

Edice a materiály

Projev na I. sjezdu Říšské filmové komory

Joseph Goebbels

Dámy a pánové !

Dovolte mi před popsáním současné situace německého filmu několik vývodů, které se vztahují na umění obecně. Pokud filmový průmysl zastává zásadu, že při řešení našich problémů ve filmu by bylo třeba nejprve jednat a pak filosofovat, tak s ním souhlasím. Ale několik let jednání je již za námi. Natočili jsme filmy a v těchto filmech jsme se pokusili oprávnit nově postavené zásady národně socialistického státu. Jak dalece se to podařilo bych chtěl vyjádřit v mých zkoumáních, které jsem podnikl nikoliv jako pozorovatel umění, ale jako umělecký kritik.

Neměli bychom v budoucnosti právo mluvit o německém filmu, kdybychom neuplatňovali na zákony filmového umění vždy platné obecné zásady umění. Protože tyto zákony jsou věčné. 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 umění; je tím nezbytnější, je na tomto poli probojovat, neboť se u filmové produkce jedná o nejmladší umění a nabízí se tak možnost stanovit zásady, které jsou nezbytné, aby ukázaly filmovým tvůrcům nyní již daný a nabídnutý směr.

Obecné vývody o umění by měly být pak užity na to, co nazýváme film, filmový průmysl a filmové umění.

Umění není nic jiného než tvůrce pocitu. Vychází z pocitu a nikoliv z porozumění, umělec není nic jiného než ten, který dává tomuto pocitu smysl. Odlišuje se od normálních lidí ne tím, že má pocit, ale že má sílu formovat pocity. Nalezne odpověď v srdcích lidí pokud má zázračnou schopnost formovat právě pocity, které se v srdcích lidstva staly živoucími. Umění není samotný život, nýbrž druh vyššího života, zde se obrací na cit a chce lidi v jejich citu spojit a obšťastňovat, což nemá nic společného se zásadou rentability. Rentabilita smí u umění přicházet do úvahy až ve druhé linii, v první linii musí stát čistě umělecký moment. Proto také nesmí být žádáno, aby se jeho materiální vklad bezprostředně a hned zhodnocoval. Myslete na to, že velcí papežové, kteří vybudovali Řím, nesledovali cíl zřídit účelovou budovu, nezamýšleli se tehdy ani v nejmenším, zda se také bude jimi vybudovaný Řím dlouhodobě rentovat, ale měli odvahu otázku rentability nechat stranou. Přece proto na tom, nikoliv hned, ale postupně v průběhu doby, vydělali. Neboť umění se nevyplácí materiálně, ale především ideálně. Nakonec nachází v ideálním i svůj materiální zisk.

Vysoký stupeň idealismu vyžaduje nejen rozeznávat nejvlastnější bytí umění, ale také je důsledně brát v úvahu. Díváme-li se zpět přes staletí a chceme-li čistě materiálně počítat, jakou cenu nyní získal Řím vystavěný papeži, dojdeme k překvapujícímu zjištění, že proto, že při tomto budování byl sledován ideální účel, bylo dosaženo také materiálních cílů. Při vytváření uměleckých děl takových hodnot je třeba mít odvahu uvažovat a jednat přes desetiletí a staletí.

Potud je umění záležitostí, která se také dotýká státu.

Ne, že by se stát musel zabývat jeho bezprostřední produkcí, je to pro něj daleko více otázka

1) Joseph Goebbels: *Rede auf der I. Jahrestagung der Reichsfilmkammer. In: Film und Gesellschaft im Deutschland. Dokumente und Materialien.* Hrsg. Wilfried von Bredow – Rolf Zurek. Hoffman und Campe, Hamburg 1975, s. 181 – 198.

prestiže. Pro kulturní stát je samozřejmé podávat umění ruku péče a podpory. Vždy bylo ve všech státních režimech mravem pěstovat umění a platilo vždy za známku duchovního a duševního zehudnutí historické epochy, když přivedla na denní světlo pouze historické, ale žádné umělecké formy.

Kdysi bývali papežové a králové mecenáši velkých umělců. Poté, co papežové a králové ztratili v tomto ohledu své politické postavení, musí být úkolem států a vlád také na tomto poli zastoupit jejich místo. Není to proto žádné přikázání k dobročinnosti nebo k dávání almužny, když stát musí sebrat odvahu upravovat umění cestu pravidelnými subvencemi. Bylo vždy mravem nezanechávat umělce sobě samotným, ale naopak stát čistě hmotným způsobem zasahoval do produkce uměleckého života, čímž zajišťoval umělcům a uměním hmotné živobytí a umožňoval dosažení jejich ideálních cílů.

To je také vlastní základ toho, proč se národně socialistický stát začal od prvního dne své existence starat s vřelým srdcem o umění. Přitom jsme se vždy vyhýbali bezprostředním zásahům do výrobního procesu, protože jsme byli toho přesvědčení, že umění je ve vlastním slova smyslu věcí umělců a jí musí zůstat. Náš úkol spočíval pouze v tom, odstranit z cesty všechny překážky a zábrany, které stojí v cestě organickému a normálnímu rozvoji uměleckého života.

Umění musí žít podle vlastních zákonů. Má také svou vlastní dynamiku a naplní se podle zákona, dle kterého vzniklo. Proto jsem také záměrně zřídka podával před veřejností zprávu o uměleckém životě v Německu, neboť jsem toho názoru, že je věcí umělců, aby to sami svou vlastní prací dokázali. Omezují se na to, že vstupují do diskuse o uměleckých věcech, která se zabývá problémy, jež se staly neaktuálními, nebo když je naopak zanechán stranou nějaký problém, který představuje skutečnou živoucí součást umění v Německu.

Už více než rok jsem nehovořil před veřejností o otázkách filmu. Ne snad proto, že bych se těmito věcmi už nezabýval. Naopak, snažil jsem se na nespočetných konferencích a diskusích těmito problémům a jejich vlastním zákonitostem přiblížit. Nyní ale přišel čas, kdy by se zase jednou mělo před nejširší veřejností zaujmout stanovisko k těmto problémům, a to nejen před těmi, kteří se toho bezprostředně účastní, ale v nejpravdivějším smyslu slova před ušima a očima národa. Zásadní proměnou, kterou Německo od roku 1933 prošlo, spatřuji v tom, že už není nic ve veřejném životě našeho lidu, co by bezprostředně také lid nezajímalo.

Museli jsme až do roku 1933 zažívat, že se umění začalo stále více izolovat od lidu, ze kterého vlastně muselo žít. To byl vlastní důvod, proč byly prázdné sály kin a divadel. Umění se stalo světu cizím a vzdáleným. Od roku 1933 se toto změnilo. Lidé kteří od 30. ledna 1933 naplňovali schůzovní místnosti a aktivně se účastnili na řešení velkých problémů vnitřní a zahraniční politiky, proudili nyní ze schůzovních místností do divadelních a promítacích sálů. Začal v největším rozsahu růst zájem na zrcadlení politických problémů v žurnalistické a literární oblasti, v oblasti dramatického a filmového umění. Ve stejném okamžiku bylo nezbytné vytyčit cíl a dát nový směr. Nenechal jsem v této době jediný prostředek stranou, abych tohoto cíle, pokud to bylo vůbec v lidských silách, dosáhl a tento směr, pokud se vůbec jevil přípustným, zachoval.

Po čtyřech letech národně socialistické výstavby, kterou máme za sebou také na poli filmového umění, je na čase bilancovat, a sice, chce se mi téměř říci, s jistou bezohledností. Jsem ve šťastné pozici, že nejsem nějak vázán na žádnou stranu či skupinu, které se v oblasti filmu vzájemně potírají a snaží se o vzájemnou nadvládu. Nejsem žádný režisér, žádný producent, žádný výrobce filmů, nýbrž jsem ve vztahu k filmu sice zapáleným, ale přece pořád neutrálním pozorovatelem. Mohu dále jako svoji výhodu uvést, že jsem viděl většinu zahraničních i našich filmů, takže jsem schopný z jisté zásoby vědomostí a zkušeností v těchto věcech vždy pozorného úsudku. Mohlo by mi snad být upřeno, že nerozumím něčemu v umění, ale nikdo mi nemůže přímo upřít, že bych nerozuměl něčemu v lidu. A protože je to právě lid, který se nachází v bezprostředním vztahu k těmto záležitostem umění, a protože právě lidu se dotýká, o čem také v umělecké oblasti mezi sebou vyjednáváme, dovolte mi, abych se ve svých názorech a kritických úvahách pozdvihl, jak už jsem řekl, nad nivelizující postoj člověka, který o umění pouze

uvažuje, a tam také upřímně a svobodně pojednal o věcech, ačkoliv byly s náležitým důrazem projednány ve všech oborových a věcných okruzích; jsem tedy toho názoru, že dobré slovo na správném místě může kolikrát vykonat zázraky.

Když tak zastávám stanovisko, že hlavním úkolem umění nesmí být honba za rentabilitou, je samozřejmé, že obchodník mi právem může položit otázku, odkud se pak film může rentovat; nikdo se nesmí na obchodníka zlobit, že posuzuje film jako obchodník, a když jako vlastník velkého balíku akcií nějaké filmové firmy právem žádá, aby si tento balík akcií, když už nevynáší velké procento zisku, přece jen uchoval rovnováhu, to znamená, aby pro umění, které pro něj představuje pouze obchod, neztrácel rok co rok velké sumy.

Také se vůbec nejedná o otázku, zda by film vynášel peníze, ale v podstatě se jedná o to, *jak* má peníze vynést; pak jsme s obchodníkem zajedno v tom, že film se musí rentovat. Otázka je jen, jak nejúčelněji je možné dojít k rentabilitě (filmu). V tomto ohledu jdou zajisté názory pevně a téměř nesmiřitelně spolu.

Zastával jsem názor, že úkolem umění musí být zmocnit se života, že umění do jisté míry ukazuje přehnaný život a že úkolem umělce musí být chopit se tohoto života v koncentrované formě a formulovat jej. Splnit tento vysoký úkol nemůže být věcí obchodních kapitalistů, filmový kapitalista by pak nebyl filmovým podnikatelem, ale pravděpodobně filmovým tvůrcem. Filmový podnikatel vidí film samozřejmě jako obchodník. Umělec se samozřejmě snaží nesloužit obchodu, ale zmocňovat se života, život podle jemu dané geniální formy tvořit, koncentrovat, zhušťovat a představovat. Tady vzniká disonance a tato disonance musí být nějak řešena, pokud chceme vůbec postoupit dále v oblasti německé tvorby filmů. Všechny ostatní diskuse vlastní problém míjejí. Mluví o věcech, které se v oblasti, na niž se omezily, vůbec nemohou řešit. Tady leží počátek rozkladu, tady leží kořen nemoci, která jako neviditelný jed pohlcuje německý film a hrozí do něj zasít sémě rezignace.

Když jsem vysvětloval, že úkolem umění je držet se života, je samozřejmé, že umělec tvoří život podle sebe, že se nemůže jednat o pouhou fotografii života, ale že život v uměleckém díle představuje do jisté míry odraz života v geniální hlavě. Proto také stojí umělec vůči životu se svrchovanou volností jako laik. Umělec má právo přeformovat život podle svých zásad, názorů a tendencí. A v tom se projevuje jeho pravá uměleckost, že se svým nejnebojácnějším a nejodvážnějším, nepřetržitým a improvizovaným přetvářením života zůstává životu vždy blízko.

To platí také pro historickou látku. Není možné chtít od toho, kdo zobrazuje historii, aby kráčel dějinami jako historik. Historik má za úkol dějiny ukazovat, takové jaké jsou, podle pramenného materiálu, který má k dispozici. Umělec není výlučně odkázán na pramenný materiál. Rád bych řekl, že má právo vniknout intuitivně do dějinných událostí a na základě intuitivního názoru je tvořit. Vždy se ukazovalo, že velký umělec viděl a ukazoval dějinné události ve vyšším smyslu a pravdivěji než historikové. Když například Schillerovo vylíčení třicetileté války ve Valdštejnovi diametrálně protiřečilo tehdejšímu chápání a výzkumu, ukázalo pozdější historické bádání, že nikoliv tehdy historikové, ale básnický génius Schillerův měl pravdu. Nemohu proto chtít od umělce, aby líčil dějinné události v jejich průběhu jako historik. Nemohu od básníka žádat, aby nechával odvíjet dějinné události ve stejném pořadí a se stejnými časovými odstupy, jak to musí činit historik. Umělec má naproti tomu právo, události kvůli uměleckému účinku buď od sebe vzdalovat nebo k sobě přiřazovat. Má kvůli uměleckému účinku to právo, dějinné charaktery zhoršovat, zlepšovat, jedním slovem: zbásňovat. Odtud pochází také to slovo „básník“. Neznačená ve vlastním smyslu nic jiného, než kvůli uměleckému účinku zhušťovat události a osoby, než jak jsou podle své přirozenosti. To není žádná událost vnitřní nepravdivosti, ale událost vyšší pravdy, kterou hledíme nazývat v odborné řeči básnickou pravdou. Ona nepřichází činit historické osobě a historické události násilí, ale spíše historický průběh událostí a zásahy osob přetvářet do událostí uměleckého dojmu a uměleckého účinku. To je pravda ve vyšším smyslu!

S tím osvětlujeme také pokroky na poli básnictví, architektury, dramatického a filmového umě-

ní, vůči nimž si ponecháváme, když jsme nerozpoznali tyto zásadní zákony, jistou rezervu. Již jsem konstatoval, že umělec má právo svět a život předstatovat tak, jak se odehrává v jeho hlavě. A pokud námahou tak dosáhne na svoji dobu přesahujícího výsledku, tzn. netvoří hodnotu pro čas, nýbrž pro věčnost, pak bylo toto právo suverénní. Není-li tomu tak, bylo toto právo troufalosti a troufalost tohoto práva bude pak, také časem, opatřena nejhorším odsudkem, kterou čas může vůbec vyslovit, totiž zapomněním.

Vyslovuji tímto zásadovým vymezením uměleckého pojmu zároveň i rozsudek smrti nad naturalistickým uměním, rozbujelým v Německu před válkou. Mělo sice v jednom momentě pravdu, a to, že umění má za úkol zobrazovat život; nemělo ale pravdu v druhém momentě, podle kterého by umění zobrazovalo život v jeho původní formě. Naopak, umění má povinnost a úkol život přetvářet, překračovat, zhušťovat, zbasňovat a pak představovat. To je forma umělecké rozvahy, jaká si nejen v Německu, nýbrž chválabohu v celém světě pozvolna začíná razit cestu.

Přistupuji tím bezprostředně k použití těchto zásad na filmové umění. Už jsem rovněž konstatoval, že umělecky snaživí kapitáni hospodářství přihlížejí s jistou nelibostí pokusu použít tyto zásadní poznatky uměleckého tvůrčího procesu nyní také na samotné filmové umění. Mají temný a tupý dojem, že při takovém kladení problému by mohli nějakým způsobem přijít zkrátka. Vystupují proti těmto pokusům s heslem, že celá teorie je šedá. Nyní to může být v jistém vztahu i pravda. Ale nemůže být na druhé straně zpochybňováno, že v určitých vývojových fázích historického nebo duchovního nebo duševního procesu je dobrá teorie někdy praktickou věcí pro svět, ve kterém mohou být ze založené teorie vyčteny zákony, podle kterých se má umění řídit a proti kterým se umění proviňovalo. Nemůže být například znalcem literatury zpochybňováno, že Lessingovy „Hamburské dramaturgie“, které založily čistou teorii divadla, a přesto se staly základním a naprosto nevybájeným podnětem pro další vývoj nejen německého, nýbrž i světového divadla. Nadřazenou pozici našeho německého divadla na poli dramatického umění v celém světě je vlastně nutné vést zpět k těmto myšlenkovým pochodům velkého hamburského myslitele, který ve slabém období dramatickopolitického vývoje v Německu podstoupil tu námahu, že v minulém hracím plánu vyčetl v jednotlivostech zákony, jež na jedné straně musely položit základy budoucí dramatické tvorby a na druhé straně postavily na pranýř hříchy současných hracích plánů a jejich tehdejšími přátelům známé odstrašující důsledky. Film dnes stojí přibližně tam, kde stálo německé divadlo, když psal Lessing své „Hamburské dramaturgie“.

Dnes nikdo nebude chtít pochybovat, že tyto teorie byly tehdy pro německé divadlo velmi praktickou věcí a že bez těchto teorií je praktické, opravdové německé divadlo, které stojí životu příkladem, už jednoduše nemyslitelné. Nemá tím být řečeno, že před tím nebylo divadla, že tehdy nebylo básníků a že tehdy nebylo na poli dramatickopolitické tvorby jednotlivých géníů, kteří silou svého geniálního vhledu do věcí, na základě jejich instinktu a nadání jednali tak, jak to Lessing nahlédl později teoreticky. Ale „Hamburské dramaturgie“ nejsou pro génia, nýbrž pro průměrná nadání, která bohužel vždy vytvářejí, a vytvářet vskutku musí, největší část umělecké tvorby. Zásady, které jsou vytvářeny pro filmovou uměleckou tvorbu, také nemají být zamýšleny pro jedinečného génia, který silou vyššího nadání jedná tak, jak je správné, a který má také v případě potřeby suverénní právo postavit se ve vyšším nahlédnutí proti základním pravidlům. Tyto zásady mají platit pro každodenní tvorbu.

Když Lessing stanovil princip jednoty místa, jednání a osob, znamenalo to příkré vyhlášení války v jeho době existujícímu německému a světovému divadlu. Do té doby bylo mravem, že básníci nadhodili konflikt, a když ve třetím, čtvrtém nebo pátém jednání nenalezali žádné východisko, nechali nastoupit nějakou, do té doby neznámou postavu, která konflikt vyřešila. To už nebylo od Lessinga možné. Lessing pevným fixováním jistých zásad učinil přítrž této umělecké pokleslosti a dnes nejenže je drama, které se prohřešuje proti těmto zásadám špatné, ale ví se také, proč je špatné, a je to také možné dotčenému, který chybu dělá, vytknout. Jsem nyní toho přesvědčení, že velmi důkladné a hluboce vážné přemýšlení o principech filmového umění nám postupně také zprostředkuje tato rozhodující poznání, která jsou nutná, abychom přiznali

filmové tvorbě stabilní vývojovou cestu. Dnes stojíme před udivující skutečností, že tu a tam velký tvůrce stvoří ze svého vnitřního pohledu dobrý, vynikající nebo úplně geniální film, a že pak je toto osamělé, jednotlivé dílo náhle vystřídáno řadou těch nejprůměrnějších filmů.

Já vím, jak už bylo řečeno, že jistým filmovým kruhům je zbytečné o tom mluvit. Nerozumějí tomu, a ani tomu nechtějí rozumět. Domnívají se, že se to vše musí ponechat samotnému vývoji. Věří, že to vše přichází samo od sebe, že to musí růst. Jistě, že to musí růst. Nejsem toho mínění, že se nějakému ovoci pomůže rychleji ke zralosti, když se na něm dlouho pracuje. Neznamená to ale, že se má ovoce nechat růst divoce, nýbrž že se o něj musí pečovat. Proto není třeba zasahovat do procesu růstu, ale odstraňovat všechny škodlivé jevy, které by mohly tomuto procesu bránit a vlastnímu procesu růstu tak pomáhat k vývoji. Nesmíme se omezovat na rozpoznávání, že nějaký film je špatný. Musíme také postupně rozpoznávat proč je špatný, a kde leží vlastní příčina jeho nezdaru. V tomto vztahu by se mohli učit moji protivníci v polemice. Přidávám k tomu, že tu a tam mohou i dobře trefit, ale stejně tak je jisté, že vedle toho také tu a tam hrozně chybí. To znamená, že by jim také velice posloužilo pevně stanovit a uznat jisté zákonitosti tohoto procesu, podle kterých by se mohli ve své velké bezvýchodnosti nějak řídit. Když je tu a tam na filmovém poli dosaženo nějakého úspěchu, je tomu však většinou tak, že se tento úspěch právě těm, kteří si jím plní své peněženky přihodil zcela neočekávaně. Vůbec na tento úspěch nevěřili, museli být proto k tomuto úspěchu přemluveni, když ne přímo donuceni. Naproti tomu ty projekty, od kterých si slibovali celé hory kasovních zpráv, utrpěly děsivý neúspěch. Jak bylo řečeno, měli by mi být vlastně vděční, když dnes zasahují do diskuse, která v Německu probíhá, se záměrem dopomoci k jistým zásadovým poznatkům.

Jeden z těchto zásadových poznatků je, že v oblasti filmu nemohou existovat žádné jiné organizační zákony než ve všech ostatních, ve kterých lidé dobývají úspěchy. Když ve všech ostatních oblastech, a sice dnes již vůbec ne v záporné formě, musí být pevně stanoveno, že nikoliv většina lidí, nýbrž jednotlivec dosahuje úspěchu, nemůže tomu být jinak v oblasti filmu. Jinými slovy to znamená: když v oblasti politiky, hospodářství, kultury, básnictví, všeobecného vedení státu a lidu je rozhodující jednotlivec a s tímto rozhodnutím rozhoduje o grémiích většina, pak nemůže v oblasti filmu většina dozorčí rady rozhodovat o úspěchu. To tedy znamená: zúrodňování uměleckých elementů filmu má vycházet od osobností, a protože mluvíme o filmovém *umění*, tyto osobnosti musí být umělci a nikoliv obchodníci. To nemá znamenat, že obchodníci jsou zcela vyloučeni, ale mají hrát, jako ve všech ostatních oblastech veřejného života, poradní, někdy zpomalující, jinak ale služebnou roli. V jiném případě nemáme právo mluvit o filmovém *umění*. Je zcela samořejmé, že umělec směřuje film podle svých vloh směrem k umění. A zde můžeme potvrdit pozoruhodný jev, že kasovní zprávy nikdy neuspokojují do nich vkládané naděje, pokud se předtím uvěřilo, že zaujatými kompromisy je možné těmto kasovním zprávám sloužit. Neboť kompromis je smrt každého velkého výkonu. Kompromis přináší uměleckému životu všechnu strnulost a prázdnotu, kterou dnes s určitým podivem nalézáme u většiny filmů nejen v Německu, ale na celém světě.

Tím se nyní dostávám k tomu, abych promluvil zvláště o problému filmu a hospodářství. Jak víte, říká se o filmovém průmyslu, což tvrdí zlé jazyky, že nejméně 110% filmů má úplně obchodní charakter. Tak daleko jít nechci, ale přece jsem toho názoru, že čistě obchodní tendence utlačovaly a překrývaly umělecký aspekt filmařství tak nebezpečným způsobem, že je možné svrchovaně oprávněně mluvit o filmovém průmyslu jako o filmovém umění. Ponechal bych filmovým podnikatelům právo vstupovat do filmové tvorby na své útraty. To mu nikdy nelze odmítnout, protože pak se neprezentuje jako filmový mecenáš, ale jako obchodník. Pokud by chtěl hrát mecenáše, pak by bylo nutné jej demaskovat. Je obchodník a také obchodníkem chce být. Nepromlouvám mu proto do svědomí, protože je obchodník, ale protože je špatný obchodník. Jsem proto pevného a svatého přesvědčení, že při důsledném sledování mých zásad daleko jistěji dospěje k obchodnímu úspěchu, než je tomu dnes. Jeho balík akcií by se rentoval lépe než dnes. On chce nyní nejen vydělávat peníze, ale jako obchodník chce rozhodovat o tom, jak může

v umění – tedy ne v obchodě, ale na jemu z podstaty cizím poli – vydělávat peníze. Zachoval by se velmi chytře, pokud by si posloužil umělcem jako přítelem a rádcem. Pak není třeba žádného důkazu, že se jako obchodník cítí na tomto poli nejistě. Má hloupý dojem, že mu k posouzení těchto otázek chybí nezbytný aparát. Vidí také rozkol mezi obchodem a uměním. Nemůže také dlouhodobě popírat, že tento rozkol vede k postupnému ochuzení celé filmové tvorby. Neodvažuje se proto také k žádným výpadům, protože ty jsou riskantní a nejisté. Jde ale raději nastoupnou cestou, která nenabízí už žádná nebezpečí. Když vidí, že kdosi měl s čímsi úspěch, je toho přesvědčení, že stačí tento úspěch více nebo méně upraveným způsobem napodobit.

Je ale jen velmi málo výrobců filmů, kteří jsou zároveň znalci umění. Většina připouští, že jsou ekonomové, ostatně z toho nedělají žádnou tajnost, že se na poli umělecké tvorby necítí dobře. A jak to tak u slabších jedinců bývá: když sám neví, co je správné, utíká se k jistotě většiny. Když pak jsou vedle sebe dva, tři nebo deset, vytváří to v součtu řetěz. Vynoří-li se tu a tam u nemohoucích nějaká dobrá idea, je samozřejmě od většiny rozcupována, zbývá vždy jen náhražka. To je důvod, proč chce německý film dělat jen jistojisté věci. Jistojistým rozumí to, s čím už někdo měl nějaký úspěch. Většina samozřejmě není schopna určit, proč ten druhý s tím udělal obchod. Věří, že potřebují jen napodobit milieu a konflikt nebo nalákat k angažmá úspěšného herce, a úspěch je zaručen. Přitom filmový podnikatel není vůbec schopen přijít na stopu pravé příčiny dotčeného filmového úspěchu. A nesmí se divit, když mu vytoužený úspěch zůstává zapovězený. To znamená: ty jistojisté věci ve skutečnosti neexistují. Existuje ale nebezpečí, že se tímto postupem stane každá umělecká myšlenka kýčem. Umělec není vůbec žádán o radu. Je jen prováděcím orgánem. Tváří v tvář umělci se filmový podnikatel snaží přehlušit své vnitřní špatné svědomí tím, že nasadí umělcům vysokou gáži. To ale není to, oč tu jde. Při všech mých diskusích s filmem zaujatými umělci se mi potvrdilo, že jim jde méně o výšku gáže a spíše o dobrou látku. U nich se jedná o to zvládnout dobrou látku a film skutečně přivést na vyšší úroveň.

Tento ekonomický postup má přirozeně pro film neodčinitelné důsledky. Musí mu být zatěžko přijmout čistě umělecký charakter a čistě umělecky založení lidé budou proto jen neradi připraveni ke spolupráci na filmu. Zde leží také řešení hádanky, proč nebylo dosud pro film získáno množství našich velkých tvůrců a hudebníků. Věří totiž, že pokud by se protivili těmto kompromisům, poškozovalo by to jejich uměleckou reputaci.

Budou ode mě žádat, abych jim nejen vypočetl jejich nedostatky, ale také navrhl tyto nedostatky odstranit. Jsem toho názoru, že umělci patří do grémií dozorčích rad velkých filmových firem, která rozhodují o uměleckých otázkách. Tyto myšlenky jsem ve svém konfliktu s filmovým průmyslem vysvětloval. Říká se: to umělec nemůže, umělec je příliš výlučný individualista, aby se mohl zaměstnávat obecnou filmovou produkcí, vyhledává látku, která odpovídá jeho individualitě. Nyní jsem toho názoru, že každý velký člověk je individualista a že podstatou génia je většinou velmi silně vypjatý, osaměle putující individualismus. Ti, co mohou, by museli být vyloučeni z každé praktické práce a jen lidé, kteří nikterak neukazují individualistické rysy mohou být pro práci potřební. Osobně rovněž věřím, že disponuji jistou inteligencí. Proto nemám v žádném případě tu ctižádost, zvládat všechny otázky do podrobností. Jedná se ale o to, že zásady filmového umění nejen vysvětlujeme, ale že jsou také prosazovány; to ale mohou jen lidé, kteří jsou vnitřně filmovým uměním získáni. Ostatně jsem toho názoru: také zde roste člověk se svými vyššími cíli. Máme stejné zkušenosti z berlínského divadla. Když jsem začal s obsazováním míst intendantů berlínských a provinčních divadel, bylo mi oponováno: to umělci neumějí, jsou příliš individualističtí, umějí hrát, ale ne vést divadlo. Úspěch nasvědčoval opaku. Úspěch dokázal, že zde vždy, při důmyslném výběru osob, roste člověk se svými cíli, že umělec se velmi rychle zapracoval do nové a nezvyklé práce a že byl mnohem lepší než správní úředník a čistý obchodník.

Film má samozřejmě právo se ptát: kde zůstává můj obchod, jak se dostanu ke svým procentům, jak se budou moje papíry rentovat? Pruský předseda vlády Göring při jubilejním svátku berlín-

ského Státního divadla zdůraznil velmi správnou větu: „Naše divadlo neběhalo za penězi, proto peníze přišly za námi.“ Rád bych tuto větu použil také na německé filmové umění. Německé filmové umění nadbílá penězům a proto peníze zůstávají upejpavé jako kráska, která se nenechá svést. V okamžiku, kdy se filmové umění po odstavení čistě finančních zájmů rozhodne sloužit čistě uměleckým zájmům, budou mu peníze nadbíhat.

Samozřejmě se zde opět musí položit otázka: kdo ponese riziko za přechodné období? To pone-su já! Když budu přesvědčen, že tento pokus je pojmán vážně a skutečně existuje vážný záměr odstavit dnešní hospodářský provoz filmu a horlivě se věnovat jeho uměleckým požadavkům, jsem připraven převzít riziko pro toto přechodné období. Doufám, že německý film bude v dohledné době sloužit ideálním účelům a že se mu konečně bude moci vzít jeho průmyslový charakter.

Přicházím tím ke čtvrtému problému, který musí být v této souvislosti veřejně vysloven. Je to vztah mezi uměním a politikou. Musím připomenout, dámy a pánové, že v mé řeči v březnu 1933 v Kaiserhofu jsem tento problém už jednou v obecnosti naznačil a že jsem mezitím nelito-val námahy se znovu a znovu tímto problémem zabývat. Ve svých vstupních vývodech jsem učinil pokus uvést v souvislostech umění a historické události. A národní socialismus je historická událost. V těchto prvních vývodech jsem potvrdil právo umělce historické události suverénně přetvářet. S tím je dána nezbytnost ponechávat národnímu socialismu zatím ještě určitou rezervu. Protože národní socialismus je tak nový a tak mladý, že k němu nemáme nutný odstup, který umožňuje, aby takové představování dozrálo. Nejprve musíme dospět k takovému historickému odstupu. Například je možné postavit na scénu Napoleona. Už není člověka, který by se s Napoleonem osobně znal. Známe události jeho života a známe ho z knih, i když si také knihy v jednotlivostech odporují. Absolutní a nepřilíš otřesenou stabilitu není nutné v pojetí těchto historických událostí vytvářet. To znamená, že básník zde může docela dobře spojovat a zaměňovat historické události podle svého náhledu bez toho, že by na veřejnosti nalézal odpor. To neplatí pro národní socialismus, protože aktéři národního socialismu jsou stále ještě tu, lidé, kteří jej přinesli, cítili, chtěli a prožili ještě nejsou mrtví. Národní socialismus ještě nezískal konečnou formu, je to ještě probíhající proces. Také to není ještě historický fenomén v tom smyslu, že by byl stabilizován jako stav, ale ve smyslu, že byl fixován jako metoda. K této metodě nemáme ještě historický odstup. Vidíme tuto metodu, jak se uskutečňuje ve všech oblastech veřejného života. Jsme její aktéři nebo pasivní účastníci. Nemůžeme tak mít vůči národnímu socialismu historický odstup, který by nás stavěl do pozice, kdy bychom jej mohli umělecky formovat. To znamená, že historické události národního socialismu ještě nejsou zralé k uvedení na scénu.

Úplně jinak se to má s duchovním obsahem národního socialismu, s jeho tendencí, chováním, smýšlením a jeho charakterem. Když říkám, že národní socialismus není ještě zralý k uvedení jako historický proces v průběhu, nemá to znamenat, že by národním socialismem požadované a prováděné jednání, jím fixovaný charakter neměl a nesměl vstoupit do německého umění. Obecně se pečuje o věci, které jsou nutné k životu, proto se o nich příliš nemluví, protože jsou ve své nezbytnosti samozřejmé. Například se nestaráme o vzduch, který vdechujeme a vydechujeme, ačkoliv nemůžeme žít ani dvě minuty bez vzduchu. 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.

To tedy znamená, že problémy, se kterými národní socialismus vystoupil, zahrnují dnes celý národ. Jsou problémy, o které my, německí lidé mezi sebou zápasíme, ale také problémy, o kterých si jako národ máme co říci s jinými národy. Jejich vliv ovládá a určuje náš každodenní život.

Tyto problémy obsahují určité myšlení a jednání a ztělesňují se v německém lidu. Problémy, které musí být dnes uměním tvarovány leží proto tak říkajíc na ulici. Jen ty, kteří tyto problémy nechtějí vidět, těžko napadne umělecky se uplatňovat v jiných oblastech.

Nepřál bych si asi umění, které svůj národněsocialistický charakter prokazuje pouze přihlédnutím k národněsocialistickým emblémům a symbolům, ale umění, které vyjádří svůj postoj národněsocialistickým charakterem a zahrnutím národněsocialistických problémů. Tyto problémy proniknou citový život Němců a ostatních národů tím účinněji, čím nenápadněji budou pojednávány. Obecně je jedním z charakteristických rysů účinnosti, že se nikdy neprojevuje jako chtěná. 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 účinná. Ať mi nikdo neříká, že takový postup by byl ke škodě německému umění. Kdybych měl například záměr hodnotit nějaký ruský film, pak bych si za příklad nevzal americkou revue. Když se chci zabývat americkou revue, tak se ohlížím po nějakém takovém filmu. Ruské filmy jsou bolševické, zatímco italské jsou fašistické. Tak je to také ve světě. Když chceme vidět německý film, chceme vidět národněsocialistické filmy. Je to tím zjevnější, čím účinněji se bude film prosazovat. Vůbec nemluvím o beztvarem způsobu a beztendenčním umění. Každé umění má tendenci. Umění má záměr, cíl, směr. Když se říká, že klasikové tvoří výjimku, pak tvrdím, že se jejich tendence již nedá v plném rozsahu rozpoznat, ale určitě existovala. Například nebylo v Německu tendenčnějšího básníka, než byl Schiller. Nikdo nebyl tak odmítán a tak nechápan a pak s tak energickým elánem uveden na jeviště jako Schiller. To by mělo podnítit k přemýšlení.

Nechci tedy mít umění vedle tendence, ale chci tendenci vpravit do velké a vše převyšující formy.

Tím se dostávám k problému látky. Existuje silný dojem, že film není pojednáván jako látka, ale jako vypůjčený objekt. Je samozřejmé, že látka musí být vzata ze života, musí pojednávat o problému, který zasahuje srdce. Setká se s tím větším ohlasem, čím rychleji zareagují srdce širokého publika na problémy naznačené ve filmu. Problémy mohou být samozřejmě vzaty z literatury. Nejde ale o to zneužít velkou literární látku nebo jméno autora tím, že se z obchodních důvodů zkazí. Látka musí být přiměřeně filmu samozřejmě upravena, tzn. musím ji převést z vlastní zákonitosti divadelní hry nebo epické látky do zákonitosti filmu. To účelně neučiní vypůjčovatel, ale umělec. Vypůjčovatel bude vždy nakloněn tomu, nechat při tomto přetváření působit nikoliv umělecké, ale obchodní důvody. Nejedná se ale o žádnou obchodní, nýbrž o uměleckou záležitost. Proto je politováníhodné, když příliš silným zásahem samotným je velká látka postupně ohýbána a zředována. Úsilí filmově a filmově umělecky přetvořit uměleckou látku leží většinou na umělcích, zřídka ale na vlastnících akcí.

S látkou je úzce spojen problém dialogu a scénáře. Scénář v mnoha případech prozrazuje velmi málo o látce, protože průmysl postupně ruiny účinně se jevící knihu nebo rysy obsažené v jedné epoše. Sotva pak zůstává ještě něco než kutálející se koule nebo nějaký jiný tvar. Dialogy, zamýšlené tvrdě, mužsky, blízké skutečnosti, náhle ztrácejí, stávají se nechutnými a jeví se jako zvětralé fráze. Dělá to dojem, že byly vzaty z jakési světu cizí pohádky a nemají nic společného se životem. Lidé se baví a chovají jako nudné marionety.

Luther jednou řekl: „Abychom mohli působit mezi lidem, měli bychom mu koukat na hubu.“ Naučil se svoji řeč u lidu samotného a použil ve svém, pro německý jazyk stěžejním, překladu bible nejeden výraz, o kterém nebyl přesvědčen, že mu bude lidmi porozuměno. Pojednával o problémech, které byly lidu blízké. Bylo by dobré, kdyby naše dialogy o filmu působily podobně a kdyby vypůjčovatelé upustili od toho stavět z obchodních základů nemožné. Stačí si jen jednou představit, jak je životně nepravdivý tento čistě technický a obchodní postup, který už nemá nic společného se životem, jak se věci tímto způsobem neodvíjejí z uměleckých zásad, ale spočívají na čistě obchodních zájmech. [...]

Dámy a pánové! Věřím, že máme v Německu pro filmovou tvorbu základnu, jakou nemají žádné

jiné země. Máme oproti většině evropských zemí stabilní režim. Nemusíme se dnes, jako tvořící lidé, bát, že rozpadem politických a hospodářských vztahů naše dnes narýsované plány zítra pomínou. Máme pevnou záruku, že můžeme plánovat a projektovat s největší velkorysostí bez toho, že bychom se museli bát ztroskotání těchto plánů skrze zásadní změnu vnitřních poměrů. Navíc máme na špičce tohoto státu vedení, které vychází umění se srdečným porozuměním vstříc. Zatímco téměř ve všech liberálních státech, jako i dřívějším Německu, stojí vlády vůči umění v roli policie nebo hasiče, my máme jistotu, že ze strany samotného vedení lidu má německé umění tu nejaktivnější a nejenergičtější účast.

Věřím, že jsem v minulých čtyřech letech dodržoval to, co jsem před Vámi řekl v projevu v březnu 1933, totiž nedozírat na umělce ani v tom nejmenším. Je tomu tak přes všechny plné moci, kterými jsem disponoval, a sice proto, že jsem věřil, že znám zákonitosti uměleckého procesu tak široce, že jsem musel vědět, jak reglementováním a tlakem nemůže být dosaženo žádného vývoje, nýbrž úpadku. Vícekrát jsem sledoval cíl nasadit ve všech oblastech uměleckého života plánovitě účinné síly a ty pak cílevědomě vést a pečovat o ně, aby kdekoliv a kdykoliv nebyl ztracen žádný takový talent: neboť jsem byl přesvědčen, že takové talenty jsou zřídka, že je musím v zájmu moudré státní politiky udržet zdravé, čerstvé a schopné jednání. Věřím, že jsem v těchto čtyřech letech – do roku 1933 jsem neměl, zčásti z nedostatku času, zčásti z nedostatku vnitřního klidu možnost vstoupit do bezprostředních osobních vztahů k umělcům – neponechal jediný prostředek nevyzkoušený, abych tyto vztahy navázal, a to s cílem umělce postupně zvedat v jejich sociálním a společenském postavení a neutralizovat proti nim zaujímané předsudky.

Stejně jako formuje umění lidi, tak formuje politika národy. V přijatém základu není každé velké umění nic jiného než utváření formy ze suroviny jakési masy a já věřím, že proto neexistuje žádné větší umění než to, které nyní tvoří národ z suroviny zmítající se miliónové masy, které tomuto národu dává tvář, kostru, vnitřní uspořádání a které jej umisťuje už ne jako odmyšlený faktor do mezinárodního koncertu světových mocností. Věřím, že politika tak není žádné specifické řemeslo, ale umění formování národů; tím se stýkají oblasti umělců a politiků. Všichni jsou zaujati šlechetnou ctižádostí dát beztvaré a neforemné surovině formu a tvar. V minulých letech jsem neměl vůči umělcům žádnou jinou ctižádost, než stále znovu pozvedávat unavené a rezignující, dodávat jim nové ideály, nové plány a cíle, zajišťovat jim materiální prostředky, aby těchto plánů a cílů dosáhli.

Jsem pevně přesvědčen, že německý lid je umělecký lid. V 19. století jsme obdarovali svět více hudebníky, než celý svět ve všech staletích dohromady. Jsme umělecký lid nejen s uměleckými tanci, které jsou stavěny z hloubi lidu na špičku umělecké aktivity, ale také v cítění, ve spotřebě, v požívání pravých uměleckých a kulturních statků našeho lidu. Věřím, že když se nám podařilo hrát vedoucí roli ve světě ve všech ostatních oblastech uměleckého života, pak se nám podaří také v této oblasti na sebe strhnout duchovní a citovou hegemonii a hrát klíčovou roli. Já vím, že k tomu potřebuji čas a trpělivost, ale také poslušnost. Nenechávám také nikoho na pochybách o tom, že nemíním projevovat umělcům vřelou a nejupřímnější spoluúčast na uměleckých záležitostech kvůli umělcům samým, ale kvůli lidu. Položili jsme si v roce 1933 za cíl znovu pevně a nerozborně spojit uvolněné a porušené vztahy mezi umělcem a lidem. Já věřím, že jsme tím postupně odstranili a vyléčili nemoc, která napadla nervovou soustavu života umění. Jinak by izolace německého umění a lidu postoupila dále a umělci by se stále zakuklovali v bezkrevném a neživotném stanovisku „l'art pour l'art“, takže by dnes nebylo již žádného lidu, který by chtěl něco vědět o umění, a nebylo by už žádného umění, které by bylo schopno nalézat cestu k lidu.

Už jsem řekl, že mi může být oponováno tím, že svazuji záležitost umění jedním údělem. Vyhýbám se tomu, jak jen je to možné. Nic mi není vzdálenějšího, než nařízeními a zákony stěsnat proces růstu umění. Nemůže mi být ale oponováno, že neznám německý lid, neboť jsem byl často s tímto lidem ve styku a že se nám podařilo tomuto lidu otevřít nový svět. My všichni jsme se

svým způsobem spolupřičinili o rozmetání předsudků v politické oblasti, o kterých každý říkal, že odstraněny být nemohou. Jsme nyní v situaci, kdy také v oblasti, jež nás tu zajímá, můžeme rozbourat svět předsudků. To znamená bolesti a nějaká ta zranění. Mnoho lidí se musí přihlásit k novým pohledům, mnoho lidí musí uhnout ze své nastoupené cesty, musí se poohlédnout po nových cílech, po nových metodách. Ale jsem pevně přesvědčen, že když budeme vážně chtít usilovat o tyto cíle a přijmout tyto nové metody, tak že se skutečně staneme pro celý svět příkladnými pionýry skutečně pravého umění. V Lessingovi nám byl dán velký génius divadla, který povznesl německé dramatické umění až na příklad pro celý svět. Jsem nejpevněji přesvědčen, že někde a někdy povstane v Německu muž, který propůjčí také filmu svůj železný a nezměnitelný zákon, a že tyto zákony budou opět znamenat příklad pro staletý vývoj na celém světě.

Já vím, nemáme tak velké šance jako mnohé jiné národy. Chybí nám peníze, které má Amerika se svou lidnatostí a kapitálem. Chybí nám také kalifornské slunce. Musíme si pomoci s málem, ale v takových kritických situacích se vždy prokazuje velká schopnost německého lidu dělat z nouze ctnost. Snad budeme tím neúprosněji donuceni k tomu pojednávat s naší svěbytností, s vlastní zákonitostí německého filmu. Pokud bychom nazývali mohutné prostředky, zářící slunce a ohromné kapitálové možnosti jako naše vlastní, možná bychom pak nebyli tak nakloněni tomu tyto problémy jako praví němečtí mudrlanti promýšlet, prozkoumávat a zkoumat. Možná je to ta ctnost, která nás pozvedla z nouze a možná tím budeme nuceni pojednávat přímo s bytností opravdového a pravého filmového umění, studovat tyto bytnosti, teoreticky je fixovat a pak je také pro celý svět imponující praxí realizovat. Jsem přesvědčen, že zde leží naše moc, zde leží naše síla, zde leží naše šance! Využívat šance – vím, že to neumím sám! Víím, že k tomu potřebuji sílu všech a že musí každý k práci přistupovat s tím největším idealismem – producenti, výrobci, podnikatelé, umělci, režiséři, kameramani, básníci, autoři a hudebníci. Víím, že se musím držet zpátky s důvěrou, neboť lidé nemohou věčně důvěru vydávat, ale jednou musí přijít okamžik, kdy se tato důvěra vyplatí.

Jsem přesvědčen, že pokud nás všechny osloví tyto velké ideály pravdivého a pravého umění, a pokud by se mohlo našemu společnému úsilí podařit překonat jednostranný postoj rentability v německé filmové tvorbě a skutečně opět nechat přijít ke slovu umění jako umění, pak všichni zažijeme zázrak nového filmového vývoje. Už jsem řekl, že je někdy třeba mít v období stagnace odvalu přísným a rozhodným „kapucínským kázáním“ pohnout sterilním vývojem, spustit motor, nechat jej běžet a ani na okamžik váhat, kam se má nyní jet. Dámy a pánové, jsem přesvědčen, že vývoj v německém filmařství povede k novým cílům. Pro filmové umění neplatí žádné jiné zákony než pro každé jiné umění. Jen opravdoví umělci na sebe obrátili oči a uši světa, jen ti přestáli svými nesmrtelnými skutky útok staletí, kteří chápali umění jako vysoké, čestné a zavazující poslání a kteří se upsali umění tělem i duší. Člověk musí znát život, aby jej chtěl formovat.

Umění není lehké. Je neúprosně těžké a někdy ukrutné. Požaduje a spotřebová celého člověka a zahazuje použitého člověka do starého železa; znovu ale přitahuje na sebe nové lidi, aby je opět, nanovo spotřebovalo. Ale těmto lidem zbývá vysoké vědomí toho, že našli v umění velkou a dobrotivou utěšitelku jejich života. Nikdo, kdo sloužil umění po strasti plná a trýznivá léta svého života, by jej nechtěl ve svém životě postrádat; neboť je to jediný element, který mu představoval hodnotu jeho života. A tak věřím, že nemůžeme toto shromáždění, konané poprvé na celém světě uzavřít důstojněji, než když se opět s celým srdcem a z celé duše odevzdáme umění a když mu v pokoře poděkujeme, že žehná našim tvořícím rukám ve velkých hodinách našeho života.

(1937)

Přeložil Petr Štěpánek