zaostalost britských trhů oproti americké konkurenci se na počátku dvacátých let 20. století zdálo samozřejmé, že není jiný populárnější druh zábavy, než jaký zprostředkovávalo kino.⁷⁰ Žádné odvětví umění nemohlo ovlivnit efektivněji takový počet obyvatel. Postupně si i řada politiků a státníků uvědomila politický i propagandistický potenciál tohoto média. Rozvoj kinematografie přinášel s sebou i řadu otázek.⁷¹ Film se odlišoval od jiných druhů médií především v účasti prakticky všech tříd bez ohledu na výši příjmů či původ, nebyl záležitostí pro vyšší třídy, ale pro masy.⁷² Celkově v meziválečném období zájem o film dramaticky stoupal. Tento jev se promítl do stavby nových kin. Zatímco v roce 1926 promítalo ve Velké Británii něco přes 3000 kin, tak roku 1938 v zemi stálo přes 5000 promítacích sálů.⁷³ Popularitě nového média pomáhaly především rychle aplikované inovace. Postupně se zvětšilo promítací plátno, prodloužily nahrávací cívky, zkvalitnily se projektory a především se na přelomu dvacátých a třicátých let zavedl zvuk, který podpořil oblíbenost dlouhých celovečerních filmů. Navzdory inovacím se obsahově jednalo o poměrně konzervativní médium, které ve Velké Británii podléhalo přísné cenzuře. Snímek nesměl být kritický ke královské rodině, impériu a britským hodnotám. Od roku 1912 fungoval *British Board of Film Censors*, který jasně stanovoval, co může a co nesmí být v kinech promítáno.⁷⁴ Řada produkce byla v meziválečných letech dost diskutabilní. Snažila se totiž udržet dominantní pohled na svět držící se z minulého století.⁷⁵ Zobrazení rasismu nebyl pro cenzory problém. Filmy zůstaly při politických, sociálních a rasových představách až do padesátých let dvacátého století. Kino přepracovalo dobrodružství, militarismus a imperialistické tradice a vytvořilo jedno z velkých

⁷⁰ COX, C. a DYSON. *The Twentieth –Century Mind: history, ideas, and literature in Britain*. 1st. Ed. London: Oxford University Press, 1974, s. 500.

⁷¹ Filmy podobně jak všechny představení uváděné na konci 19. století v Music Hallech podléhaly především přísné cenzuře. Platil zákaz jakýkoliv způsobem dehonestovat panovníka či kohokoliv z královské rodiny, dále byly zapovězeny některé témata, především vzpoura a podobně. Cokoliv, co mohlo poškodit impérium v očích obyvatel Británie i obyvatel v impériu bylo přísně hlídáno a u filmů se stávalo, že bylo zabráněno jejich konečné produkci, pokud nesplňovaly určité podmínky. Jak zdůrazňuje Philip M. Taylor: Propaganda a cenzura jsou siamská dvojčata – neoddělitelná.

⁷² COX, C. a DYSON. *The Twentieth –Century Mind: history, ideas, and literature in Britain*. 1st. Ed. London: Oxford University Press, 1974, s. 500.

⁷³ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s.14.

⁷⁴ Tamtéž, s. 15.

⁷⁵ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 81.

prekvapení té doby. Ačkoliv po Velké válce byl obecně v Evropě i v Británii ohromný odpor k militarismu, tak přesto na filmovém plátně militarismus zůstal jako produkt zábavy, zromantizovaný podle dobrodružných tradic a přesunutý do imperiálního prostředí.⁷⁶

2.1. Soupeření s Hollywoodem

Komplikace filmového průmyslu ve Velké Británii nastaly po první světové válce. Z ekonomických důvodů bylo obvykle levnější koupit americký film, než vyrábět vlastní.⁷⁷ V té době se už točily filmy, jejichž běžná stopáž trvala přes hodinu a déle. Prakticky celá dvacátá léta se nesla na vlně boje s hollywoodskými filmovými studií, která masově produkovala snímky a i přes napodobování hollywoodských metod se nedařilo se zaoceánským trhem bojovat. Přes 90 % filmů promítaných v kinech v Británii obsáhla hollywoodská produkce. Podobný poměr panoval i v dominiích.⁷⁸ Obecné povědomí britských intelektuálů a politiků o síle a možnostech filmu postupně vedlo k zesilování hlasů volajících po zavedení institucí podporujících a hájících britské impérium i britské hodnoty na filmovém trhu před zahraniční konkurencí. V Timesech se 9. května 1922 objevil jeden z řady článků, který zdůrazňoval důležitost propagandy ve filmu. Podle autora stát selhal v ocenění nejsilnějšího prvku propagandy - kina.⁷⁹ V článku je zdůrazněné varování proti amerikanizaci. Autor zmiňuje, že 90 procent filmů pouštěných v britských kinech v té době bylo amerického původu. Tyto snímky zobrazovaly cizí hrdiny a americké prostředí, namísto filmů s britskými hodnotami, které by pomohly pěstovat pýchu v britské impérium. V USA měl filmový průmysl čtvrté nejvýznamnější postavení v porovnání s ostatními průmyslovými odvětvími. Celý článek je zakončen postesknutím: „Kdy naši lídři poznají, že film je více než pouhou zábavou, ale že může podpořit náš průmysl a prosperitu, která znamená tolik pro naši zemi...“⁸⁰ 24. května 1923 vychází ve stejném deníku další upozornění na důležitost filmu. Zmiňuje se zde například, že ve všech koloniích postupně rostou kina. S malými změnami může být stejný film pouštěn na Novém Zélandu i v Kanadě. Filmy o

⁷⁶ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 81.

⁷⁷ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 65.

⁷⁸ Největší vliv USA trval především v Kanadě, což je dáno geografickými dispozicemi.

⁷⁹ The Times, 9. 4. 1922, s. 12.

⁸⁰ Tamtéž.

cestě po Indii, Jižní Africe, Kanadě a dalších zemích impéria mohou zaujmout mnohem více, než do té doby používané publikace či články. Podle autora Velká Británie bohužel promeškala pět let ve válce a nyní většina filmů do kolonií přichází právě z USA. Apel je zde dán na využívání filmu doma i ve školství a skrze film realizovat hodnoty imperiálního vzdělávání.⁸¹

2.1.1 Quota Act

Ohlasy po zlepšení pozice britských filmařů na vlastním trhu se postupně množily a rozrostly především v intelektuálním prostředí. Politici na ně reagovali dvěma pokusy o podpoření britského filmového trhu. Roku 1927 byl odsouhlasen *Cinematographic Film Bill*.⁸² Jednalo se o zákon, který upravoval poměr britských filmů vysílaných v domácím prostředí k zahraniční produkci. Cílem zákona bylo ochraňovat britské filmy s vizí, že zde neleží jen hodnotné zdroje vyjádření britského sentimentu a ideálů, ale i možnost eliminovat zahraniční propagandu – politicky a eticky, v této zemi i kdekoliv jinde.⁸³ Přes všechnu snahu a dlouhou platnost *Quota Act* se nepodařilo splnit ambiciózní plán. Kina podle nového filmového zákona musela mít alespoň 5% objem britských filmů, přičemž tato hodnota se každý rok zvyšovala až na téměř 20 % roku 1935.⁸⁴ Už jen z nevýrazných ambicí osmiletého plánu můžeme posoudit, jak silná americká konkurence v kinematografii byla. Cíl zvýšit o pouhých 15 % sledovanost filmů tvořených v Británii nakonec zůstal nenaplněn.⁸⁵ Nehledě na to, že dotace směřované do britského filmového průmyslu měly spíše destruktivní charakter. Místo kvality se stala hlavním měřítkem kvantita a novým cílem bylo vytvořit co největší množství filmů za co nejpříjemnější cenu. Tento způsob tvorby filmů nemohl vést k větší sledovanosti v Británii ani v koloniích. Jednalo se o masové produkování nových převážně neatraktivních britských filmů, které vznikaly jen proto, aby se splnila kvóta.⁸⁶ Tato kvanta snímků natočených z dotací pro podporu filmového průmyslu, se hanlivě nazývala „*quota quickies*“.⁸⁷ V důsledku tohoto

⁸¹ The Times, 24. 5. 1923, s. 12.

⁸² Zákon je obecně více známý spíše jako Quota Act.

⁸³ The Times, 28. 11. 1927, s. 10.

⁸⁴ BERGAN, Ronald. *Film*. Přeložila Emílie Harantová. V Praze: Sloart, 2008, s. 213.

⁸⁵ MCFARLANE, Brian, ed. *The Encyclopedia of British Film*. London: Methuen, 2003, s. 543.

⁸⁶ The Times, 26.5.1937, s. 12.

⁸⁷ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 248.

plýtvání peněz a zaměření studií na jednoduché a nenáročné filmy provázal většinu britských filmových studií kolem roku 1927 úpadek. Až roku 1938 vydala vláda *Second Cinematograph Film Act*, který se značným zpožděním reagoval na natáčení *quota quickies*.⁸⁸ Každý film nově musel vydat na natáčení určitou minimální sumu, vytýkané problémy k funkčnosti kvót však zákon již do začátku války nestihl nijak výrazněji omezit.

2.1.2 Filmová sekce Britské obchodní komory (Empire Marketing Board, EMB)

Mnohem úspěšnější než zákon o kvótě se ukázalo být založení Britské obchodní komory (*Empire Marketing Board, EMB*), jež proběhlo roku 1926.⁸⁹ Jednalo se o instituci, která měla filmy a distribuci brožurek a letáků propagovat tradiční britské hodnoty.⁹⁰ Politicky se na jeho založení účastnil především britský ministerský předseda Stanley Baldwin,⁹¹ dřívější ministr obchodu. Baldwin se snažil podpořit obchod s koloniemi a dominii. V květnu 1926 vznikl EMB jako překvapivý plod neúspěšné kampaně za tarifní reformu.⁹² Baldwin si jako jeden z mála politiků včas uvědomil možnosti a potenciál kina a využíval ho i před volbami na propagaci konzervativní strany. Zatímco sponzorování dokumentů americkou vládou mělo jen krátký život, ve Velké Británii vznikla významná národní instituce, která vyprodukovala řadu klasických dokumentárních děl.⁹³ Tvorba snímků byla podporována vládou i korporacemi.⁹⁴ I přes tuto podporu se pro projekt jen obtížně sháněly finance. Hlavní problém byl především nedostatek konkrétních viditelných výsledků. Ty bohužel instituce zabývající se propagandou nemohla jednoznačně vykázat.

Cílem EMB bylo rozšířit povědomí o impériu, podporovat obchod mezi jednotlivými dominii a šířit imperiální ideje skrze výstavy, plakáty a brožurky jak

⁸⁸ MCFARLANE, Brian, ed. *The Encyclopedia of British Film*. London: Methuen, 2003, s. 387.

⁸⁹ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 197.

⁹⁰ MCFARLANE, Brian, ed. *The Encyclopedia of British Film*. London: Methuen, 2003, s. 543.

⁹¹ Volen za konzervativní stranu.

⁹² MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 198.

⁹³ Před rokem 1920 se dokumentární filmová tvorba omezovala většinou na filmové týdeníky a cestopisné dokumenty. Ve dvacátých letech si dokumenty vydobýly speciální postavení. Točily se tři druhy: exotický film, pokusy o natáčení přímé reality a stříhový dokument.

⁹⁴ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 192.

doma, tak ve světě. Největší úspěch byl v produkci dokumentárních filmů skrze filmový útvar.⁹⁵ Vznikající dokumentaristika pramenila především ze snah Skota Johna Griersona. Tento režisér získal vzdělání v USA a stal se vůdčí silou v pozadí britského dokumentárního hnutí ve třicátých letech.⁹⁶ V USA na něj zapůsobilo, jak moc film a reklama dokázaly ovlivňovat masové publikum. Odsuzoval, že Hollywood nespojil zábavu a vzdělání a nevyužil tak příležitosti, jež se tím naskýtal. Roku 1927 se vrátil do Velké Británie, kde našel sympatizanta v osobě Sira Stephena Tallentse, ředitele *Empire Marketing Board*, pověřeného propagací britských produktů v zahraničí.⁹⁷ První film natočený EMB se jmenoval *The Drifters* a natočen byl roku 1929. Jeho financování zařídil právě sir Stephen Tallents. Snímek pojednává o lovu sledů v Severním moři a byl slavnostně spuštěn Johnem Griersonem ve spolupráci s organizací *British Documentary Film Movement*. Podobné filmy měly především vzdělávací, propagační a osvětové účely.

Empire Marketing Board se zasloužil o výrazné rozšíření vzdělávacích a propagačních filmů. Celkově bylo vytvořeno v meziválečném období přes 800 filmů určených do škol a dalších vzdělávacích subjektů, řada z nich vznikla právě díky filmové sekci Britské obchodní komory. EMB se podílel i na řadě výzkumů. Roku 1929 byl například vyslán biolog Julian Huxley do Keňy a Ugandy, aby zjistil, jak reaguje africké publikum na vědecké filmy. Postupně organizace získala hlavní roli ve vývoji a tvorbě instruktážních filmů v Africe. Fungování EMB zaštiťovala *Dominion Office*, která se snažila oživit obchod s produkty Velké Británie a zemí impéria. EMB byla ambiciózní a mladou organizací, prosazující se především v propagaci a výzkumu, se snahou zvýšit imperiální obchod a spolupráci obecně.⁹⁸ Tallents se pustil do nápadité veřejné kampaně, kdy využíval především všech možností styku s veřejností k omezení počtu filmů importovaných ze Spojených států amerických. Skrze tisk, plakáty, brožurky, výstavy, pohlednice, vysílání v rádiu a film se snažil prosadit „*Buy British*“ kampaň a pod jeho patronací EMB získával na důležitosti. Tallents se snažil pozitivně ovlivnit smýšlení

⁹⁵CHAPMAN, James. *Projecting Empire : Imperialism and Popular Cinema* .: I.B. Tauris, 2009, s. 6.

⁹⁶BERGAN, Ronald. *Film*. Přeložila Emílie Harantová. V Praze: Slovart, 2008, s. 134.

⁹⁷THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 318.

⁹⁸TAYLOR, Philip M. *The Projection of Britain: British overseas publicity and propaganda 1919-1939*. New York: Cambridge University Press, 1981, s. 119.

obyvatelstva o Británii a jejím působení v obchodním i imperialistickém měřítku. Často odkazoval na vliv kin, především na jeho emoční složku.⁹⁹ Proto chtěl Velkou Británii prezentovat na světových plátcích. Zdálo se mu nepřijatelné vzdělávat Brity snímky z Hollywoodu bez znázornění britských tradic, sentimentu. Přesto se držel především dokumentárních snímků, které byly propagovány především ve školách a nikdy nemohly získat takový zájem publika, jakého dosáhly ve třicátých letech 20. století dobrodružné filmy z imperiálního prostředí, které dobrodružným dějem a černobílým viděním světa pomáhaly divákům zapomenout na každodenní strasti.

Jeden z důvodů zrušení EMB byl již zmíněný problém s financováním celého projektu. Ministerstvo financí shledávalo kulturní propagandu jako vágní, nejasnou a nedefinovatelnou aktivitu bez přímého a viditelného výsledku.¹⁰⁰ Oproti tomu komerční propaganda se svými krátkodobými výsledky se zdála být mnohem snadněji ospravedlnitelnou. EMB fungoval od svého spuštění roku 1926 do roku 1933, kdy byl nouzově přetvořen ve filmovou jednotku *General Post Office*.¹⁰¹ Hlavní dva režiséři – John Grierson, zakladatel britského dokumentárního hnutí a Stephen Tallents – se později oba etablovali v již zmíněné filmové jednotce GPO.

2.1.3 Filmová jednotka *General Post Office* (GPO)

Roku 1930 pověřila Britská obchodní komora Johna Griersona, aby vylepšil profesionální filmovou sekci. Ten ve snaze zlepšit její kvalitu najal v roce 1931 Roberta Flahertyho.¹⁰² Roku 1933, ještě než se mohli pustit do složitějších projektů, byla Britská obchodní komora rozpuštěna. Tallents přešel do *General Post Office*¹⁰³ kde s Griersonem a dalšími schopnými režiséry vytvořili novou filmovou sekci GPO, která zaměstnávala nejvýznamnější britské dokumentaristy. Patřil mezi ně například Basil Wright, Arthur Elton, Edgar Anstey, Harry Watt, Alberto

⁹⁹ TAYLOR, Philip M. *The Projection of Britain: British overseas publicity and propaganda 1919-1939*. New York: Cambridge University Press, 1981, s. 111.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 132.

¹⁰¹ Dále jen GPO.

¹⁰² Robert Flaherty proslul svým prvním dokumentárním snímkem: *Nanuk - člověk primitivní*. (1922) Dokument natáčel 16 měsíců mezi Inuity a zachycuje všední život jedné rodiny. Později tvoří i další filmy, například *Moana* (1926) či *Muž z Aranú* (1934)

¹⁰³ Jedná se o vládní instituci, která dohlíží na komunikaci v celé řadě oblastí - rozhlas a televizi nevyjímaje.

Cavalcanti či Stuart Legg.¹⁰⁴ Společně natočili jedny z nejlepších dokumentárních filmů té doby, například *Song of Cejlon* (1934), *Coal Face* (1935), *Night Mail* (1936), *Spare Time* (1939). Britské filmové dokumentární hnutí začalo fungováním oficiálního úřadu imperiální propagandy. Filmová sekce GPO vytvořila řadu dokumentů, z nichž mnohé měly jednoduchou didaktickou povahu a byly distribuovány do škol, v případě úspěchu šly snímky i do širší distribuce. Roku 1937 opouští společnost režisér Grierson a v Kanadě se později angažuje při zakládání *National Film Board*.¹⁰⁵ Ve vedení filmové sekce ho nahradil jeho kolega Alberto Cavalcanti, pod jehož správou byla filmová sekce GPO roku 1940 absorbována ministerstvem informací a sloužila nadále válečným účelům.¹⁰⁶

Několik neznámějších dokumentárních snímků podrobím zkoumání i ve své práci. Především *Song of Cejlon*, *Windmill in Barbados*, *West Africa Calling*, *Five Faces*. Další důležité snímky s propagandistickým podtextem točené na objednávku byly například *Gold Coast Cocoa* (1930), *Lumber* (1931), *Cargo from Jamaica* (1933), *Air Post* (1934) či *Men of Africa* (1939).¹⁰⁷

2.2. Dokumentární filmy

2.2.1 *Song of Cejlon*¹⁰⁸

Snímek byl oceněn prvním místem v dokumentární soutěži a prvním místem ve všech žánrech na mezinárodním filmovém festivalu v Bruselu. Podíleli se na něm špičkoví britští dokumentární režiséři té doby. Kromě Johna Griersona a Basila Wrighta na tvorbu dohlížel i Alberto Cavalcanti, John Taylor či Stuart Legg. Dělen je na tři části, které se nenásilně propojují. Film začíná i končí v džungli ostrova Cejlon. První dvě části se věnují především zobrazením přírodních podmínek ostrova a života i náboženství vesničanů. Třetí díl snímku už diváka konfrontuje s

¹⁰⁴ THOMPSON, Kristina David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 320.

¹⁰⁵ Tamtéž s. 321.

¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ MACKENZIE, John M. *The Popular Culture of Empire in Britain*. In: *The Oxford History of the British Empire. The Twentieth Century*. Oxford University Press, Oxford, s. 16.

¹⁰⁸ K dohledání na: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/486>, rok vydání: 1934, stopáž: 40 min, barva: černobílý, zvuk: ozvučený, režisér: Basil Wright, producent: John Grierson, produkční společnost: GPO Unit.

pokrokem, který přichází s rozvíjením obchodních styků a díky kontaktům Velké Británie s kolonií. Zachycena je zde stavba železnice, při níž jsou běžně používáni sloni. Modernizace probíhala jen díky britskému přičinění. Domorodí dělníci sklízí čaj, lodě přijíždí do přístavu a nakládá se zboží, které je později odvezeno do Velké Británie, případně do dalších dominií. Ne nadarmo film sponzorovaly dvě britské obchodní společnosti: *Ceylon Tea Propaganda Bureau* a *Empire Tea Marketing Board*.

Právě *Empire Tea Marketing Board* požádal EMB o natočení čtyř reportáží o Cejlonu.¹⁰⁹ Tvorby se ujal Grierson a společně s Wrightem a Johnem Taylorem podnikli cestu na Cejlon.¹¹⁰ Režisérovi společnost překvapivě nechala volné ruce ohledně scénáře. Měl ho dotvořit on sám.¹¹¹ Měsíc putoval režisér po ostrově a fascinovaně točil prostředí obřích chrámů, polí s rýží, zachycoval domorodý spirituální život obyvatel propojený s tradicemi a demonstroval napojení ostrova na Velkou Británii, impérium a globální trh.¹¹² Film byl hotový po půl roce, během něhož se EMB stihl přetřansformovat pod GPO. Basil Wright měl ve studiu první velkou možnost pracovat s ozvučením filmu,¹¹³ kde většinu zvuku dotvořil hudební skladatel Walter Leigh. Zkomponoval hudbu k filmu, aniž by nahrál na ostrově jedinou pásku. Wright později o premiéře filmu prohlásil: „Chtěl jsem točit filmy a především mě zajímala filmová estetika.“¹¹⁴ Hlavní přínos a ocenění filmu pochází především z uměleckého a estetického hlediska, napojeného na zobrazení fungování imperiálního trhu s čajem. Řada dalších podobných filmů byla distribuována do škol, filmových klubů a kin v celé Británii. Jedním z nich byl například EMB točený snímek *Windmill in Barbados*.

¹⁰⁹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 320.

¹¹⁰ Dnes ostrov Srí Lanka.

¹¹¹ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/486>.

¹¹² <http://www.colonialfilm.org.uk/node/486>.

¹¹³ Zvuk se obecně ve filmu objevil na konci dvacátých let především u hraných filmů. (USA, film Jazzový zpěvák) Ve Velké Británii většina studií stihla zavčas inovovat své vybavení a během několika málo měsíců už bylo promítání se zvukem běžnou součástí promítání.

¹¹⁴ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/486>.

2.2.2 *Windmill in Barbados*¹¹⁵

Tento kratičkový dokument se zaměřuje na Jamajku. *Windmill in Barbados* je důležitý především pro využití zvuku, který filmu dodává na autenticitě. Pozadí domorodých písní zpívaných při sklizni či zvuky doplňující kontext filmu výrazně dokreslují celý děj. Už v úvodu je divák seznámen s historií ostrova. Jedná se o ostrov, který ovládli Britové v první polovině 17. století. Obyvatelé ostrova jsou loajální poddaní impéria. V době natáčení produkovala Jamajka největší množství cukrové třtiny ze všech ostatních kolonií i dominií a to je v dokumentu o ostrově patřičně zdůrazněno. Většina stopáže zobrazuje práci dělníků na polích pěstujících cukrovou třtinu a její pozdější zpracování. Velice kontrastně zde vyznívá práce domorodých námezdních sil v porovnání s Brity, kteří v bílých svítivých uniformách kontrolují výsledky jejich práce. Veškerou kvalifikovanou práci v dokumentu zastávají Britové, řídí stroje, velí organizaci sklizně. Jamajčani jsou využíváni jen jako levná nekvalifikovaná pracovní síla. Zdůrazněna je především mechanizace práce – používání jeřábů, vlaků, větrných mlýnů či parního traktoru.¹¹⁶ Hlavní důvod natáčení dokumentárního filmu o Jamajce spočíval v propagaci imperiální ekonomiky.¹¹⁷ Dokument chválí vliv Britů na zlepšení pracovních podmínek. Mechanizace je proces zavedený Brity a ve snímku se porovnávají klasické domácí neefektivní metody práce s nově postavenými továrnami, železnicemi přepravující zboží a jeřáby nakládajícími lodě.¹¹⁸

Dokumentů znázorňujících práci domorodců, jejich životní podmínky, Brity jako správce, dozorce či přímo vládce však bylo natočeno desítky a podílelo se na jejich tvorbě několik desítek subjektů. Mezi nejznámější patří především *Gaumont-British Instructional*, dále *British Instructional Films*, *Conservative and Unionist Film Association*, *Strand Film Company*, *Visual Education*, *Bakefilm* či *Publicity Films*.

¹¹⁵ Rok vydání: 1933, stopáž: 9 minut, barva: černobílý, zvuk: ano, režisér: Basil Wright, producent: John Grierson, produkční společnost: EMB Film Unit, k dohledání na: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/6734>.

¹¹⁶ Krátce po dokončení filmu ostrov postihla se zpožděním celosvětová ekonomická krize, kdy klesla cena cukrové třtiny na pětinu. Platy se úměrně tomu snížily a ostrov zasáhly roku 1934 a 1935 protesty a demonstrace za zlepšení životních podmínek.

¹¹⁷ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/6734>.

¹¹⁸ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/6734>.

Propaganda šla často ruku v ruce s ekonomickou podporou prodeje některé pěstované plodiny v koloniích. Mnohdy se ve snímcích porovnává dřívější zaostalost a současná výkonnost, které je dosaženo pomocí britského vypětí a rad. Obzvláště v africkém prostředí byl faktor pomoci a správy zdůrazňován a staven na obdiv. Určitou roli zde hraje i fakt, že správa většiny afrických zemí nebyla pro Velkou Británii žádným razantním přínosem a Kiplingův příměr břímě bílého muže zde není příliš od věci. Zlepšování životních a pracovních podmínek domorodců je velice dobře zobrazeno ve snímku *West Africa Calling*.

2.2.3 *West Africa Calling*¹¹⁹

První část dokumentu znázorňuje původní podmínky života běžných Afričanů. To později kontrastuje podobně jako ve filmu *Windmill in Barbados* s rozvojem a pracovními příležitostmi, které se objevily až s britskou správou. Britové zde představují hlavní správní i řídicí jednotku, dohlíží a řídí desítky Afričanů stavících železnici či pracujících na polích a v lomech. Titulky na začátku snímku jednoznačně tvrdí: „Několik let nazpět byla západní Afrika země pralesů, bažin a pouští. Domorodci žili v primitivních chýších. Britská podnikavost toto vše změnila.“¹²⁰ V titulcích je dále chválena výstavba škol, nemocnic a zvýšení zaměstnanosti.

2.2.4 *Five Faces*¹²¹

Film *Five Faces* vytvořila *Strand Film Company* pro malajsijské koloniální autority. Podobné filmy směřovaly do škol, mladistvým organizacím a promítaly se při bezpočtu dalších příležitostí a slavnostech. Už samotný název *Five Faces*, znázorňující pět národů a komunit, které žijí společně v míru, vyvolává konotaci s ideálem britského impéria. V době hrozící japonské agrese se o to více zohledňovala Malajsie jako území věrné koruně. V dokumentu je zdůrazněno, že všech pět ras zde žije v harmonii a navzájem respektují své zvyky a víru.¹²² Britové jsou ve snímku v porovnání s domorodým obyvatelstvem Malajsie zobrazeni jen

¹¹⁹ K dohledání na: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1329>, Rok výroby: 1927, stopáž: 9 minut, barva: černobílý, zvuk: neozvučen, režisér: H. Bruce Wolfe, produkční společnost: British Instructional Film.

¹²⁰ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1329>.

¹²¹ K dohledání na: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1840>, Rok výroby: 1938, stopáž: 30 minut, barva: černobílý, zvuk: ano, režisér: Alexander Shaw, Produkční společnost: Strand Film Company.

¹²² <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1840>.

okrajově, především skrze trávení jejich volného času. Film zobrazuje sultána vystudovaného na Oxfordu, hrajícího tenis. Podobně tráví volný čas i Britové, kdy je major W. H. Elkins natočen v prostředí golfového hřiště.¹²³ Komentátor později podobně jak u předchozích snímků mluví o rozvoji země zapříčiněnému novými technologiemi a britskou správou. Ta je jednoznačně zdůrazněná i scénou z výcviku domorodého vojska, kdy spořádané pochodující mase domorodých vojáků velí britský koloniální důstojník.

2.3 Imperiální výstava

Zobrazení imperiální pompy a pýchy na britské impérium je také tradičně spojováno s konáním imperiálních výstav.

2.3.1 *King Opens Empire Exhibition*¹²⁴

Plán na vytvoření další¹²⁵ imperiální výstavy¹²⁶ vypracoval Lord Strathcon roku 1913. Tato myšlenka byla propagována Britskou imperiální ligou už od roku 1902. Válka však realizaci na dlouhou dobu znemožnila a nápad na uspořádání imperiální slavnosti se vrací k parlamentu až roku 1920.¹²⁷ Vláda Davida Lloyd George dala projektu zelenou.¹²⁸ Roku 1921 schválila příspěvek asi 2,2 milionu liber, což obsahovalo zhruba polovinu rozpočtu. Na celém projektu se podílel i Princ z Walesu, budoucí Edward VIII. Cílem konání imperiální výstavy bylo především obnovit národní a imperiální sebedůvěru po válce a dát důraz na imperiální důležitost impéria pro Velkou Británii – pozvané byly jen země patřící k impériu. Oficiální průvodce popisoval tři hlavní účely konání imperiální výstavy ve Wembley. Najít nové zdroje imperiální síly, starat se o imperiální trh a lépe

¹²³ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1840>.

¹²⁴ K dohledání na: <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1462>, rok vydání: 1925, barva: černobílý, zvuk: bez zvuku, produkční společnost: Topical Film Company.

¹²⁵ Navazuje na světové výstavy konané v Londýně roku 1851 a 1862.

¹²⁶ Imperiální výstavy reflektovaly i zlepšení vztahů mezi jednotlivými státy. Roku 1908 se konala Anglo-francouzská výstava, o dva roky později Anglo-japonská výstava. Nejúspěšnější byla Pařížská výstava konaná roku 1900 s návštěvností více než 48 milionů diváků.

¹²⁷ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1462>.

¹²⁸ MACKENZIE, John M. *The Popular Culture of Empire in Britain*. In: *The Oxford History of the British Empire. The Twentieth Century*. Oxford University Press, Oxford, s. 217.

poznat jednotlivé rasy impéria navzájem.¹²⁹ 23. dubna roku 1924 na den svatého Jiří zahájil král Jiří V. výstavu, kterou roku 1924 navštívilo 17 milionů návštěvníků a dalších 9 a půl milionu návštěvníků o rok později. Wembley roku 1924-1925 bylo největší imperiální výstavou ve Velké Británii. Především v rozloze, ceně, účasti diváků a i v obecném vlivu. Budovy stály 12 milionů liber a pokryly 220 akrů.¹³⁰

Největší výhodou imperiálních výstav bylo skloubení zábavy, vzdělávání a podpory zahraničního obchodu. V prostoru Wembley bylo postaveno impérium v menším měřítku. Své pavilony zde měly hlavní dominia i kolonie, především Kanada, Nový Zéland, Austrálie, dále Indie, Barma, zastoupeny byly i africké kolonie. Jako součást celé akce dostalo celkem 16 dominií a kolonií možnost otevřít si svůj vlastní pavilon a v rámci výstavy zde reprezentovat svoji kulturu a zvyky. Například Barmský pavilon byl koncipován jako chrám v Mandalay a Hong Kong se prezentoval vytvořením kopie typické čínské ulice.¹³¹ Po výstavách se obvykle nic nezachovalo, celý areál byl po skončení akce rozebrán.¹³² Právě proto musely být o to více zachyceny v brožurkách, pohlednicích, fotografiích i ve filmu. O filmové zpracování otevření výstavy se postarala společnost *Topical Film Company*, kterou založil Wiliam Cecil Jeapes společně s Herbertem Holmsem roku 1911. Po první světové válce byla *Topical Film Company* jedna ze tří hlavních společností točících za němé éry s týdenní návštěvností kin přes pět milionů diváků.¹³³ Film zobrazuje jednotlivé pavilony i slavnostní průvod. Obrovské davy a masy Britů nadšeně oslavují a mávají na svého panovníka. Imperiální výstavy zaručeně představovaly v meziválečném období největší jednorázové oslavné akce vztahující se k britskému impériu.

¹²⁹ MACKENZIE, John M. *The Popular Culture of Empire in Britain*. In: The Oxford History of the British Empire. The Twentieth Century. Oxford University Press, Oxford, s. 3.

¹³⁰ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 108.

¹³¹ <http://www.colonialfilm.org.uk/node/1462>.

¹³² MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 97.

¹³³ MACKENZIE, John M. *The Popular Culture of Empire in Britain*. In: The Oxford History of the British Empire. The Twentieth Century. Oxford University Press, Oxford, s. 217.

3. *Cinema of Empire* – Hollywood versus britská produkce

Největší oblibu ve Velké Británii i přes kvalitní dokumentární hnutí získaly napříč všemi sociálními vrstvami obyvatel hrané ozvučené filmy točené v druhé polovině třicátých let. Dokumentární filmy přes veškerou propagaci a dotace měly skromný vliv v porovnání s celovečerními filmy té doby. Stále platila přísná cenzura na cokoliv, co by mohlo pošpinit pověst bílých úředníků, případně připomenout vzpouru či nepokoje.¹³⁴ Kvůli obavám z následků u současného publika byl například zakázán plánovaný film o indické vzpouře. Co se týče rasových předsudků, až do padesátých let 20. století zde nebyla žádná objektivní kritéria a domorodci byli obecně na filmovém plátně pojímáni buď jako věrní sluhové impéria, či jako zfanatizovaná, hloupá, mnohdy až směšná masa. V Kordových filmech je černošské obyvatelstvo zobrazeno antagonisticky buď jako nebezpečné, případně jako dětinské a servilní.¹³⁵

Celovečerní snímky s imperiální tematikou se točily paradoxně na obou stranách Atlantiku a obsahovaly veškerou imperiální pompu, britské hodnoty, úctu ke koruně a vlasti a především zahraniční koloniální dobrodružství. *Cinema of Empire* se objevilo ve třicátých letech 20. století jako jeden z hlavních žánrů ve filmových laboratořích Británie a Hollywoodu.¹³⁶ Většina filmů měla i svou úspěšnou knižní předlohu, což předznamenávalo očekávaný úspěch snímku. Mezi roky 1934-39 natočil své nejvýznamnější snímky britský režisér Alexander Korda.¹³⁷ Ve stejnou dobu do cyklu britských imperiálních snímků přispíval Hollywood.¹³⁸ Vždy se jednalo o akční dobrodružné filmy s jednoznačně probritským směřováním. Cyklus hollywoodských britských filmů podnítil *The Times* roku 1937 k poznámce – Union Jack byl v posledních letech rázně unášen

¹³⁴ MACKENZIE, John M. *The Popular Culture of Empire in Britain*. In: *The Oxford History of the British Empire. The Twentieth Century*. Oxford University Press, Oxford, s. 225.

¹³⁵ MCFARLANE, Brian, ed. *The Encyclopedia of British film*. London: Methuen, 2003, s. 7.

¹³⁶ CHAPMAN, James. *Projecting Empire : Imperialism and Popular Cinema* .: I.B. Tauris, 2009, s. 18.

¹³⁷ *Sanders of the River* (1935), *Elephant Boy* (1937), *The Drum* (1938) a *The Four Feathers* (1939).

¹³⁸ Šlo o filmy jako *Clive of India*, *The Lost Patrol*, *Lives of Bengal Lancer*, *The Charge of the light Brigade*, *Wee Willie Winkie*, *Four Men and a Prayer*, *Storm Over Bengal*, *Stanley and Livingstone*, *The Sun never Sets*, *Gunga Din*.

Hollywoodem.¹³⁹ Jak je možné, že i v USA se točily cíleně filmy zaměřené i na britské publikum? Proč ve Spojených státech vytvářet snímky oslavující britskou koloniální správu v Indii či na Blízkém východě? Jak si vysvětlit objev impéria na filmových plátnech USA v 30. letech?

Jeden z hlavních důvodů je ryze kulturní.¹⁴⁰ Hrdiny zosobňovali herci z obou stran Atlantiku. Džentlmenští angličtí herci jako Ronald Colman a George Sanders doplňovali Američany Douglase Fairbankse a Williama Powella, Spencera Tracyho a jiné. Ti všichni ztělesňovali přirozenou anglickou i americkou galantnost a slušnost.¹⁴¹ Sdílené angloamerické hodnoty se promítaly i v životě herců jako Gary Cooper a Errol Flynn. Oba velmi snadno přecházeli mezi westerny a britskými imperiálními filmy.¹⁴² Western i dobrodružné imperiální drama mají jako žánry především společný původ. Příběh rozšiřování, krocení hranic, střet mezi civilizací a divokostí v kombinaci s dobrodružstvím a akční podívanou. Konec imperiálního cyklu ne náhodou splynul s opětovným vzkříšením westernu ve Spojených státech.¹⁴³ V obou žánrech jsou zdůrazněny především obecné hodnoty. Loajalita, kuráž, tvrdá práce, snaha o moudrou nadvládu, rytířskost a kavalírství. Filmy točené v USA pro britské publikum měly ohromný ohlas a přijímány byly s nadšením. Především kvůli zobrazení impéria pomocí zábavné formy skrze dobrodružství, hrdinství, rvačky, boje a záchrany.¹⁴⁴ Pohled na svět ve třicátých letech byl konzervativní, mužsky šovinistický a především patriotistický. Impérium se stalo prostředkem pro vyjádření čistoty hodnot a vyjádření rytířskosti.¹⁴⁵ Film se stal politickým a sociálním narkotikem, kde nahradil na tomto postu církev. Nyní on poskytoval *escapist dream*.¹⁴⁶

¹³⁹ CHAPMAN, James. *Projecting Empire : Imperialism and Popular Cinema* .: I.B. Tauris, 2009, s. 18.

¹⁴⁰ Když porovnáme dobrodružný imperiální film a tradiční americký žánr - western, zjistíme, že mají víc společného, než by se na první pohled mohlo zdát. V obou případech je ve snímcích hrdina podobný rytíři krále Artuše, kdy se musí potýkat s podlostí a zlobou svých nepřátel.

¹⁴¹ CHAPMAN, James. *Projecting Empire : Imperialism and Popular Cinema* .: I.B. Tauris, 2009, s. 16.

¹⁴² Cooper zazářil v *The Virginian* (1929), *Lives of Bengal Lancer* a *Beau Geste*, když Flynn udělal přechod od *The Charge of the Light Brigade* k westernu *They Died With Their Boots On* (1942), ve které hrál Custer.

¹⁴³ Filmy jako *Stagecoach*, *Dodge City*, *Union Pacific*, *Jesse James*.

¹⁴⁴ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 160.

¹⁴⁵ Tamtéž.

¹⁴⁶ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986. s. 81.

Druhou důležitou příčinou je jednoznačně i důvod ekonomický. Téměř polovina příjmů Hollywoodu přicházela ze zahraniční produkce¹⁴⁷ a britský trh byl zaručeně nejlukrativnějším trhem. Ve třicátých letech odpovídaly tržby z Velké Británie přibližně 50 procentům zahraničních příjmů. Hlavní výhodou byl především stejný jazyk, kdy se výrazně ušetřilo na tvorbě titulků a případném dabingu. Ve Velké Británii navíc návštěvnost kin převyšovala evropské průměry. Na konci třicátých let fungovalo ve Velké Británii okolo 5000 kin, což je stejně, jako bylo v té době v celé jižní Americe.¹⁴⁸ Posledním faktorem oblíbenosti britského trhu je i fakt, že řada evropských trhů se v té době USA uzavřela.¹⁴⁹ Ve své studii *Hollywood British Films* Mark Glancy uvedl, že láska Hollywoodu k Velké Británii pramenila více z finančních důvodů, než ze žhavé Anglofobie. Nejznámější filmy točené v Hollywoodu, které uchvátily britskou společnost v období narůstajících obav z militantního Německa, byly *Lives of a Bengal Lancer*, *We Willie Winkie*, *Gunga Din*, *Clive of India*, *The Sun Never Sets*, *Charge of the Light Brigade*, či *Storm Over Bengal*.¹⁵⁰ Podobné filmy nabízely širokému publiku nejen útěk a zábavu, ale i pocit bezpečí, pýchy a úspěchu. Snímky reflektovaly předpoklady rasové a kulturní nadřazenosti a představovaly nejdůležitější důkaz, že společnost byla tak málo zamořená antiimperialním cítěním.¹⁵¹ Emoční síla podobných filmů byla ohromná.

¹⁴⁷ Filmy uspěly v USA, ale rozdíl mezi ziskem a ztrátou často určoval i fakt, zda uspěje v zahraničí, tedy především ve Velké Británii.

¹⁴⁸ CHAPMAN, James. *Projecting Empire : Imperialism and Popular Cinema* .: I.B. Tauris, 2009, s. 19.

¹⁴⁹ Jednalo se především o německý trh.

¹⁵⁰ Hollywood také oslavoval objevování a dobrodružství svým vlastním žánrem, westernem. Místo smysluplné správy území se točí filmy oslavující pochod na západ. *Lives of a bengal Lancer*, *Four men and Prayer* a *Gunga din* byly později předělány. Vznikly snímky *Geronimo*, *Fury at Furnace Greek*, *Sergeants Three*. Děj byl obdobný, jen se zaměřením na americké publikum.

¹⁵¹ *Oxford History of the British Empire, Volume IV : The Twentieth Century*.: Oxford University Press, 1999, s. 256.

3.1. Dobrodružné celovečerní snímky z hollywoodské produkce

3.1.1 *The Lives of a Bengal Lancer*¹⁵²

Tento snímek přišel do kin roku 1935 a inspiroval se knihou Francise Yeats-Browna. Film měl s obdivuhodnou rychlostí úspěch na obou stranách Atlantiku a stal se námětem pro řadu imitací. Diváky uchvátili především melodramatičtí herci oblečení v barevných a často neautentických uniformách v exotickém prostředí.¹⁵³ Gary Cooper zde představuje ideál britského vojáka. Čestný, odvážný, se smyslem pro humor i pro povinnost, ctí královnu a nebojí se pro tyto ideály a pro své druhy ani zemřít. Obzvláště velký důraz je zde dán na vojenskou povinnost a disciplínu. Děj se odehrává v Brity spravované Indii, na hranicích s domorodými kmeny. Nepřátelé jsou zde zobrazeni jako fanatičtí odpůrci britského pořádku, napadající hranice a narušující stabilitu a mír. Zrádný chán je nakonec poražen díky hrdinské oběti jednoho z britských důstojníků, který odpálil muniční věž. Na konci snímku je za své hrdinství posmrtně vyznamenán. Poněkud překvapivým faktem zůstává smrt hlavního hrdiny, neboť britští důstojníci¹⁵⁴ hrají často roli superhrdinů, kteří vyrovnají svým hrdinstvím i mnohonásobnou převahu nepřátel. Smrt hlavní postavy však vyzdvihuje jeho oběť pro dobro a mír dané oblasti.

Film měl obrovský kasovní úspěch již v USA a nastartoval cyklus dobrodružných filmů věnujících se tematicky britskému impériu. Kanadská žurnalistka Laura Elston napsala ve svém článku pro kanadský magazín, že film zobrazil „více slávy britským tradicím, než by se Britové sami odvážili“.¹⁵⁵ Frederick Herron reagoval na úspěch filmu: „Hollywood dělá velmi dobrou práci v propagaci britského impéria ve světě.“ Deník Daily Mail se vyjádřil k úspěchu filmu slovy: „Film ukazuje obdivuhodnou poklonu moudrosti a kuráži, kterou značí britská vláda v Indii. Je to mocný a důležitý argument pro pokračování vlády.“¹⁵⁶

¹⁵² Rok výroby: 1935, stát: USA, stopáž: 109 minut, zvuk: ano, barva: černobílý, nominace na Oscara: 7, režisér: Henry Hathaway, distribuční společnost: Paramount Picture.

¹⁵³ *Oxford History of the British Empire, Volume IV: The Twentieth Century*.: Oxford University Press, 1999, s. 255.

¹⁵⁴ Řadové vojáky impéria však málokdy tvoří primárně Britové. V tomto případě je většina vojáků indického původu.

¹⁵⁵ WELKY, David. *The Moguls and the Dictators: Hollywood and the Coming of World War II*. Johns Hopkins University Press.

¹⁵⁶ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 154.

3.1.2 We Wilie Winkie¹⁵⁷

Film byl natočen podle předlohy jedné z Kiplingových povídek. V Indii slouží britský sbor bránící klidnou hranici. Jejich nepřítel, Khoda chán, zde však není vykreslen podobně negativně, jako jsou zobrazeni nepřátelé impéria v ostatních hraných filmech.¹⁵⁸ I když bojuje proti britské správě Indie, přesto díky slečně Priscille najde s Brity společnou řeč a nakonec vše vyřeší domluva.¹⁵⁹ Shirley Temple si tímto filmem zajistila místo v síni slávy. Zazářila jako dětská hvězda jak ve Velké Británii, tak v USA. Film Fox Company zachránil od bankrotu a ukazuje romantický a obdivný obrázek světa, který zahrnoval třídní systém, imperiální hodnoty a aristokratické ideály.¹⁶⁰ Jen málokterý okamžik mi přišel tak imperiálně slavnostní, jako poslední chvíle zraněného seržanta Mc Duffa, kdy mu malá Priscilla zpívá tradiční skotskou píseň¹⁶¹ „Auld Lang Syne“.¹⁶²

3.1.3 Gunga Din¹⁶³

Gunga Din uchwátí po svém příchodu do kin i Bertolda Brechta. Okomentoval ho následovně: „Ve filmu Gunga Din jsem viděl britské okupační síly bojující s domácí populací. Indický kmen napadl britské jednotky umístěné v Indii. Indové byli primitivní kreatury, zčásti komické, zčásti hroživé. Komické v loyaltě Britům a strašlivé, když byli nepřátelští. Britští vojáci jsou humorní hoši, používající své pěsti v davu. Jeden z Indů zradil svůj kmen Britům, obětoval pro ně svůj život a dostalo se mu uznání. Moje srdce bylo také zasaženo. Aplaudoval jsem a smál se v mnoha chvílích. Navzdory tomuto jsem věděl, že je zde něco špatně. Že Indové nejsou primitivní a nekulturní lidé, ale národ s ohromující tisíciletou historií, a Gunga Din v jiném světle může být zrádce svého lidu.“¹⁶⁴

¹⁵⁷ Rok výroby: 1937, stát: USA, stopáž: 100 minut, zvuk: ano, barva: černobílý, režisér: John Ford, distribuční společnost: 20 th. Century Fox.

¹⁵⁸ Nepřítel je obvykle lstivý, úkladný a nepřátelský.

¹⁵⁹ Vojenská strategie znázorněná jak ve filmu *We Willie Winkie* i v *The Lives of Bengal Lancer* je často zastaralá a jen díky domluvě či pomoci zajatců zvenčí se podaří nepříteli porazit. Jizdní sipahijové by jen s obtížemi mohli dobýt pevnost Mahamed Khana bráněnou kulomety a dobře vyzbrojenými vojáky.

¹⁶⁰ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 155.

¹⁶¹ S oblibou přejmutá Brity a později používaná jako národní píseň.

¹⁶² K dohledání na: <http://www.scotland.org/features/the-history-and-words-of-auld-lang-syne/>.

¹⁶³ Rok výroby: 1939, stát: USA, stopáž: 117 minut, zvuk: ano, barva: černobílý, režisér: George Stevens, distribuční společnost: RKO Radio Pictures.

¹⁶⁴ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 144.

Snímek nejlépe zobrazuje používané prototypy, již popsané dříve - oslavu militarismu, armády, dále zdůrazňuje civilizační misi, kterou Britové v zemi plní. Film je plný dobrodružství, kdy se častěji používají v bitkách více pěsti než zbraně a při střelbě jsou hlavní hrdinové prakticky nesmrtelní i přes palbu desítek nepřátel. Nepřítelem je zde vražedná sekta Thugů, chystající se pohltnout anarchií a válkou celou indickou nížinu. Jednoduché, až primitivní zlo, kterou sekta Thugů představuje, je ideálním ospravedlněním Britské správy. Až černobílé role postav i schematizace domorodců do hloupých a fanatických vojáků děsivé sekty někdy až bije do očí. Povstání má potlačit armáda, kterou doprovázejí indické pomocné síly. Jednou z nich je i Gunga Din, nosič vody, který má aspirace na vojenský post. Do armády však přijat být nesmí. Dobrodružství končí velkolepou bitvou, kdy britská vojska vstupující do pasti zachrání právě Gunga Dín trumpetovým signálem. Krátce po varování britského sboru je zastřelen nepřítelem, na konci snímku je posmrtně vyznamenán. Tři postavy britských důstojníků tvoří veselý trojúhelník, pro nějž je válka dobrodružstvím a přátelství znamená stejně jako čest. Ohromně je rozpracovaná závěrečná bitva, kdy se britské síly za zvuku dud vrhnou na nepřítele podporovaní dělostřelectvem, indickým jezdeckem a kulomety, které přivezou na slonech. Je až s podivem, že veškerý imperiální sentiment zobrazují tak silně filmy točené ve Spojených státech.

3.2 Britská tvorba - bratři Kordové

Dobrodružné romantické imperiální snímky se vytvářely i v britských studiích, kde největší odezvu získaly filmy točené Alexandrem Kordou. Korda byl bezesporu nejdůležitější britský režisér točící filmy s imperiální tematikou ve Velké Británii. Narozen v Maďarsku sloužil po první světové válce Bela Kunově režimu. Po vpádu rumunských vojsk do Maďarska byl odsouzen k smrti, před popravou ho zachránil britský tajný agent.¹⁶⁵ Později režíroval v Rakousku, Německu a Francii. V letech 1927-31 získával zkušenosti ve Spojených státech. Poté se přestěhoval do

¹⁶⁵ PEIRCE, Merle Kenneth, "British Cinema and the Manipulation of Public Opinion During the Inter-war Years" (2010). Master's Theses. Dissertations and Graduate Research Overview, s. 15.

Velké Británie, kde roku 1932 založil *London Film Company*.¹⁶⁶ Prorazil s historickým filmem *Šest žen Jindřicha VIII*. Tento snímek na začátku třicátých let znamenal průlom jak pro Kordu, tak pro britský filmový průmysl. *London Film* mělo tichou finanční podporu plukovníka Clauda Danseyho z *Secret Intelligence Service* a Roberta Vansitarta zastupujícího ministerstvo zahraničí.¹⁶⁷ S těmito zdroji dokázal vybudovat britské filmové studio úspěšně soupeřící s ostatními velkými studii na mezinárodním trhu, produkující filmy ve stejné kvalitě, jako vydávaly v Hollywoodu. Korda pověřil svého dlouhodobého přítele Winstona Churchilla, aby mu psal scénáře ke hrám. Ačkoliv se nikdy nepoužily, příjem z nich pomohl Churchillovi překonat nejhorší časy.¹⁶⁸

Alexander Korda postupně natočil se svým bratrem Zoltánem čtveřici imperiálních snímků - *Sanders of the River* (1935), *Elephant Boy* (1937), *The Drum* (1938) a *The Four Feathers* (1939). Tyto imperiální opusy zobrazovaly Kordovo nejpevnější přesvědčení a politické sympatie. Charakter a duch ve všech jeho filmech je dosti podobný. Obvykle je hlavní zápletkou potlačení úkladné revolty. Ve filmu *The Four Feathers* jde navíc o znovuzískání cti.¹⁶⁹ Potlačení revolty probíhá vždy se souhlasem místních elit. V *Sanders of the River* je na straně Britů kmenový náčelník Bosambo, v *The Drum* to je princ Azim. Impérium je ve snímcích ospravedlňováno jako zřetelná morální autorita zosobněná gentlemanstvím, systémem práva, pořádku a spravedlnosti.¹⁷⁰ Ideální protagonisté v Kordových snímcích jsou obvykle profesionální vojáci či koloniální úředníci se silným důrazem na osobní oběť jednotlivce.¹⁷¹ Alexander Korda se snažil především uspět na složitém filmovém trhu. Všechny čtyři díla pouze přepracovala oblíbené knihy té doby. A. E. W. Mason napsal *Four Feathers* a *The Drum*, Rudyard Kipling vytvořil *Elephant Boy* a *Sanders of the River* je dílo Edgara Wallace.¹⁷² Filmy sice nedosáhly takové obliby jako například hollywoodský *The Lives of the Bengal Lancer*, přesto se v britském prostředí těšily velkému zájmu.

¹⁶⁶ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Přeložila Helena Bendová. Praha: AMU, 2007, s. 249.

¹⁶⁷ PEIRCE, Merle Kenneth, "British Cinema and the Manipulation of Public Opinion During the Inter-war Years" (2010). *Dissertations and Graduate Research Overview*. s. 15.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 18.

¹⁶⁹ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 149.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 150.

¹⁷¹ MCFARLANE, Brian, ed. *The Encyclopedia of British film*. London: Methuen, 2003, s. 204.

¹⁷² PEIRCE, Merle Kenneth, "British Cinema and the Manipulation of Public Opinion During the Inter-war Years" (2010). *Master's Theses, Dissertations and Graduate Research Overview*, s. 18.

3.2.1 Sanders of the River¹⁷³

Už několik úvodních vět jednoznačně vyzdvihuje smysl a důvody britského panování v některých koloniích v Africe. „Deset milionů domorodců pod britskou správou, každý kmen se svým náčelníkem, ovládaný a chráněný hrstkou bílých mužů, kteří tvoří legendu o odvaze a výkonnosti.“ Sanders kontroluje jako britský koloniální správce část území v povodí velké řeky v Nigérii. Se ctí a rozhodností bojuje proti obchodníkům se zbraněmi i otroky a vládne především silou své autority. Sanders je zosobněním ideálního koloniálního správce území. S humorem a dýmkou, autoritativní a přesto tichý muž.¹⁷⁴ Jako pomoc má k ruce několik domorodých vycvičených vojáků a skupinku britských důstojníků. Vládne především silou své osobnosti. Jeden z jeho spojenců je Bosambo, vzdělaný africký náčelník. Když Sanders na krátký čas opustí spravované území, tak jeden z kmenových domorodých náčelníků Mofolamba začne tvořit fámu, že Sanders je mrtev. Autorita Sanderse s jeho smrtí padá, kmenová válka se zdá být na spadnutí, Bosambo je Mofolambou zajat a hrozí, že bude i se svou ženou zabit. V tu chvíli se ale vrací Sanders s africkými jednotkami a svou autoritou potlačuje nepokoje. Mofolamba v potyčce s Bosambem umírá a mír je znovu díky Sandersově pomoci nastolen. Sanders Bosambu později jmenuje králem říčního lidu.

Již od začátku filmu je jasně definován povýšenecký pohled na domorodé obyvatelstvo. Film byl z tohoto důvodu i silně kritizován. Představitel černošského náčelníka Bosamba, Paul Robeson, později hořce litoval své účasti na tomto imperiálním opusu. Robeson doufal, že účastí ve filmu se mu podaří zobrazit nigerijského vůdce, aby pomohl černošským divákům pochopit své kulturní kořeny. Očekával, že Afričany obecně film znázorní pozitivně. Ve skutečnosti film ospravedlňuje imperialismus a potvrzuje řadu stereotypů. Bosambo je zobrazen jako servilní služebník Britů, místo aby zastával roli sebevědomého a moudrého vládce. Robeson se k tomu vyjádřil: „Imperialistický děj byl umístěn do filmu během posledních pěti dní natáčení. Byl jsem zatažen do snímku, abych mohl zobrazit kulturu afrického lidu a místo toho jsem spáchal faux pax, které mě přesvědčilo, že

¹⁷³ Rok výroby: 1935, stát: VB, stopáž: 98 minut, zvuk: ano, barva: černobílý, režisér: Zoltán Korda, hrají: Leslie Banks, Paul Roberson.

¹⁷⁴ MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986, s. 150.

jsem opominul problémy 150 milionů domorodých Afričanů. Nenávidím ten film.¹⁷⁵

3.3 Soumrak imperiálního sentimentu

Tvorbu podobných imperiálních snímků přetrnula až druhá světová válka. Během ní se přistoupilo k přímě propagandě, zaměřené především proti nacistickému Německu. Po válce se ve filmové tvorbě objevovaly stále zbytky imperiálního sentimentu, ovšem už ve zmenšené míře. Úspěch třicátých let se přenesl do padesátých let filmy jako *Storm over Africa* (1953) a *Storm over Nile* (1955), *King of Khyber Rifles* (1954), *West of Zanzibar* (1954), *Zulu* (1963) a *Khartoum* (1966). Některé z těchto snímků reprezentovaly obdivuhodné babí léto v *popular culture* impéria.¹⁷⁶ Přestože se v padesátých letech imperiální tvorba v menší míře vrátila, tak už měla výrazně jiné zabarvení. Do snímků se promítá obava ze vzpoury a impérium¹⁷⁷ jen obtížně hledalo své místo v poválečné Británii. Mizení imperiálního sentimentu je provázáno s postupnou dekolonizací. Britové, jak se často říká, byli lhostejní k imperialismu - kromě vzrůstu šovinismu v poslední čtvrtině 19. století¹⁷⁸ se radši soustředili primárně na domácí vnitřní záležitosti. Impérium pro mnohé Brity znamenalo spíše únik z každodennosti a fascinaci neznámem a tajemnem. Byl to prostor hrdinů, dobrodružství, zkoušek síly charakteru a místo britské seberealizace. Impérium nikdy netvořilo přesný konstituční rámec. Proto nedošlo při dekolonizaci k podobným národním traumatům, jaké měli Francouzi. Impérium bylo postupně jednoduše zapomenuto...¹⁷⁹

¹⁷⁵ DUBERMAN, Martin, *Paul Robeson: The Discovery of Africa*, 1989, s. 182.

¹⁷⁶ MACKENZIE, John M. *The Popular Culture of Empire in Britain*. In: *The Oxford History of the British Empire. The Twentieth Century*. Oxford University Press, Oxford, s.18.

¹⁷⁷ Dochází k dekolonizaci perly impéria, Indie (která se dělí na hinduistickou Indii a muslimský Pákistán).

¹⁷⁸ Který se přesunul ve dvacátých a třicátých letech do filmu.

¹⁷⁹ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986, s. 1.

Závěr:

Propaganda byla v britském filmu v meziválečném období hojně využívána, ovšem jen co se týká impéria. K politické propagandě si Britové vyjma válek drželi odstup a to, že fungovala propagace impéria v meziválečném období, vychází z obecného přesvědčení té doby. Z přesvědčení že řád, stabilitu a právo, které impérium poskytuje koloniím, je potřeba zobrazovat na filmových plátnech mnohem více, než filmy zobrazující americké hodnoty. Propaganda získávala podporu od státu i od jednotlivců, především z důvodu neschopnosti britské filmové tvorby konkurovat moderním hollywoodským studiím. Přesto podpora pomocí dotací spuštěných *Cinematographic Film Bill* nevedla k zlepšení situace a spíše způsobila zhoršení kvality britských filmů kvůli snaze točit ve velkém množství méně kvalitní filmy, jen aby se splnila kvóta. Tyto snímky se pak hanlivě nazývaly „*quota quickies*“. Mnohem úspěšněji se prosadila tvorba filmové sekce *Empire Marketing Board* (1926-1933), kde působil režisér John Grierson, který se snažil dokumentární tvorbou podporovat imperiální trh i britské hodnoty. Funkci EMB od roku 1933 převzala filmová složka *General Post Office*, kam přešel i John Grierson a s režiséry jako Basil Wright, Alberto Cavalcanti či Stuart Legg vytvořili jedny z nejlepších dokumentárních filmů té doby.

Většina filmů zobrazuje hodnoty přejaté z konce devatenáctého století, kdy se za pomoci *Music Hallů* šířil šovinismus, oslavoval militarismus, převládal názor o Britech jako o nadřazené rase, podpořený správou více než jedné čtvrtiny zemského povrchu. V dokumentech jsou Britové zobrazeni plněním civilizační poslání, kdy přináší do divokých končin stabilitu, právo, ekonomický rozvoj země, zaměstnanost a zlepšení životních podmínek. Snímky ukazují Brity ve svítivé bílých uniformách, jak velí domorodým dělníkům, organizují armádu tvořenou domorodými vojáky poslouchající britského důstojníka či filmy porovnáváním dokazují, jak přivedly do domorodých zemí pořádek a prosperitu. To vše je navázáno na fungování imperiální ekonomiky a řada snímků souběžně s již zmíněnými stereotypy propaguje i určitou vývozní plodinu.

V hraných filmech se ve třicátých letech objevuje nový žánr, *Cinema of Empire*. Filmy plné imperiálního sentimentu, kdy hlavní hrdiny často tvoří britští důstojníci, oslavují pořádek a řád, který Britové ustanovili a na který dohlíží. Pozoruhodný je především fakt, že tyto snímky se točily na obou stranách Atlantiku

a mnohé hollywoodské filmy zobrazují více imperiálních hodnot, než by se britští filmaři odvážili ve svých snímcích zobrazit. Černobílé schematické znázornění britských vojsk spolupracujících s místními „dobrymi“ obyvateli a nepříteli, který se obvykle snaží rozvrátit pořádek a řád, který Britové v dané kolonii střeží, je mnohdy přehnané. Je třeba na tyto snímky nahlížet s přihlédnutím k době i k podmínkám, za jakých byly vytvořeny. Tyto americké filmy i pozdější produkce britského režiséra Alexandra Kordy získaly ohromnou oblibu především kvůli zobrazení orientálních zemí, hrdinství hlavních postav a dobrodružnému ději. Tyto filmy možná zobrazovaly starý pohled na svět převzatý konce devatenáctého století, přesto pro diváky sloužily především jako únik do neznámého tajuplného prostředí plného hrdinů, cti a dobrodružství. Impérium nabízelo všechny tyto atributy. Propagace imperiálních hodnot v Kordových filmech nebyla přímo propagandou, spíše zobrazovala obecně přijímané stereotypy, které v *popular culture* rezonovaly už od doby *new imperialism*.

Vyjma dokumentárního hnutí EMB a GPO bych tedy posoudil propagaci britského impéria na filmových plátnech spíše jako obecně přijímaný jev meziválečné doby. Snímky s imperiální tematikou zobrazující britské hegemonní postavení tak pro zemi ztrácející roli velmoci tvořily spíše útěchu a záplatu na pochroumané britské ego. Přesto je zajímavým faktem, že Britové byli k impériu v době své největší moci skeptičtí a vyjma období *new imperialism* o něj nejevili přílišný zájem a starali se spíše o domácí záležitosti. Rozmach imperiálního sentimentu se objevil překvapivě až v době, kdy se impérium stalo vojensky i politicky obtížně udržitelné. V druhé světové válce sice Velká Británie stála na straně vítězů, ztrátu velmocenského postavení už nedokázal zastínit žádný druh propagandy a pozvolný rozpad impéria se stal nevyhnutelným.

Literatura

Odborné zdroje:

BAIRD, Thomas. *Films and the Public Services in Great Britain*. Oxford University Press. 1938.

BARKER, Ernest. *The Ideas and Ideals of the British Empire*. Cambridge: University Press, 1946.

BERGAN, Ronald. *Film*. Přeložila Emílie Harantová. V Praze: Sloart, 2008.

BROWN, Judith a Roger LUIS. *Oxford History of the British Empire, Volume IV : The Twentieth Century*. Oxford University Press. 1999.

CHAPMAN, James. *Projecting Empire : Imperialism and Popular Cinema* .: I.B. Tauris, 2009.

COX, C. a A. DYSON. *The Twentieth-Century Mind: history, ideas, and literature in Britain*. London: Oxford University Press, 1972.

DALRYMPLE, Ian. *Alexander Korda*. University of California Press. 1940.

ENGLISH, Jim. *Empire Day in Britain, 1904-1958*. Cambridge University Press. 2006.

FERGUSON, Niall. *Britské impérium: cesta k modernímu světu*. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2007.

JUDD, Denis. *Impérium: britská imperiální zkušenost od roku 1765 do současnosti*. Praha: BB art, 1999.

JOHNSON, Robert. *British Imperialism: How did British imperialism meet the challenges of the inter-wars years*. 2003.

MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The manipulation of British public opinion, 1880-1960*. Manchester University Press, 1986.

MACKENZIE, John M. *Imperialism and Popular Culture*. Manchester University Press, 1986.

MACKENZIE, John M. *The Popular Culture of Empire in Britain*. In: *The Oxford history of the British Empire. The Twentieth Century*. Oxford University Press, Oxford, 2001.

MALIM, F. B. *Empire Education in British Schools*. *Journal of the Royal Society of Arts*. 1944.

MCFARLANE, Brian, ed. *The Encyclopedia of British Film*. London: Methuen, 2003.

MONACO, James. *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha: Albatros, 2004.

MORGAN, Kenneth O. *Dějiny Británie*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008.

NOWELL-SMITH, Geoffrey. *The British Film Institute*. University of Texas Press. 2008.

PEIRCE, Merle Kenneth. *British Cinema and the Manipulation of Public Opinion During the Inter-war Years*. Rhode Island College, 2010.

SHAW, Tony. *Early Warning of the Red Peril: A pre-history of Cold War British History 1917-1939*, 2002.

REEVES, Nicholas. *Power of Film Propaganda: Myth or Reality?* Continuum International Publishing. 2004.

SEDGWICK, John a Michael POKORNY. *The Film Business in the United States and Britain during the 1930s*. The Economic History Review. 2005.

SMYTH, Rosaleen. *The Development of British Colonial Film Policy, 1927-1939, with Special Reference to East and Central Africa*. Cambridge University Press, 1979.

SOMERVELL, D. *Modern Britain: 1870-1939*. London: Methuen & Co., 1940.

TAYLOR, Philip M. *The Projection of Britain: Publicity and Propaganda 1919-1939*. New York: Cambridge University Press, 1981.

THOMPSONOVÁ, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: AMU : NLN, 2007.

WOLLAEGER, Mark. *Modernism, Media, and Propaganda : British Narrative from 1900 to 1945*. Princeton University Press. 2008.

WRIGHT, Basil. *New Vistas for the Film in Britain*. Oxford University Press. 1944.

Články v tisku:

The Times, 1918-1939.

Internetové zdroje:

The Lyrics. A Cascet of Vocal Gems from the Golden Times of the Music Hall, in: <http://monologues.co.uk/musichall/Songs-W/We-Dont-Want-To-Fight.htm>

The Lyrics. A Cascet of Vocal Gems from the Golden Times of the Music Hall, in: <http://monologues.co.uk/musichall/Songs-S/Soldiers-Of-The-Queen.htm>.

Colonial Film.Moving Images of the British Empire, in:

<http://www.colonialfilm.org.uk/>

filmy:

dokumentární:

African Derby, British Instructional Films, Great Britain, 1927.

African Peasant Farms, režie: Nottcut, L.A, Great Britain, 1936.

Baghdad, British Instructional Films, Great Britain, 1928.

Basden Collection 3 – Africa Dances: Dancing competitions and masks, Serious title - Basden Collection, Great Britain, 1930.

Bikaner, Gaumont British International, Great Britain, 1934.

Black Cotton, British Instructional Films, Great Britain, 1927.

British Guiana, GPO Film Unit, režisér: Basil Wright, Great Britain 1933.

Children of the Jungle, Times of India, Great Britain, 1939.

Delhi, World Window, director : Hans M. Nieter, Great Britain, 1938.

Empire Trade, Conservative and Unionist Film Association, Great Britain, 1934.

Fair City of Udaipur, Gaumont- British Picture Corporation, režisér: Geoffrey Barkas, Great Britain, 1934.

Five Faces, Strand Film Company, Great Britain, 1938.

Gardens of the Orient, GPO unit, Great Britain, 1936.

Glimpses of India, Visual Education, director: Leslie Howard Gordon, Great Britain, 1929.

God's Chillun, GPO Film Unit, Great Britain, 1938.

Heart of Empire, Strand Film Company, režisér: Alexander Shaw, 1935.

Jamaican Harvest, Gaumont British Instructional, režisér: A. Frank Bundy, Great Britain, 1938.

Kings Opens Empire Exhibition, Topical Film Company, Great Britain, 1925.

Negombo Coast, GPO film unit, režisér: Basil Wright, Great Britain, 1934.

Official Record of the Tour of the Prince of Wales, British Instructional Films, režisér: H. Bruce Woolfe, Great Britain, 1925.

Road in India, United Artists, World Window Inc. U.S.A, režisér: Hans M. Nieter, Great Britain, U.S.A, 1938.

Song of Ceylon, Empire Marketing Board Film Unit, GPO Film Unit, režisér: Basil Wright, Great Britain, 1934.

Tropical Hookworm, Bakefilm, režisér: L.A. Notcutt, Great Britain, 1936.

Veterinary Training of African Natives, Bakefilm, režisér: L.A. Notcutt, Great Britain, 1936.

West Africa Calling, British Instructional Films, režisér: H. Bruce Woolfe, Great Britain, 1927.

Windmill in Barbados, Empire Marketing Board Film Unit, režisér: Basil Wright, Great Britain, 1933.

Zanzibar and the Clove Industry, British Instructional Films, režisér: H. Bruce Woolfe, Great Britain, 1925.

dějové:

Common Round, British National Films, režisér: Stephen Harrison, Great Britain, 1935.

Gunga Din, RKO Radio Pictures, režisér: George Stevens, USA, 1939.

Nionga, Stoll Film Company, Great Britain, 1925.

One Family, British Instructional Films, režisér: Walther Creighton, Great Britain, 1930.

Palaver: A Romance of Nothern Nigeria, British Instructional Films, režisér: Geoffrey Barkas, Great Britain, 1926.

Stampede (Africa in Flames), British Instructional Company, režisér: Errol Hinds, Great Britain, 1930.

The Drum, London Films, producent: Alexander Korda, režisér: Zoltán Korda, Great Britain, 1938.

The Four Feathers, London Films, producent: Alexander Korda, režisér: Zoltán Korda, Great Britain, 1939.

The Lives of Bengal Lancer, Paramount Pictures, režisér: Henry Hathaway, USA, 1935.

The Sanders of the River, London Films, producent: Alexander Korda, režisér: Zoltán Korda, Great Britain, 1935.

Wee Willie Winkie, 20th Century Fox, režisér: John Ford, USA, 1937.