

## *Edice a materiály*

### **Film, stát a politika**

#### *Německá filmová propaganda do roku 1945*

Založením Německé filmové společnosti (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft – DLG) z podnětu předsedy správní rady Kruppova koncernu Alfreda Hugenbergova v listopadu 1916 byl učiněn v německém prostředí první významnější krok na cestě vedoucí k podmanění si filmu jako významného nástroje politické propagandy. Ustavení společnosti DLG, zaměřené na výrobu propagačních a reklamních filmů pro zahraničí<sup>1</sup>, bylo reakcí na spojeneckou protiněmeckou filmovou propagandu a zároveň projevem snahy vedení Kruppova koncernu učinit z DLG instrument, s jehož pomocí chtělo ovlivňovat i filmovou politiku v Německu.<sup>2</sup> Německý filmový trh totiž stejně jako před válkou zůstal do určité míry závislý na zahraničí, ovšem s jedinou změnou: francouzské filmové výrobce vystřídala dánská Nordisk Film Kompagnie (Nordisk). Vedoucí kruhy německého politického, hospodářského a vojenského života, Kruppův koncern nevyjímaje, spatřovaly proto východisko z této situace v koncentraci německého filmového průmyslu pomocí domácího bankovního kapitálu, která by pozvedla německou filmovou produkci a zároveň jim přinesla náležité zisky.<sup>3</sup> Otázka propagace Německa v zahraničí prostřednictvím filmové tvorby byla pak s výše uvedenou snahou úzce spojena, neboť jen díky kontrole filmové výroby mohla být kontrolována a ovlivňována i filmová propaganda.

K realizaci těchto plánů došlo o rok později v prosinci 1917 založením filmové společnosti Universum-Film A. G. (UFA),<sup>4</sup> kterému předcházelo v dubnu zřízení Úřadu pro fotografii a film (Bild- und Filmamt – BUFA) pruského ministerstva války, které mělo na starost vojenská polní kina a dokumentární filmy s vojenskou tematikou. V červenci 1917 zaslal generální ubytovatel německých armád generál Erich Ludendorff válečnému ministerstvu memorandum, v němž navrhoval pro úspěšné využití filmu jako účinného „politického a vojensko-propagačního prostředku“, vhodného k ovlivňování širokých mas, sjednocení německého filmového průmyslu a prosazení německé filmové produkce v neutrálních zemích, kde by mohla účinněji čelit protiněmecké agitaci dohodových států (viz edice). Ludendorff, jenž se otázkou využití filmové propagandy ve státním zájmu zabýval již před první světovou válkou,<sup>5</sup> tak v raném stadiu vývoje kinematografie s jasnozřivostí vystihl možnosti nového média, které mělo předpoklady vhodným spojením slova a obrazu intenzivně působit na diváka v duchu příslušné státně-politické propagandy. Navíc jeho slova – „Čím déle bude válka trvat, tím naléhavější bude potřeba plánovitého ovlivňování mas v tuzemsku. K tomu proto musí být pro dosažení úspěchu systematicky využívány všechny v úvahu přicházející agitační prostředky.“<sup>6</sup> – dokládají proměnu ve vedení války, do

1) V roce 1917 vyrobila tato společnost 21 a v roce 1918 již 129 takových filmů. Klaus Norbert Scheffler, *Berlínská UFA čili klíč jedné německé legendy*. „Film a doba“ 1954, s. 934.

2) Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzernes*. München – Wien 1992, s. 29.

3) Blíže viz: Peter Bächlin, *Film jako průmysl*. Praha 1966, s. 12 – 22.

4) K dějinám Ufy srov.: K. Kreimeier, c. d.; Friedemann Beyer, *Die Geschichte der UFA. Starportraits einer Epoche*. München 1992; H. Hagge, *Das gab's schon zweimal* Berlin 1959; Friedrich V. Zglinicki, *Der Weg des Films. Die geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Berlin 1956, s. 387-433; H. Knietsch, *Film gestern und Heute*. Leipzig-Jena-Berlin 1961.

5) K německé filmové propagandě za I. sv. války viz. např. Hans Barkhausen, *Film propaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim 1982.

6) Erich Ludendorff, *Schreiben an das Kgl. Kriegsministerium vom 4. Juli 1917*. In: *Film und Gesellschaft im Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hrsg. Wilfried von Bredow – Rolf Zurek, Hamburg 1975, s. 103.

kteří je vtažena celá společnost. Do popředí vystupuje i psychologický faktor masivní propagandy útočící všemi dostupnými prostředky na kolektivní mysl společnosti. Ludendorffovo memorandum tak předznamenalo pozdější využití i zneužití masové mediální propagandy moderními společnostmi 20. století.

K vlastnímu založení Ufy za podpory nejvyšších vládních míst došlo 18. prosince 1917 a 14. února 1918 byla nová filmová společnost, jejímž úkolem byla propagace Německa v duchu vládních pokynů, zapsána do obchodního rejstříku. Ufa převzala aktiva firem Messter-Film a Union a společností kontrolovaných Nordiskem a její akciový kapitál činil 25 milionů marek, z nichž 8 milionů vlastnil stát.<sup>7</sup> Díky rozhodujícímu podílu v Nordiskfilmu získala UFA, kromě ateliérů Messteru a Unionu v berlínském Tempelhofu, jeho ateliérové objekty, jím kontrolované berlínské produkční firmy, kina, řadu pobočných závodů v Německu i zahraničí a také přední filmové herce Emila Janningse, Harryho Liedtkeho, Polu Negri, Astu Nielsenovou a Reinholda Schünzela, z filmových režisérů mimo jiné Ernsta Lubitsche. Navíc měla Ufa zajištěn monopol na odbyt filmů Nordisku pro celé území Německa, Rakouska-Uherska, Švýcarska, Holandska, Polska a balkánských států. Díky tomu se stala největší a nejdůležitější filmovou společností na německém filmovém trhu.<sup>8</sup> Z původního Ludendorffova návrhu z července 1917 se tak podařilo realizovat do konce první světové války sjednocení německého filmového průmyslu. V rovině filmové propagandy ovšem zůstala Ufa na půli cesty. Kromě válečného filmového týdeníku Ufy, vydávaného do prosince 1917 společností Oskara Messtera s podporou vojenských úřadů, byla natočena řada krátkých válečných propagačních filmů, které se většinou promítaly pouze v Německu a jen s obtížemi byly distribuovány i za hranicemi Německa.



*Erich Ludendorff (1865 – 1937),  
generál pěchoty, náčelník  
operačního oddělení generálního  
štábu německé armády  
za I. sv. války.*

- 
- 7) K akcionářům Ufy patřila i Dresdner Bank a společnosti AEG, Hamburg-Amerikalinie a Norddeutsche Lloyd.
- 8) Již v roce 1918 dodala pětinu z 1 317 filmů povolených cenzurou k uvedení v Německu právě Ufa. P. Bächlin, c. d., s. 158.

Založení Ufy zaujímá v dějinách německé kinematografie nepřehlédnutelné postavení, neboť znamenalo výrazné posílení pozice německého filmu nejen na domácím trhu, ale i v celém střeoevropském prostoru. Současně je i jedním z prvních případů rozsáhlé státní intervence v oblasti filmové výroby a ukázkou snahy podřídit film státně-politickým zájmům. Tato koncepce byla ovšem po válce narušena v důsledku nové politicko-společenské situace v Německu. Nově vytvořená Výmarská republika se s většími či menšími úspěchy snažila vyrovnat s dědictvím nacionálně autoritativní politiky svého předchůdce, vilémovského Německa. V roce 1921 se říšská vláda vzdala svého podílu v Ufě a postoupila jej Německé bance, která převzala i většinu akcií Nordisku. S přeměnou v soukromou společnost, jejíž zájem se více soustředil na obchodní stránku filmového podnikání, pak ustoupily na čas do pozadí i otázky filmové propagandy. Ufa si ovšem i přes proběhnuvší změny a finanční potíže v polovině dvacátých let<sup>9</sup> nadále zachovala své přední postavení na německém filmovém trhu, které se na přelomu dvacátých a třicátých let upevnilo v důsledku její reorganizace v roce 1927. Vedení Ufy převzaly domácí průmyslové kruhy v čele s porýnským průmyslníkem Fritzem Thyssenem a řízením společnosti byl pověřen Alfred Hugenberg, ovládající již v této době německý rozhlas a nemalou část tisku a zastávající od roku 1928 též předsednický post v Německé nacionální lidové straně (Deutschnationale Volkspartei). Změna ve vedení Ufy, kde zaujaly přední postavení příznivci německé nacionální pravicové politiky v čele s Alfredem Hugenbergem, odrážela i proměnu německé filmové produkce na prahu a v průběhu velké hospodářské krize. Po únikových, psychologických a nacionálně neutrálních filmech, po filmech tzv. „nové věčnosti“,<sup>10</sup> zachycujících nadstranicky bezprostřední realitu stabilizovaného období Výmarské republiky z let 1924 – 1929 (Siegfried Kracauer je označil za projevy ochromených autoritářských tendencí německé společnosti v době dočasné stabilizace Výmarské demokracie)<sup>11</sup> se začaly prosazovat nacionálně autoritativní tendenční filmy. Nespokojenost Němců, traumatizovaných hospodářskou krizí, ale i otráveným národním sebevědomím z porážky v první světové válce, spojená s podvědomou touhou po politickém vůdci, který by německou společnost vyvedl z krize, byla transponována mimo jiné do filmových nacionálních eposů o vzbouřencích ovládaných osobností charismatického vůdce *Rebel* (Der Rebel, 1932) Luise Trenkera a *York* (York, 1931) Gustava Ucického. Dále připomeňme fridericiánské filmy *Flétnový koncert v Sanssouci* (Das Flötenkonzert von Sanssouci, 1930) téhož režiséra a *Leuthenský chorál* (Der Choral von Leuthen, 1933) Carla Froelicha (ve spolupráci s tvůrcem prvních fridericiánských filmů Arsenem von Cserépy) či válečné filmy *Poslední kompanie* (Die letzte Kompanie, 1930) Kurta Bernhardta a *Hory v plamenech* (Berge in Flammen, 1931) Luise Trenkera. Nadále byly ovšem produkovány i filmové komedie a operety odvádějící pozornost od stávající reality a vyvolávající iluzi idylického světa, který s přítomnou krizí nemá nic společného, jako např. filmová opereta Wilhelma Thieleho *Tři mládenci od benzínové stanice* (Die drei von der Tankstelle, 1930) nebo komedie Paula Martina *Zlatovlasé opojení* (Ein blonder Traum, 1932).<sup>12</sup> Umělecká hodnota filmů obou kategorií byla mnohdy sporná, ovšem jejich popularita a tím i vliv na filmového diváka v posledních letech života Výmarské republiky byl nemalý a film se opět začal dostávat do postavení média, jehož prostřednictvím je možné působit na široké vrstvy obyvatelstva v tom či onom zájmu. A to navíc v době, kdy se na

9) Před finančním zhroutením v polovině dvacátých let zachránila Ufu americká půjčka, která byla spojena se založením půjčovny Parafumet společně s hollywoodskými filmovými společnostmi Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount a Universal. Tím se většina filmové produkce Ufy dostala pod americkou kontrolu.

10) Např. filmy *Kouzlo valčíku* (Ein Walzertraum; Ludwig Berger, 1925), *Pražský student* (Der Student von Prag; Henrik Galeen, 1926), *Královna Louisa* (Königin Louise; Karl Grun, 1927), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925).

11) Srov.: Siegfried Kracauer, *Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi. Psychologické dějiny německého filmu*. Praha 1958, s. 101 – 150.

12) Tamtéž, s. 153 – 161 a 189 – 206; Ulrich Gregor – Enno Patalas, *Geschichte des Films 1895 – 1939*. Hamburg 1976, s. 142 – 145.

německé politické scéně začalo prosazovat nacionálně-socialistické hnutí, jehož představitelé začínali být fascinováni propagandistickou hodnotou pohyblivého obrazu.

Počátky nacistické filmové propagandy spadají do konce dvacátých a počátku třicátých let.<sup>13</sup> V letech 1927 a 1929 byly natočeny první propagandistické filmy NSDAP o říšských sjezdech strany v Norimberku, „jež měly přivést k pochopení zvláštního výrazu nacionálního socialismu“<sup>14</sup> a ve stejné době se NSDAP začala věnovat i otázkám filmové politiky. Poukazovala na „nakažení a rozklad německého národa prostřednictvím zahraničních a židovských filmů, podporovala očistění filmového života od rasových a cizích západních vlivů, zrušení kultu hvězd, vznášela požadavek národních a lidových filmů a zrušení monopolního postavení majitelů patentů na zvukovou aparaturu“.<sup>15</sup> Kromě toho docházelo z její strany také k veřejnému bojkotu promítaných filmů.<sup>16</sup> Ve stejné době probíhaly i první vnitrostranické diskuse o možnostech využití filmu jako propagandistického prostředku. Zatímco Gregor Strasser považoval film za primární prostředek lidové osvěty, Joseph Goebbels snil o produkci velkých agitačních filmů v duchu Ejzenštejnova *Křižníku Potěmkin* (1925). Goebbels nezůstal u slov a snažil se své představy o filmové propagandě realizovat v praxi. Jeho plán natočit první velký propagandistický nacistický film *Německo, probud' se!* (Deutschland erwacht!) se sice neuskutečnil, ale již před tím vznikl čtyřicetiminutový film *Boj o Berlín* (Kampf um Berlin, 1929) ukazující zkorumpovaný Berlín Výmarské republiky a nepřetržitý gigantický boj berlínských NSDAP za národní znovuzrození. Tento snímek je považován za první skutečný propagandistický film NSDAP a jeho realizace nasvědčuje tomu, že NSDAP se začala pozorněji věnovat využití filmu v politické propagandě. Dokládá to i zřízení Říšského filmového úřadu NSDAP 1. listopadu 1930, s jehož vznikem spojoval Goebbels, od 28. dubna 1930 šéf propagandy NSDAP, své první plány na kontrolu a centrální řízení stranické filmové propagandy z Berlína. Na jejich splnění si ovšem musel ještě počkat, neboť o rok později byl úřad zrušen a ani idea stranické filmové propagandy dle jeho představ zatím nenašla ve vedení NSDAP plné pochopení. Tento postoj části vedení strany byl podpořen kromě chápání filmu jako prostředku lidové osvěty i praxí německých kin, kde i majitelé kin podporující NSDAP dávali přednost filmům s nacionální tendencí a nenáročným kasovním trháčkům před propagačními filmy strany, obávající se bojkotu kin levic. Až do uchopení moci NSDAP v Německu 30. ledna 1933 tak zůstaly otázky filmové propagandy v pravomoci jednotlivých stranických žup a z propagandistických filmů byly realizovány krátké propagační snímky natáčené pro potřeby předvolebního boje.<sup>17</sup> Situace se změnila po jmenování Adolfa Hitlera říšským kancléřem 30. 1. 1933, kdy se před NSDAP otevřel prostor pro ovládnutí celého německého filmu. Patnáct let po první světové válce oživilo vedení nacistické strany Ludendorffovu myšlenku získat sjednocením filmového průmyslu kontrolu nad německou filmovou produkcí a v průběhu třicátých a první poloviny čtyřicátých let ji realizovalo v praxi. Navíc mělo v tomto směru usnadněnou pozici i díky vedení Ufy, které bylo myšlenkou sjednocení německého filmového hospodářství také příznivě nakloněno.<sup>18</sup>

13) Srov.: Paul Gerhard, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*. Bonn 1990.

14) Filmy z manifestace národních svazů v Mnichově z roku 1922, z Hitlerova procesu v roce 1924 a říšského sjezdu strany ve Výmaru o dva roky později byly amatérskými filmy bez propagandistické tendence.

15) P. Gerhard, c. d., s. 187 – 188.

16) V prosinci 1930 byl berlínským filmovým úřadem zakázán americký protiválečný film *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front; Lewis Milestone, 1930) pro masové protesty NSDAP při jeho premiéře a díky její následné kampani podporované německými nacionály proti uvádění filmů amerických společností v německých kinech.

17) Např. na začátku června 1932 byla natočena pod pracovním názvem *Naši vůdci mluví* (Unsere Führer sprechen) série volebních filmů s Woldem Darré, Hermannem Göringem, Gregorem Strasserem, Wilhelmem Kubem a Georgem Federem a 23. října 1932 měl v Mnichově premiéru pod názvem *Hitler nad Německem* (Hitler über Deutschland) film zachycující Hitlerovy volební lety nad Německem.

18) K tomu K. Kreimeier, c. d., s. 258 – 267.



*Říšský ministr národní osvěty  
a propagandy  
Dr. Joseph Goebbels  
(1917 – 1945)*

Již 28. března 1933 přednesl Joseph Goebbels, stojící od 14. března téhož roku v čele nově vzniklého říšského ministerstva pro národní osvětu a propagandu (Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda), na setkání se zástupci německých filmových kruhů v berlínském hotelu Kaiserhof svůj první projev o novém programu německého filmu. Prvním krokem k jeho ovládnutí byl vznik filmového oddělení v Goebbelsově ministerstvu, do jehož kompetence spadl dozor nad domácí filmovou tvorbou. Další opatření na sebe nenechala dlouho čekat. V květnu 1933 byla založena Filmová kreditní banka (Filmkreditbank GmbH) poskytující úvěry filmovému průmyslu a 14. července vyšel zákon o zřízení Prozatímní filmové komory, od 22. července Filmové komory. Té byla podřízena filmová banka a všichni němečtí filmoví pracovníci, pokud chtěli i nadále pracovat ve filmu, se museli povinně stát jejími členy.<sup>19</sup> Navíc již předtím na základě ustanovení ministerstva propagandy z 28. června, „že každý kdo chce napříště spolupracovat ve filmovém oboru, považovaném za národní kulturní statek, musí být německým státním příslušníkem a německého původu (rozuměj rasového),“<sup>20</sup> byl dán právní podklad k vyloučení židů a cizinců z německého filmu.<sup>21</sup> První fáze „zglajchšaltování“ německého filmu pak byla ukončena v únoru 1934 novelizací říšského filmového zákona, který upravoval podmínky filmové cenzury, a zřízením úřadu říšského filmového dramaturga. Do této doby spadá také počátek druhé fáze nacistického ovládnutí německé kinematografie, která vyústila v nacionalizaci všech jejích výrobních oblastí. Zestátnění bylo na prvním místě výrazem snahy

19) Zákonem z 22. září 1939 byly sjednoceny všechny oblasti německé kultury v šesti komorách (Říšská komora písemnictví, Říšská tisková komora, Říšská rozhlasová komora, Říšská divadelní komora, Říšská hudební komora, Říšská komora výtvarného umění) nově založené Říšské kulturní komory a její sedmou komorou se stala i Filmová komora. Blíže viz: Lucyna Biały, *Izba Kultury rzeszy w systemie propagandy hitlerowskiej*. „Studia nad Faszyzmem i Zbrodniami Hitlerowskimi“ XII, Wrocław 1987, s. 241 – 259.

20) Cit. podle: K. N. Scheffler, c. d., s. 936

21) Vedení Ufy propustilo své židovské zaměstnance již 29. března 1933.

vedení NSDAP podřídí film zájmům nacionálně socialistické ideologie, zároveň ovšem mělo vyvést německý filmový průmysl z krize, ve které se nacházel ve třicátých letech v důsledku bojkotu německých filmů v zahraničí.<sup>22</sup> Celý proces zestátnění probíhal plynule od roku 1934, kdy Třetí říše začala přebírat kapitálové podíly filmových společností. O tři roky později získala akcie Ufy a ovládnutí celého německého filmového průmyslu bylo dovršeno 10. ledna 1942 založením výstostní společnosti UFA-Film GmbH sdružující všechny německé produkční firmy (Bavaria-Filmkunst GmbH, Berlin-Film GmbH, Deutsche Zeichenfilm GmbH, Mars-Film GmbH, Prag-Film GmbH, Terra-Filmkunst GmbH a Wien-Film GmbH). Její vedení bylo svěřeno říšskému pověřenci pro německé filmové hospodářství Maxu Winklerovi a dohled nad filmovou výrobou Ufy vykonával říšský filmový intendant Fritz Hippler.<sup>23</sup>

28. března 1933 Joseph Goebbels prohlásil na setkání s německými filmaři v berlínském hotelu Kaiserhof, že německý „film může ozdravět jen tehdy, rozpomene-li se opět na své německví a bude-li hledat v německé podstatě kořeny své síly“.<sup>24</sup> Ovšem jeho slova o ozdravení německého filmu vyzdvižením německví jako základní linie filmové tvorby byla jen vějíčkou, na kterou nalákal kapitány německého filmového průmyslu. Jeho cíl byl totiž jasný: učinit z filmu propagandistický nástroj k ovládnutí mas. Jako vzor v této souvislosti vyzdvihoval Ejzenštejnův *Křižník Potěmkin*, „jehož jedinečnou zvláštní kvalitou je linie, jíž se ubírá. To je film, který by mohl kohokoliv obrátit od nezformovaného ideologického přesvědčení k bolševismu“.<sup>25</sup> Tato Goebbelsova představa filmové propagandy měla najít svůj výraz v prvních filmech nacionálně socialistického režimu *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff Wulff), *SA-Mann Brandt* (Franz Seitz) a *Hans Westmar* (Franz Wenzlers, všechny 1933), které byly koncipovány jako dějiny nacistické strany na filmovém plátně. Po svém uvedení se ale nesetkaly především díky nízké umělecké úrovni s patřičnou odezvou<sup>26</sup> a Goebbels byl nucen revidovat svůj názor na filmovou propagandu. Již v květnu 1933 ve svém dalším projevu k německým filmařům „konstatoval, že takováto přímá propaganda patří na schůze a do ulic (pokud jde o film, mají podobnou úlohu plnit pouze týdeníky) a od hraného filmu požadoval umělecká díla naplněná nacionálně socialistickou tendencí“.<sup>27</sup> Novou linii v přístupu k filmové propagandě a poslání filmu ve Třetí říši pak naznačil ve svých Sedmi filmových tezích přednesených v roce 1935 na I. Mezinárodním filmovém kongresu v Berlíně a o dva roky později v březnu ji podrobně rozvinul v projevu o úloze německého filmu na prvním Výročním zasedání Říšské filmové komory (viz edice).

Výchozím bodem obou Goebbelsových projevů je vyzdvižení filmu jako nového druhu umění, které se řídí obecně platnými zásadami umělecké tvorby. V první z jeho sedmi filmových tezí je uvedený názor podtržen konfrontací divadla s filmem.<sup>28</sup> V projevu na zasedání filmové komory jde Goebbels ještě dále prohlášením, že obecné zásady umění „mění se sice ve svých nuancích pokaždé podle struktury daného umění, jejich zásady ale zůstávají stejné a platí nejen pro malířství a architekturu, pro básnictví nebo dramatické umění, ale ve stejné míře i pro filmové

22) Zatímco v letech 1932 – 1933 bylo 40% výrobních nákladů německého filmového průmyslu kryto ze zahraničních tržeb, v roce 1937 již jen ze 6 – 7%.

23) Ke „zglajchšaltování“ německého filmu ve Třetí říši srov. např.: Joseph Wulf, *Kultur im Dritten Reich. Bd. 4. Theater und Film im Dritten Reich*. Frankfurt am Main – Berlin – Wien 1983; Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin (West) 1975; Bogusław Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987.

24) Joseph Goebbels, *Vom Kaiserhof zur Reichs-kanzlei. Listy z deníku 1932-33*. Praha 1942, s. 305.

25) Cit. podle: Erwin Leiser, *Nazi cinema*. London 1974, s. 10.

26) Filmy byly zároveň kritizovány vedením NSDAP pro vyzdvihování paravojenských jednotek SA, čímž mohl vzniknout dojem, že se SA zasloužily více než strana o vítězství v lednu 1933. K uvedeným filmům a jejich postavení v rámci nacistické filmové propagandy viz.: *Märtyrerlegenden im NS-Film*. Hrsg. Martin Loiperdinger, Opladen 1991.

27) Jiří Rak, *Historická tematika v kinematografii Třetí říše*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 1, s. 12.

28) Joseph Goebbels, *Die sieben Film-Thesen, 1935* (dále *Thesen*). In: *Film und Gesellschaft im Deutschland*, s. 178.



*Josef Goebgels blahopřeje Otto Gebührovi k jeho jmenování státním hercem.  
Uprostřed Weit Harlan a Kristina Söderbaumová.*

umění“.<sup>29</sup> Navíc si vypomáhá i nadřazením umělecké hodnoty filmu jeho obchodní hodnotě a odkazem na Lessingovu Hamburskou dramaturgii.<sup>30</sup> Tato argumentace zpočátku vyvolává zdání, že Goebbels přikládá větší váhu umělecké stránce filmové tvorby než jejímu propagandistickému využití, ale jeho další slova – „V okamžiku, kdy je propaganda uvědomovaná, je neúčinná. V momentě, ve kterém zůstává v pozadí jako propaganda, jako tendence, charakter, postoj a projevuje se jen jednáním, průběhem, událostmi, rozlišováním lidí, stává se v každém ohledu účinnější. Ať mi nikdo neříká, že takový postup by byl ke škodě německému umění.“<sup>31</sup> – odhalují pravý význam předchozích výroků. Uměleckými filmovými prostředky ztvárňovat skutečnost a každodennost nacionálního socialismu, neboť „je pro nás samozřejmý a má se za zbytečné o tom mluvit. Je tu, obklopuje nás, je součástí našeho života. Národní socialismus je v oblasti jednání, stejně jako duševního a duchovního charakteru národa asi tolik, co představuje vzduch pro lidské dýchací orgány. Vdechujeme jej a vydechujeme. Žijeme v jeho atmosféře. Vidíme, jak se postupně uskutečňuje ve všech oblastech, ve věcech, okolnostech a v lidech. Umění, které by to chtělo ignorovat, by nebylo lidem chápáno. Není oblasti, která by byla z této obecně platné atmosféry vyloučena.“<sup>32</sup> U německých filmařů tak Goebbels požadoval ne černobílou filmovou propagandu, ale umělecké filmy nesené propagandistickou tendencí v jejich druhém plánu a prodchnuté nacionálně socialistickým duchem, které „se musí osvobodit od vulgární plochosti pouhé zábavy pro masu, ale nesmí přitom ztratit silnou vnitřní vazbu k lidu“.<sup>33</sup>

Výše uvedená Goebbelsova idea našla své naplnění v historických filmech Třetí říše, které

29) Týž, *Rede auf der I. Jahrestagung der Reichsfilmkammer, 1937* (dále *Rede*). Tamtéž, s. 181.

30) *Rede*, s. 184 – 185, 186 – 188 a 189 – 191.

31) Tamtéž, s. 193.

32) Tamtéž.

33) *Thesen*, s. 178.

zneužívaly pevného zakotvení historismu v životě německé společnosti. Jeho prostřednictvím byla v jejím historickém povědomí vyvolávána představa o velikosti německých dějin, jejichž posláním je vybudování jednotné německé říše vedené silným vůdcem. Tato historická vize prostupující německým prostředím od 19. století nabyla na intenzitě v Německu dvacátých a počátku třicátých let frustrovaném vojenskou kapitulací v listopadu 1918 a pozdějšími hospodářskými otřesy. Díky tomu sílilo u části tehdejší německé společnosti tzv. nacionální (völkisch) myšlení projevující se příklonem k iracionalismu a romantickému pojetí národa, vyzdvihováním německé rasy ústícím až k projevům antisemitismu a voláním po uplatnění vůdcovského principu v politice. Tím se vytvářely příznivé podmínky pro kladné přijetí nacionálně socialistické ideologie přisvojující si v tomto duchu tradiční obrazy německých dějin. Boj Germánů proti Slovanům tak byl nacionálně socialistickým historismem vyzdihován v duchu sociálně darwinistických teorií o nadvládě silnějšího nad slabším jako doklad vyvolenosti německé rasy, středověká svatá říše chápána jako předobraz tisícileté Třetí říše, pruský stát interpretován jako bojovník za národní a státně politickou jednotu Německa a glorifikace velkých postav německé minulosti a jejich silné a nezlomné vůle měla legitimizovat vůdcovský princip strany a nenahraditelnost Vůdce. Historismus se stal součástí ideologie nového německého politického hnutí a tím vstoupil i do jeho filmové propagandy.

Nacistické historické filmy ztvárňující témata německých dějin v rámci uvedených tendencí navazovaly na historickou filmovou tvorbu Výmarské republiky,<sup>34</sup> kterou nacistická propaganda „kladla do protikladu s kosmopolitně laděnou domácí produkcí či kostýmními kýchli americké produkce“.<sup>35</sup> Ovšem historické filmy Třetí říše svou tendenčností „výmarské“ filmy převyšovaly. Vycházely z Goebbelsova požadavku učinit minulost nástrojem: „Film musí jako každé jiné umění zůstat aktuální, aby mohl aktuálně působit. Může své předlohy přejímat od jiných zemí nebo vzdálených historických epoch, ale jeho problémy musí zůstat blízké duchu doby, aby mohly ducha doby vyjadřovat. V tomto smyslu nese také film, jako každé jiné umění, tak paradoxně a protismyslně to může znít, tendenci doby, ke které se obrací a pro kterou tvůrčím způsobem pracuje.“<sup>36</sup> Umělec má proto „právo dějinné charaktery zhoršovat, zlepšovat, jedním slovem: zbásňovat“.<sup>37</sup> Námětově pak po vyloučení dalšího zpracování dějin strany formou filmového obrazu, „protože národní socialismus je tak nový a tak mladý, že k němu nemáme nutný odstup, který umožňuje, aby takové představování dozrálo“,<sup>38</sup> čerpaly historické filmy Třetí říše nejvíce svá témata z dějin pruského státu. Využitím protikladného přístupu k minulosti v hraném filmu tak mohla goebbelsovská propaganda vyzdihovat ve filmové postavě Fridricha II. Velikého Hitlerovu „politickou genialitu“ a jeho „vojevůdcovské umění“, v pruské armádě nacházet sílu obnovené německé branné moci a obrannými boji z doby protinapoleonských válek připravovat obyvatelstvo na konci války k boji do posledního muže. A nerozpakovala se ani použít minulosti k propagaci antisemitismu.<sup>39</sup>

Úkolem německého hraného filmu ovšem nemělo být podle Goebbelse jen umělecké přetváření minulosti v nacionálně socialistickém duchu, ale také „držet se života“<sup>40</sup> „ztvářňovat, co naplňuje a hýbe lidskými srdci, a tak otrást lidskými srdci a odhalením věčného je odvést do

34) Např. čtyřdílný cyklus fridericiánských filmů Arsena von Csérey *Fridericus rex* z let 1922 – 1923 *Bouře a vzor* (*Sturm und Drang*), *Otec a syn* (*Vater und Sohn*), *Sanssouci a Obrat osudu* (*Schicksalwende*) a *Mlýn v Sanssouci* (*Die Mühle von Sanssouci*, 1925 – 1926) Siegfrieda Philippiho.

35) J. Rak, c. d., s. 13.

36) *Thesen*, s. 179.

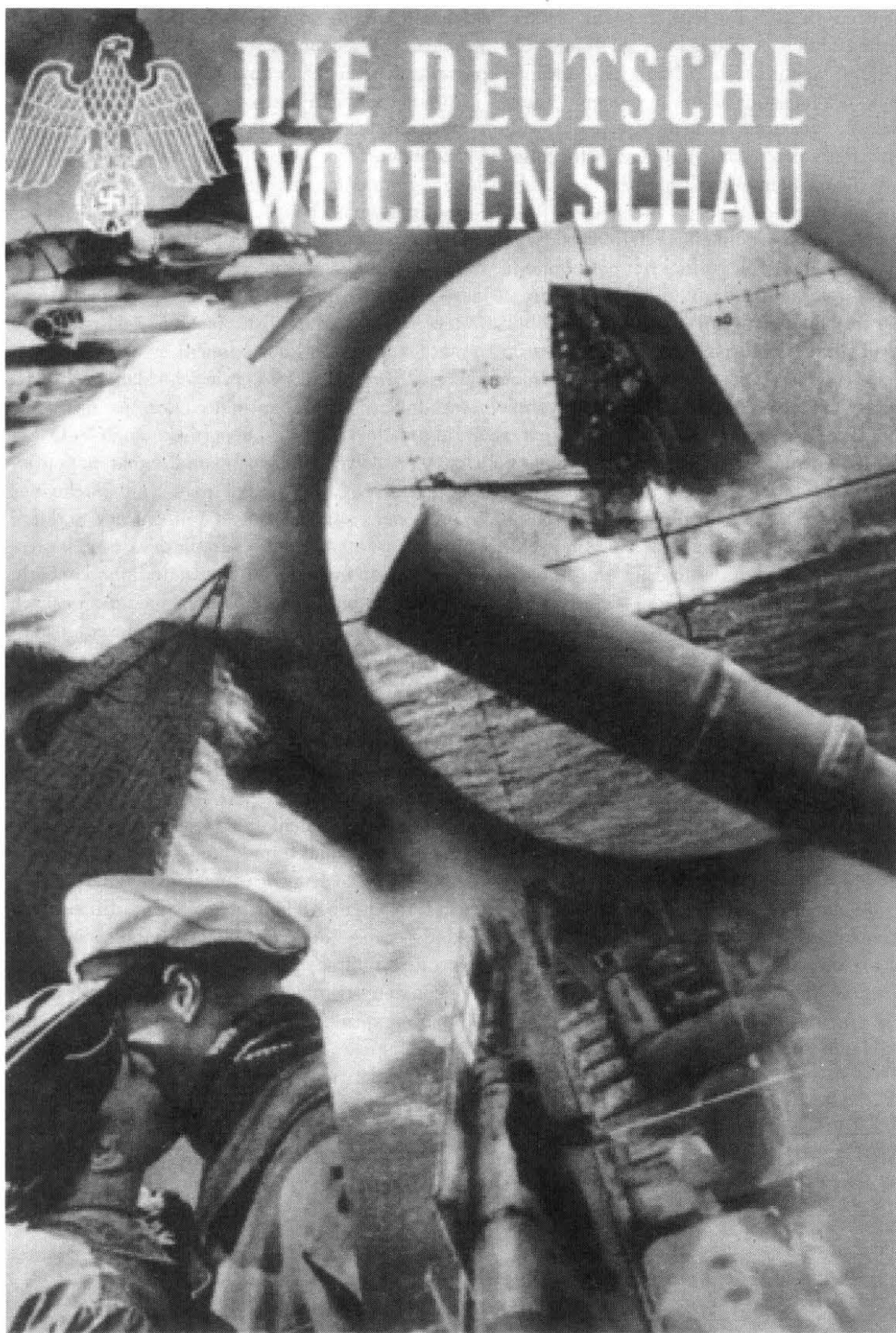
37) *Rede*, s. 186.

38) *Tamtéž*, s. 192.

39) Viz např. *Fridericus* (Johannes Meyer, 1936), *Veliký král* (*Der Große König*, 1942), *Kolberg* (1945) a *Žid Süß* (*Jud Süß*, 1940 – všechny tři filmy Veit Harlan). Podrobněji k historické tematice v kinematografii Třetí říše J. Rak, c. d., s. 7 – 36.

40) *Rede*, s. 184.

41) *Thesen*, s. 180.



*Reklamní plakát válečného filmového Německého týdeníku.*

lepších světů“<sup>41</sup> Do lepších světů prostřednictvím filmových komedií, muzikálů a napínavých kriminálních případů, které měly uklidňovat společnost a dopřávat jí oddech. Pravým cílem těchto „apolitických“ filmů<sup>42</sup> bylo odvádění pozornosti německého obyvatelstva od politiky, což bylo pro nacistickou stranu neméně důležité jako jeho politická aktivizace. Významnou roli pak sehrály tyto filmy zejména v průběhu druhé světové války, kdy měly divákům nabízet příjemnou (byť fiktivní) alternativu k neradostné válečné každodennosti.

Uvedené Goebbelsovy linie přístupu k filmu jako významnému prostředku politické propagandy vycházejí z Goebbelsova pojetí umění jako formovatele mas. Politika, a tím i politická propaganda, je tak Goebbelsem definována jako „tvořivé umění“, jehož cílem je manipulace s davem dle momentálních politických potřeb a cílů. Záměrem této „estetizující politiky“ (Walter Benjamin) je navodit u davu dojem, že vyjádření, které mu nabízí nacionální socialismus, je vytvářeno za jeho aktivní účasti – odtud Goebbelsova teze, že film „musí být, více než všechny ostatní druhy umění, lidovým uměním v nejlepším smyslu tohoto slova. Lidové umění by mělo ale umělecky vyjádřit radosti a starosti, které lidem hýbou.“<sup>43</sup> – aniž si ovšem přeje jeho skutečnou aktivitu v tomto směru. Umění se tak stává účelovým funkčním modelem, jehož cílem je směřované politické aktivování mas a zároveň jejich uspávání (umělecká díla a „nepolitická“ umělecká zábava), tedy učinit z nich zdánlivý subjekt politiky, který se ve skutečnosti stává objektem politické propagandy. To odpovídá Goebbelsovu prohlášení, že velké umění není „nic jiného než utváření formy ze suroviny jakési masy“ a „že proto neexistuje žádné větší umění než to, které nyní tvoří národ ze suroviny zmítající se miliónové masy, které tomuto národu dává tvář, kostru, vnitřní uspořádání a které jej umisťuje už ne jako odmyslený faktor do mezinárodního koncertu světových mocností“.<sup>44</sup> K dosažení tohoto cíle byla ale nutná nadvláda státu a jeho mocenských struktur nad celou oblastí umění a tím i filmu. Proto mluví Goebbels v obou projevech o nutnosti „zajistit filmu uměleckou existenci materiálními oběťmi státu“<sup>45</sup> a „odstranit z cesty všechny překážky a zábrany, které stojí v cestě organickému a normálnímu rozvoji uměleckého života.“<sup>46</sup> A pokud Joseph Goebbels, který se stylizuje do postavení uměleckého kritika,<sup>47</sup> aby se před veřejností legitimizoval jako ten, kdo je povolán hodnotit německý film, popírá zásahy Třetí říše do německého filmového průmyslu a kontrolu filmových umělců státem,<sup>48</sup> je to jen projev jeho demagogické argumentace a zastírání pravého stavu věcí.

Pojetí propagandy podle Josepha Goebbelse jako „tvořivého umění“ našlo svůj výraz i v monumentálních uměleckých dílech Třetí říše, které měly monumentálním kultem sugestivní energie umění ochromit a zlomit masy (Walter Benjamin).<sup>49</sup> Z této kategorie uměleckých děl je nejvýznamnější *Triumpf vůle* (Triumph des Willens, 1934) Leni Riefenstahlové. Tento filmový dokument ze stranického sjezdu v Norimberku dokládá novou skutečnost nacionálního socialismu, v níž individualismus jednotlivce již nemá místo a je nahrazen totální mobilizací mas. Ta je v praxi stranického shromáždění uskutečněna dokonalou organizací pohybu, která je upevňována využitím kouzla estetických forem živých obrazů na sjezdové ploše. Dav je tak zvěčněn jako základní stavební jednotka nové nacionálně socialistické skutečnosti.<sup>50</sup> Ve filmové rovině *Triumfu vůle* je tato skutečnost inscenována prostřednictvím stranického sjezdu plánovaného

41) *Thesen*, s. 180.

42) Např. *Muž, jenž byl Sherlock Holmes* (*Der Mann, der Sherlock Holmes war*; Karl Hartl, 1937), *Děti štěstěny* (*Glückskinder*; Paul Martin, 1936), *Valčík s tebou* (*Ein Walzer mit dir*; Hubert Marischka, 1943).

43) *Thesen*, s. 178.

44) *Rede*, s. 195.

45) *Thesen*, s. 179.

46) *Rede*, s. 183.

47) Tamtéž, s. 181.

48) Tamtéž, s. 182 – 183 a 195.

49) Viz. Martin Loiperdinger, *Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung*. Opladen 1987, s. 24.

50) S. Kracauer, c. d., s. 234.

nejen jako omračující masové shromáždění, ale také jako velkolepá filmová propaganda.<sup>51</sup> Díky tomu ztrácí *Triumpf vůle* povahu autentického filmového dokumentu a mění se v inscenovanou skutečnost zachycenou na filmovém pásu.

K prosazování svých cílů ovšem nacionálně socialistická propaganda nevyužívala jen hrané filmy a filmové dokumenty, ale významnou roli přikládala i filmovým týdeníkům, které byly na rozdíl od většiny ostatní filmové produkce nacistického Německa využívány k přímé, nezastřené politické propagandě.<sup>52</sup> Takto se uplatnily již ve třicátých letech, jejich úloha však vzrostla mnohonásobně za druhé světové války, kdy se staly výkonným nástrojem válečné propagandy mobilizující duchovní i fyzické síly Němců pro úspěšné vedení války. Ve třicátých letech byly v Německu kromě týdeníku Ufy (Ufa - Wochenschau)<sup>53</sup> distribuovány i filmové týdeníky Deulig-Tonwoche, Auslands-Woche, Tobis-Wochenschau, Bavaria (do 1938), Fox Tönende-Wochenschau a od února 1939 měsíčník Degeto Weltspiel. Navíc Ufa produkovala pro rejdařské společnosti Bremer-Lloyd a Hamburg-Amerikanischer Packetfahrt A. G. Lloyd Magazin a Hapag Magazin a v únoru 1939 uvedla první číslo měsíčního výtahu ze svých týdeníků Deutsche Monatsschau. Výrazem snahy nacistického vedení úplně si podřídit filmové zpravodajství bylo o sedm měsíců později 7. 9. založení Deutsche-Wochenschau (první číslo uvedeno 20. 6. 1940) a jeho spojením s týdeníky tří filmových společností (Deulig-Tonwoche, Tobis-Wochenschau a Ufa-Wochenschau) 21. 11. 1941 do jednotného Německého týdeníku (Deutsche-Wochenschau GmbH) tento proces vyvrcholil. Odpovědnost za obsah jednotlivých čísel týdeníku měli sice formálně jejich tvůrci, ale ve většině případů rozhodoval o tom, co smí německý divák v týdeníku vidět a co ne, Joseph Goebbels.<sup>54</sup> Často ovšem uvedení týdeníků do kin povoloval samotný Adolf Hitler.<sup>55</sup> Filmové zpravodajství se tak stalo výkonným nástrojem nacistické propagandy. Monopolní postavení sjednoceného Německého týdeníku promítaného po celém Německu,<sup>56</sup> pak bylo ještě upevněno nařízením ministerstva propagandy, že úřední frontové týdeníky se mají promítat v celé šíři ve stejný den. Tím se podařilo nacistické propagandě plánovitě působit na obyvatelstvo podle jejich aktuálních potřeb. Současně se Německý týdeník, distribuovaný v zahraničí v třiceti čtyřech světových jazycích, stal i důležitým nástrojem nacistické zahraniční protispojenecké propagandy.<sup>57</sup>

Filmový intendant Fritz Hippler dohlízející na filmovou produkci Ufy ve svém projevu o úloze Německého týdeníku za války (viz edice) vyslovil přesvědčení, „že nejvyšším úkolem Týdeníku je zachytit významné události našich dní ve filmu“.<sup>58</sup> A protože nejvýznamnější událostí byla válka, měla být prostřednictvím frontových filmových dokumentárních záběrů zachycena „autentická“ válečná realita vyplněná obrazy německé armády pochodující vítězně na západ i na východ. Ve skutečnosti ovšem nacistická propaganda, obávající se negativního dopadu filmového zobrazení válečných hrůz na obyvatelstvo, místo aby takovou informaci podávala, tak ji zesla-

51) K *Triumfu vůle* srov. např.: M. Loiperdinger, c. d.; S. Kracauer, c. d., s. 233 - 236; Susan Sontagová, *Fascinující fašismus*. „Revolver Revue“ 12, nestránkováno. Peter Nowotny, *Leni Riefenstahls „Triumph des Willens*. Münster 1981; Wolfgang Wipfermann, „Triumph des Willens oder „kapitalistische Manifestation“. *Das Ideologieproblem im Faschismus*. In: *Nationalsozialistische Diktatur 1933 - 1945. Eine Bilanz*, K. D. Bracher (Hrsg.), Düsseldorf 1983.

52) K filmovým týdeníkům Třetí říše blíže např. *Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland* (Institut für den Wissenschaftlichen Film). Göttingen 1960; Albrecht, *Die Wochenschau als Instrument der Propaganda im Dritten Reich*. Tel Aviv 1966.

53) Týdeník Ufy existoval od roku 1925 a 3. 9. 1930 byl ozvučen jako první německý filmový týdeník.

54) B. Drewniak, c. d., s. 44.

55) Blíže viz. tamtéž, s. 44 - 45.

56) Zatímco k 15. 9. 1939 bylo distribuováno 865 kopií Německého týdeníku, v roce 1942 to již bylo 1900 kopií.

57) Nárůst protispojenecké propagandy dokládá 1400 kopií Německého zahraničního týdeníku z roku 1942 oproti 1000 kopiím v roce 1940.

58) Fritz Hippler, *Fragen und Probleme der deutschen Wochenschau im Kriege* (dále *Fragen*). In: *Film und Gesellschaft im Deutschland*, s. 231.



*Pracovníci Propagační skupiny říšské branné moci při natáčení.*

bovala či dokonce zadržovala. Ve filmových týdenících se tato tendence projevila vypuštěním záběrů umírajících a mrtvých vojáků a tím i smrti jako takové. Tato praxe je dokladem toho, že „ačkoli celý totalitní systém byl závislý na své schopnosti proměňovati všechnu skutečnost, nedovolili si nacisté zahrávat s obrazem smrti“.<sup>59</sup> Před veřejností bylo nezobrazování smrti zdůvodňováno ohledy na německého vojáka, jenž „by si zakázal zveřejnění záběrů, které ukazují, jak byl kamarád zasažen nepřátelskou kulkou. Ani on ani my nechceme kvůli senzacechtivosti skrývajících se pod zástěrkou seriózního realismu, senzacechtivosti těch, kteří vystavují nebezpečí příbuzné třeba právě onoho vojáka, se na takové záběry dívat.“<sup>60</sup> K dosažení takové proměny vá-

59) S. Kracauer, c. d., s. 239.

60) *Fragen*, s. 231.

lečné skutečnosti ve filmovém zpravodajství bylo jeho tvůrci bohatě využíváno především umění střihu umožňující upravovat filmové obrazy dle propagandistických potřeb. Střihový mistr, „jehož úkolem je veškerý jemu dodaný materiál v pravém slova smyslu zahustit, tzn. často rozsáhlé délky čistě kvantitativně zkrátit pro účely publikování v Týdeníku a jednotlivé obrázky seřadit tak, aby bylo dosaženo, v souladu s obsahovými a věcnými požadavky, co možná největší gradace a účinku“,<sup>61</sup> se tak stal společně s kameramanem a režisérem spolutvůrcem nové „dokumentární“ filmové skutečnosti.<sup>62</sup> Pro zmnožení jejího propagandistického účinku na široké vrstvy obyvatelstva došlo navíc k prodloužení promítací doby týdeníků na čtyřicet minut. Díky tomu mělo opakované působení takto koncipovaných filmových obrazů na filmové diváky podobný dopad jako stereotypní opakování jednoznačných výroků při projevech na velkých stranických shromážděních na jejich účastníky.<sup>63</sup> Aktuálnost filmových týdeníků pak byla umocněna požadavkem jejich co nejrychlejšího uvádění v kinech po dokončení natáčení, aby tak mohly podporovat rozhlasové frontové zpravodajství filmovým obrazem.<sup>64</sup>

Filmové týdeníky koncipované jako prvoplánová filmová propaganda a na druhé straně hrané filmy pracující s jemnějšími propagandistickými prostředky představovaly dvě odlišné linie přístupu k filmové tvorbě jako jednomu z propagandistických nástrojů nacistické strany. Přesto se vyznačovaly jedním společným znakem charakteristickým nejen pro filmovou propagandu Třetí říše, ale i pro ostatní oblasti nacionálně socialistické propagandy. Úpravou skutečnosti dle představ nacistické ideologie vyslovující se pro totální podřízení individua nacionálně socialistickému politickému hnutí.

Pavel Zeman

---

61) Tamtéž, s. 233.

62) B. Drewniak uvádí, že na týdeník o délce 600 až 800 metrů se používalo až 150 km natočeného materiálu. B. Drewniak, c. d., s. 44

63) Blíže viz např.: J. P. Stern, *Hitler. Vůdce a lid*. Praha 1991, s. 33 – 37.

64) S. Kracauer, c. d., 212.