

Články

ADOLF HITLER VE FILMECH
O STRANICKÝCH SJEZDECH
A V TÝDENÍCÍCH

Stephan Doležel – Martin Loiperdinger

Karlu Friedrichu Reimersovi k 60. narozeninám

V dobře míněných vzdělávacích filmech se s Hitlerem setkáváme převážně jako s divoce gestikulujícím řečníkem, u kterého se zdá, že ve svých zanícených výbuších ztrácí nad sebou kontrolu. V podivuhodném protikladu k tomuto spíše odpudivému obrazu Hitlera jako známého vzteklouna stojí film Joachima C. Festa *HITLER – JEDNA KARIÉRA* (1977), který byl údajně míněn kriticky, ale rozhodně tak nepůsobil. Fest využívá především filmového materiálu z filmů ze stranických sjezdů od Leni Riefenstahlové a týdeníků z konce třicátých let, který se vyznačuje znamenitou technickou a estetickou kvalitou; oproti tomu vzdělávací filmy vycházejí z raných filmů volební kampaně NSDAP, které byly zčásti natočeny ještě před rokem 1933.

Hitlerova politická „kariéra“ má svou historii a od ní se odvíjí a utváří i jeho mediální kariéra ve filmu. Tato historie má svá zastavení:

1. v proměně reálného obrazu zjevu Hitlerovy osoby, jakož i jeho politického prostředí před uchopením moci a po něm,
2. v proměně organizačních, ekonomických a – v neposlední řadě – technických předpokladů filmové reprodukce a, v těsné souvislosti s tím,
3. v proměně samotných filmových tvůrčích prostředků.

Počátky byly více než skromné. Nejstarší filmový snímek Adolfa Hitlera pochází ze slavnosti pravicově radikálních a národních bojových svazů Bavorska: celých deset týdnů před nezdařeným pokusem o mnichovský puč se Hitler ve zpravodajském filmu *NĚMECKÝ DEN V NORIMBERKU, DNE 2. ZÁŘÍ 1923* (*Der Deutsche Tag in Nürnberg am 2. September 1923*)¹⁾ ještě zdaleka neobjevuje jako vůdce, ale jako velitel jednoho z mnoha uskupení. O pozornost publika se musí dělit se slavnými generály jako je Ludendorff a se známými vůdci sborů dobrovolníků.

1) K filmografickým údajům pro všechny následovně citované filmové zdroje srov. výpůjční katalog: Peter Bucher, *Wochenschauen und Dokumentarfilme im Bundesarchiv-Filmarchiv*. (= Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs, Bd. 8.) Koblenz 1984.

Také v nejstarším dochovaném filmu ze stranických sjezdů NSDAP z roku 1927 ještě nemůže být ani řeči o výrazně rozpoznatelné stylizaci Hitlera do postavy vůdce. Jeho vystupování ve filmu je připravováno úžasně neobratně: dvacet sedm minut trvající němý film není hoden svého pompézního titulu SYMFONIE BOJOVNÉ VŮLE (*Eine Symphonie des Kampfeswillens*). Asi čtvrtina času filmu padne na příjezd téměř bez výjimky nuzně oděných účastníků stranického sjezdu. Tento dlouhý úvod uzavírá ne zrovna inteligentní mezititulek: „Hitler se již dostavil“. První záběr ukazuje Hitlera z velké dálky a sotva rozeznatelného v neuspořádané skupině dosti odlišně oděných mužů. Teprve v následujícím záběru se přiblíží: prostovlasý, v košili SA, jezdeckých kalhotách a vlněných punčochách, na prsou Železný kříž, kterým byl vyznamenán „neznámý posel“ v první světové válce. Čekající útvar SA postává neuspořádaně kolem, bez filmové významové souvislosti. Znovu následují záběry stranických prominentů, mezi nimi: Hitler. Nejednotný oděv účastníků stranického sjezdu a chatrné aranžmá, jakož i nenápaditost vedení kamery a filmový střih ukazují, že NSDAP ještě není s to politicky a filmově technicky vytvořit předpoklady pro působivou filmovou propagandu.

Pro druhý film o stranickém sjezdu – o dva roky později – již bylo zřízeno podle úvodních údajů vedení natáčení, které bylo svěřeno Balduru von Schirachsovi. Čtyři kameramani natáčeli, o „technické provedení“ se postarala renomovaná mnichovská firma Arnold & Richter. Film, který byl se svými osmdesáti šesti minutami značně delší, dopadl přiměřeně profesionálněji, ale ještě nedával tušit filmovou stylizaci Adolfa Hitlera coby stranického vůdce. Pocta mrtvým s Hitlerovým projevem k SA, svěcení praporu s Luitpoldhainem, přijetí defilé SA na hlavním tržišti – tedy záběry rituálů, při kterých Hitlerovi náležela exkluzivní role, nejsou filmově esteticky a dramaturgicky obzvlášť zdůrazněny. Tak jako jeho předchůdce z roku 1927, byl i tento film ze stranického sjezdu roku 1929 zamýšlen pro vlastní klientelu a mimo stranické kruhy se sotva rozšířil.²⁾

Hitlerovým důležitým prostředkem propagandy v boji o volební hlasy před rokem 1933 byl politický projev před publikem, které se zvlášť shromáždilo, aby ho zažilo „live“. Technická média vizuální reprodukce, jako jsou plakáty a fotografie, přitom hrála podřadnou roli. Krátké zvukové filmy, které NSDAP vytvořila během volebního boje roku 1932, jsou pro historiky velmi poučnými prameny ohledně volebního boje a řečnického stylu Adolfa Hitlera před jeho jmenováním říšským kancléřem. Ani ony však před rokem 1933 nenalezly uplatnění, jež by stálo za zmínku: pro propagandu NSDAP v posledních letech Výmarské republiky bylo filmové médium bezvýznamné. Filmy vytvořené ve vlastní režii již neměly na zdrcující volební úspěchy NSDAP valný vliv, protože kromě již přesvědčených nacionálních socialistů sotva našly své diváky.

Produkce stranických filmů byly dost skromné, a tak bylo možné rozšířit filmové snímky Adolfa Hitlera pouze o filmové týdeníky. Aktuální médium filmového týdeníku se již

2) K oběma filmům ze stranického sjezdu NSDAP z let 1927 a 1929 srov. Albrecht Tyrell, III. *Reichsparteitag der NSDAP, 19. – 21. August 1927, Nürnberg*, „Eine Symphonie des Kampfeswillens“. Doprovodná publikace k filmové edici G 122 Institutu pro vědecký film (IWF), Göttingen 1976. Srov. též IV. *Reichsparteitag der NSDAP, Nürnberg 1929*. Doprovodná publikace k filmové edici G 140 IWF, Göttingen 1978.

před první světovou válkou etablovalo v programu kin jako „živé noviny“. Politici, lho-
stejno zda volení nebo korunovaní, byli od začátku oblíbeným námětem kameramanů.
Již před přelomem století první filmoví pionýři v Německu vyhledávali „blízkost císaře“,
nejenom z politických, ale i z komerčních důvodů. Císař Vilém II. byl stokrát zfilmován,
nejprve bratry Lumièrovými a Oskarem Messterem, později především francouzskými
týdeníky společností Gaumont a Pathé, které ovládly trh. Vilém II. je jistým způsobem
první německá filmová hvězda: ještě před vznikem dlouhých hraných filmů a zavedením
systému hvězd existovaly stovky krátkých filmů s aktualitami, které ukazovaly císaře
a lákaly na jeho jméno inzerované v titulku.³⁾

Takřka „náhradním císařem“ byl říšský president von Hindenburg, hvězda filmových
týdeníků Alfreda Hugenberg. Alespoň tak dlouho, dokud se Hugenberg jako super-
ministr v Hitlerově prvním kabinetu mylně domníval, že on sám je vůdcem národa.
Filmové zpravodajství, jímž Hugenbergův Deulig-Woche představil říšskou vládu, vy-
tvořenou 30. 1. 1933, jednoznačně dává přednost Hugenbergovi, zatímco šéf vlády
Hitler je zatlačen do pozadí. Podobně tomu bylo ve filmovém zpravodajství ke „Dni
z Postupimi“, když Hindenburg s Hitlerem 21. 3. 1933 po slavnostní bohoslužbě v po-
sádkovém kostele v Postupimi, v jehož hrobce jsou uloženy ostatky Bedřicha II., zaha-
jovali nově zvolený Říšský sněm. Zvukové týdeníky od Emelky a Ufy dávaly jedno-
značně přednost říšskému presidentovi. Není to jenom v jeho pouhé přítomnosti na
plátně podle počtu a délky záběrů, ale také v konzervativní akcentaci vizuálních a hu-
debních znaků. Zvláštní roli zde hrají slavnostní uniformy z dob císařství, jako jsou ty,
jež mají na sobě Hindenburg, Mackensen a korunní princ Vilém. Hitler, výjimečně
v civilním cutaway, se oproti nim jeví jako opticky nezajímavý. V konzervativně pojí-
maných týdenících se Hitler jako objekt snímání objevoval jen velmi střídmo, což bylo
podobné jako před Hitlerovým uchopením moci. Dokud to šlo, týdeníky se pokoušely
Hitlera ignorovat.

Goebbels si byl této mezery v mediální přítomnosti Hitlera velmi dobře vědom, a proto
podnikl okamžitě po jmenování vůdce říšským kancléřem první velkolepě zamýšlený po-
kus o využití filmového média pro volební propagandu NSDAP. Hitlerův projev v berlín-
ském Sportovním paláci z 10. 2. 1933 nechal Goebbels kvůli nedostatku vlastních od-
borníků natočit týmem zpravodajských kameramanů. Vzhledem ke zkušenostem s jejich
konzervativním postojem to byl odvážný kousek. Kromě toho bylo tenkrát technicky
a dramaturgicky obtížné filmově atraktivně reprodukovat projev v uzavřeném prostoru.
Film, zamýšlený pro propagandistické účely, obsahuje Hitlerovo třiatřicetiminutové
„provolání k německému národu“. Je to nejdelší filmový úsek Hitlerova projevu, který
vůbec existuje. V rozsáhlém „zahřívacím kole“, ze kterého film ukazuje dvanáct minut,
dokázal Goebbels mistrovsky vystupňovat napětí publika, čekajícího ve Sportovním
paláci na Hitlerův příchod. Potom začal Hitler se svým projevem a oficiálně tak zahájil
volební boj NSDAP před novými volbami do Říšského sněmu, které byly stanoveny na
5. března. Hitler vydal heslo „Boj proti marxismu“ a pranýřoval tak KPD, SPD a odbory
jako úhlavní nepřátele „všech slušných Němců“.

3) Srov. Hilmar Hoffmann – Martin Loiperdinger, *Wilhelminisches Kino. Zwischen Kintop, Kunst und Krieg*. In: Hilmar Hoffmann, *100 Jahre Film. Von Lumière bis Spielberg*. Düsseldorf 1994.

Obvykle, i když je na řečníka namířeno vícero kamer, vznikají také záběry do publika, na dekoraci sálu, transparenty a podobně, jež se pak používají nejen jako prostřihy, ale také proto, aby se části projevu mohly nenápadně opticky krátit. Kameramani týdeníků pracovali pro produkční společnosti, které nebyly Hitlerovi příliš nakloněny: nezdá se, že by natáčeli s nadšením. U stříhacího stolu se dá prokázat, že nejpozději v poslední třetině Hitlerova projevu – v jeho rétorickém vrchole – se nedostává synchronních záběrů řečníka i publika. Možná kameramanům došel materiál, možná se při stříhání filmového materiálu báli k Hitlerovu *fortissimu* použít odpovídající obrazy jeho gestikulace a mimiky. V konečném produktu jsou k originálnímu zvuku Hitlerova exaltovaného projevu dodány asynchronní obrazy jen mírně zaujatého publika. Mimo NSDAP a okruh jejích příznivců neměl tento film valný úspěch.⁴⁾

Goebbels očividně začal pochybovat o požadovaném reklamním účinku Hitlerových projevů. Existoval už jenom jeden další pokus o vydatnou prezentaci řečníka Hitlera v kině, totiž v TRIUMFU VŮLE od Leni Riefenstahlové, ale tentokrát s rozsáhlým a dramaturgicky vypilovaným předznamenáním. V týdenících, které si nemohly dovolit časově náročné přípravy, vyznívaly Hitlerovy řečnické výstupy nadále docela stručně.

Kromě „Hitlerova svolání k německému národu“ z února 1933 existují další příklady pro to, že týdeníky s Hitlerem zpočátku příliš vlídně nezacházely. První narozeniny „lidového kancléře“ – 20. 4. 1933 bylo Hitlerovi 44 let – se sotva daly obejít. Hugenbergova Deulig-Woche, podle níž ještě v prosinci 1932 k „nejvýznamnějším osobnostem Evropy“ patřil Hindenburg a nikoliv Hitler, si při tom dovolil překvapující dvojsmyslnost: Po interview s americkým reportérem, který konstatoval, „that there is a new fresh vitality here in Germany under your great leader and chancellor Adolf Hitler, of whom I am a great admirer“, bezprostředně následovaly záběry selat jako upoutávka pro následující zpravodajskou story ze ZOO. Když byl v důsledku zmocňovacího zákona a zrušení Výmarských stran Hugenberg zbaven moci, ztratily ironické narážky tohoto druhu půdu pod nohama.

V té době již Goebbels probral s Leni Riefenstahlovou plán na „film o Hitlerovi“. Že se o tom hovořilo již od 13. května, jak lze vyčíst z Goebbelsových deníků, dnes Leni Riefenstahlová vehementně popírá.⁵⁾

Pověřit takovým projektem právě režiséru, bylo jistě neobvyklé, ale ukázalo se, že to byla vhodná osoba. Jako žena, která nebyla členkou NSDAP, zároveň ale byla protěžována vůdcem osobně, nemusela Leni Riefenstahlová brát žádné ohledy na proporce a rozpory mezi různými částmi strany. Mohla se tak plně soustředit na svůj režijní úkol a využít poskytnuté umělecké svobody, aby – jak řekla – filmově uplatnila otázku „víry“ jakožto podstatu sjezdu strany. Zdánlivě nepolitické nadšení bývalé tanečnice

4) Srov. podrobně modelovou edici IWF: K. F. Reimers a kol., *Hitlers Aufruf an das deutsche Volk vom 10. Februar 1933*. Doprovodná publikace k filmové edici G 126 IWF, Göttingen 1971.

5) Srov. k tomu Riefenstahlové výroky v dokumentárním filmu Ray Müllera MOC OBRAZŮ (Die Macht der Bilder, 1993); k vyvrácení s Goebbelsovými zápisy do deníku a fotografií, která dokazuje jejich hodnověrnost, viz Martin Loiperdinger, „Sieg des Glaubens“ – Ein gelungenes Experiment nationalsozialistischer Filmpropaganda. In: Ulrich Herrmann – Ulrich Nassen (Ed.), *Formative Ästhetik im Nationalsozialismus. Intentionen, Medien und Praxisformen totalitärer ästhetischer Herrschaft und Beherrschung*. Weinheim-Basel 1994, s. 35 – 48.

a představitelky horských filmů pro ideály „síly a krásy“ k tomu nabízelo dobré subjektivní předpoklady. Hitler a Goebbels očividně jasně poznali, že tyto kvality byly pro účinný film důležitější než nesporné nacionálně socialistické smýšlení.

O objektivní předpoklady se NSDAP postarala již sama: scénář byl přepychově vyšňořen, jak jen to bylo možné. Nakonec byl roku 1933 oslaven „Stranický sjezd vítězství“ a v roce 1934 „Říšský stranický sjezd jednoty a síly“. Mezi politickými svátky a rituály Třetí říše byly stranické sjezdy NSDAP bezpochyby nejdůležitějšími veřejnými podniky pro politické sebeutváření národního socialismu. S odpovídající pompézností byly vypraveny norimberské slavnostní přísahy – a to zcela nezávisle na projektu filmu o stranickém sjezdu. Filmům Leni Riefenstahlové o stranických sjezdech jen prospělo nasazení lidí a materiálu, jež bylo mnohem větší než u stranických filmů NSDAP z dob Výmarské republiky. Pro samotné filmové záběry byly vynaloženy dříve nevídané náklady: Pro TRIUMF VŮLE byl Leni Riefenstahlové roku 1934 k dispozici štáb s celkem 170 pracovníky. Mohla si dovolit exponovat 130 tisíc metrů filmu, z nichž po několika měsíční práci vybrala tři tisíce metrů pro střih.

Výprava pro film o stranickém sjezdu VÍTĚZSTVÍ VŮLE v roce 1933 sice ještě nenabývala těchto gigantických rozměrů, ale ve srovnání s podobnými soudobými produkcemi byla stále ještě mimořádná. Riefenstahlová získala dva vynikající kameramany, totiž Seppa Allgeiera a Franze Weihmayra, dobré známé z horských filmů od Arnolda Fancka, kteří se již často osvědčili při složitých záběrech v exteriéru, jakož i Waltera Frentze, který při právě natočeném kajakovém filmu nasbíral užitečné zkušenosti s ruční kamerou.

Celkem bylo během „Vítězného stranického sjezdu“ nasazeno alespoň dvanáct kamer. Čtyři týdeníky byly zastoupeny devíti operátory, ale jen kameramani Riefenstahlové používali doposud nebývalých privilegií, aby hlavního představitele, Adolfa Hitlera působivě zasadili do obrazu. Sepp Allgeier mohl svou kameru kdykoliv postavit po boku vůdce a dokonce směl jet v Hitlerově limuzíně. Hitlera tak bylo možno zabírat z bezprostřední blízkosti, což bylo novum, jež bylo rozhodující pro vytvoření nového filmového stylu, který se brzy měl stát vzorem.

Svou ústřední úlohu spatřovala Leni Riefenstahlová v rytmickém ztvárnění událostí sjezdu strany. To platilo především pro jednotvárné a poněkud únavně působící nástupy. Úspěšný recept jejích stylistických novinek spočíval v tom, že politickému převratu národně socialistického „hnutí“ na plátně propůjčila filmovou dynamiku. Vždyť NSDAP sama sebe spatřovala jako mobilizující sílu národního převratu, který měl vést k „opětovnému rozmachu Německa“. Rozmanitou hrou mezizáběrů, které byly snímány mobilními kamerami, překonala obvyklý strnulý obrazový výřez zpravodajství a docílila nové filmové estetizace a stylizace stranického sjezdu. První film Riefenstahlové o stranickém sjezdu, kterému sám Hitler dal titul VÍTĚZSTVÍ VÍRY, tisk přemrštěně oslavoval jako „filmové oratorium“ a „triumfální obrazovou symfonii“.

Tato exaltovaná hudební přirovnání znějí jako hlášení u královského dvora. Vycházejí ale zřejmě z nejvíce podceňovaného příspěvku filmové hudby, kterou složil a aranžoval Herbert Windt a která vychází zčásti z Richarda Wagnera, částečně z pochodové hudby a dílem z lidových nápěvů. Kvůli výhradám vůči námětu filmu se dnes rádo přehlíží, že VÍTĚZSTVÍ VÍRY skutečně představuje novinku v dějinách německého filmu: Leni Riefenstahlová čerpá z „nového vidění“ a využívá estetických vymožeností avantgardy



1. *Vítězství víry* od Leni Riefenstahlové (1933):

Hitler a štábní šéf SA Ernst Röhm

Foto archiv

dvacátých let pro národně socialistickou filmovou propagandu; nasazuje kameramany, kteří přinášejí bohaté zkušenosti z horských filmů natáčených v reálech a do práce na propagandisticky působivém dokumentárním filmu vnáší takový způsob natáčení, jaký byl vyvinut pro hrané filmy. Režisérka nakonec s ohledem na působivost filmu vytěžíla z událostí stranického sjezdu pomocí prostřihů takové vizuální půvaby, které nebyly ve stylu týdeníků Výmarské republiky možné.

Ze zpětného pohledu, především ve srovnání s TRIUMFEM VŮLE natočeným o rok později, není VÍTĚZSTVÍ VÍRY ještě celistvé. Je vidět, jak režisérka pracuje na tom, aby „svůj“ styl teprve našla: zkouší dramaturgické novinky, zavádí neobvyklé perspektivy kamery, ale zastárlý styl týdeníků zatím nelze zcela setřít. Proto musela Leni Riefenstahlová při střihu sáhnout po naprosto heterogenním materiálu. VÍTĚZSTVÍ VÍRY je nakonec kompilací záběrů z týdeníků, záběrů dodatečně natočených ve studiu a z filmového materiálu, který byl pořízen třemi kameramany, Allgeierem, Weihmayrem a Frentzem.

Také kinematografický vůdcovský obraz Adolfa Hitlera zdaleka není tak jednoznačný jako o rok později v TRIUMFU VŮLE. To však má méně co dělat s technickým vybavením filmu než s politickým rozdělením moci v době „vítězného stranického sjezdu“. Filmově se povýšení Adolfa Hitlera na vůdce zkoušelo vícekrát: Tak např. defilé SA a SS začíná a končí velkým detailem Hitlerovy vodorovně napřažené ruky, takže jeho ruka je do obrazu zasazena jako „symbol požehnání“ – tolik program, který byl k zakoupení u pokladny. Také zahájení kongresu strany je prezentováno jako hold Hitlerovi, kterého Heß oslovuje jako „prvního bojovníka strany“. Ale jako stín stojí vedle Hitlera druhý muž ve státě, Ernst Röhm, štábní šéf SA (obr. 1). Röhm se svými údernými jednotkami a brutálním terorem

dopomohl NSDAP a Hitlerovi k moci, následně důkladně vyčistil politickou krajinu v „novém Německu“ od všech protivníků, zejména od oněch z řad dělnického hnutí. Röhm je při defilé SA, SS a Stahlhelmu vidět za Hitlerem na otevřeném zadním sedadle vůdcovy limuzíny. Přehlídku vykonávají ve dvojici, nikoliv jen Hitler coby samovládce, jako o rok později v TRIUMFU VŮLE. Při nástupu SA v Luitpoldhainu vzdává poctu mrtvým spolu se svým „starým spolubojovníkem“ Ernstem Röhmem, následně si oba podají ruce a Hitler začne se svým projevem k SA.

V TRIUMFU VŮLE se už Röhm neúčastní: 30. 6. nebo 1. 7. 1934 byl na Hitlerův osobní rozkaz zavražděn členy své družiny – Luchino Visconti tyto události zakomponoval do svého hraného filmu SOUMRAK BOHŮ (1969). Krvavá koupel ukončila vnitropolitický boj o moc: Röhm stál v cestě spojení Hitlera s generály říšské armády, usilujícími o válečné přípravy, protože chtěl z SA udělat jakýsi druh lidového vojska „národně socialistické revoluce“.

Parádním kouskem nacionálně socialistického sebepojímání ve filmovém médiu je bezpochyby TRIUMF VŮLE, téměř dvouhodinový opus Leni Riefenstahlové o říšském stranickém sjezdu 1934.⁶⁾ Soustředěná práce kamery, střih a montáž dávají charakteristicky ideálně vyniknout obrysům stranických rituálů. Podstatu děje filmu režisérka vyhradila slavnostnímu nástupu, k němuž před vůdce nastoupil Reichsarbeitsdienst, příslušníci Hitlerjugend, straničtí funkcionáři NSDAP, jakož i příslušníci SA a SS. Defilé v šiku, přísahou věrnosti a svěcením praporu prezentují tyto masové nástupy absolutně podmaněnou poslušnost rozkazu Adolfa Hitlera. Vnitřní jednota a vnější síla, to má být poselství „nového Německa“ – a podle toho také získal norimberský oslavný rituál v roce 1934 titul „Říšský stranický sjezd jednoty a síly“ (obr. 2).

Jako červená nit se filmem táhne přiznání k revizi porážky ve světové válce. Naprosto zřetelné je to v poselství pocty padlým při nástupu pracovní služby. „Dokonale seřazených“ 52 tisíc příslušníků dobrovolné pracovní služby nastoupilo a předvedlo cvičení – při nedostatku zbraní – se svými rýči. Sborová hra reklamuje nárok těchto „vojáků práce“ na opravdový vojenský stav: „Nestáli jsme v zákopech ani v bubnové palbě granátů – a přesto jsme: Vojáci! – Zde stojí mladé mužstvo říše – jako kdysi u Langemarcku, u Tannenbergu, před Lüttichem, před Verdunem...“ Při vyvolávání těchto bitevních míst zazněla melodie Měl jsem kamaráda (*Ich hatt' einen Kameraden*) a poté hlas: „Kamarádi, které rudá fronta a reakce zastřelily,“ – úder na buben – ticho – a odpověď chóru: „Nejste mrtví, žijete – v Německu!“

Tradiční linie německého vojenství tak sahá od císařských vojsk až k úderným skupinám SA-svazů. Boj stále obchází Německo – v první světové válce proti vnějšímu, za Výmarské republiky proti vnitřnímu nepříteli. Vnitřní boj byl vítězně ukončen likvidací dělnického hnutí, revize „Versailleské potupy“ naopak ještě chybí. Proto muži Reichsarbeitsdienstu před publikem demonstrovali svou připravenost získat novou zemi nejen rýčem, ale dobýt ji i zbraní.

6) Srov. podrobně Martin Loiperdinger, *Rituale der Mobilmachung. Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“*. Opladen 1987. Detailní popis filmu lze získat za poplatek prostřednictvím Institutu pro vědecký film (IWF), Göttingen: Martin Loiperdinger, *„Triumph des Willens“*. Protokoll. München 1980.

ILUMINACE

Stephan Doležel – Martin Loiperdinger: Adolf Hitler ve filmech o stranických sjezdech a v týdnech



2. Tři snímky z *Triumfu vůle* od Leni Riefenstahlové (1935)

Foto archiv

Druhou poctu mrtvým ukazuje film při nástupu SA a SS v Luitpoldhainu. Tato scéna je vrcholem dramaturgické konstrukce vůdcovského mýtu. Hitler prochází mlčícím čtverhranným šikem svých „politických vojáků“ k čestnému památníku padlých, zůstává zde chvíli němě stát a znovu vykročí nazpátek. Symbolicky tak přijímá odkaz padlých, aby ho živým předal jako nezvratný rozkaz. Osazenstvo potvrzuje každý vůdcův projev na sjezdu strany trojnásobným „Sieg Heil!“. Ve jménu vzpomínky na ty, kteří padli za Německo, je složena přísaha kdykoliv nasadit vlastní život v zájmu národa, o němž rozhoduje vůdce. Být věrný vůdci je totéž jako být připraven zemřít za Německo. To je, převedeno na společného jmenovatele, politické poselství filmu o stranickém sjezdu TRIUMF VŮLE.

Tento bezohledný vůdcovský princip vyžaduje bezmeznou hodnověrnost vůdce. Přívrženci Adolfa Hitlera musejí mít ke svému vůdci neomezenou důvěru, aby bez výhrad odevzdali vlastní život moci jeho rozkazu. Estetická stylizace a vyvýšení vůdcovské postavy se proto stalo politickou nutností. Tvůrčí prostředky kinematografie, především kamera, osvětlení a střih, jsou ve filmu o stranickém sjezdu plně ve službách obrazové režie národně socialistického kultu vůdce.

Absolutní dominance vůdce nad formacemi strany akcentuje vhodnou volbu stanoviště kamery. Například při nástupu SA a SS si nelze nevšimnout, že Hitler je stále filmován z podhledu a nastoupení přívrženci z nadhledu. Tímto způsobem je vizualizován vůdcovský princip: k vůdci se vzhlíží zdola, straničtí soudruzi jsou nahlíženi a kontrolováni shora.

Filmová režie zřetelně sakralizuje Adolfa Hitlera především při jeho příjezdu do Norimberka, při jeho proslovu k Hitlerjugend a při defilaci na náměstí. Filmová prezentace vůdce coby spasitele pracuje se střídáním slunečního světla a stínu a s proměnami perspektivy, jichž lze dosáhnout rozdílným úhlem pohledu a rozdílnou ohniskovou vzdáleností objektivu.

Na začátku jeho proslovu k Hitlerjugend vrhá střecha tribuny na Hitlera stín. Ke konci jeho projevu ho kamera pomalu obratem objede, takže Hitler stojící stále za mikrofonom zdánlivě sám od sebe vyklouzne ze tmy do sluncem prozářeného prostoru. Kamerou způsobený přechod do světla se uskuteční v momentě, kdy se k mládeži obrací s biblickými slovy: „...neboť jste tělo z našeho těla a krev naší krve.“

Podobného efektu je dosaženo při Hitlerově příjezdu do Norimberka tím, že střídavě projíždí zónami světla a stínu. V protisvětle pronikajících slunečních paprsků je pomocí clon vytvořen kolem Hitlerovy hlavy a hřbetu jeho ruky světelný kruh. Vůdce se objeví ve velkém detailu, ozářený světelnou gloriolou, jež se podobá svatozáři. Hitlerova póza – stojí vzpřímeně ve svém otevřeném mercedesu, zdviženou pravou paží, dlaň směřující kupředu – posiluje dojem, že kamera naprosto vědomě navazuje na křesťanskou ikonografii spasitele. Při přehlídce na náměstí je Hitlerova napřažená paže zabírána teleobjektivem šikmo zdola tak, jako by muži SA a SS pochodovali pod vůdcovou zdviženou paží. Hitler nad nimi drží svou ruku jako ochranný štít. Z tohoto zorného úhlu se póza, s níž Hitler přehlídku vykonává, stává ve filmu požehnáním, jež uděluje „svým“ mužům. Díky této filmové idealizaci se Hitler jeví jako politický mesiáš národa.

Tento způsob sakrální oslavy, jak je vizualizována ve stranickém filmu TRIUMF VŮLE, působí dnes možná podivně. Tenkrát však měla reálný podklad ve skutečnosti, že Hitlerova osoba se rovnala neomezené politické moci: vůdce ztělesňoval fašistickou státní moc, protože Adolf Hitler skutečně ovládal státní moc. Nehledě na jeho nenapadnutelnou pozici v čele státostrany a vlády je Hitler v září 1934 *de facto* také „nejvyšším soudcem“, což bylo během sjezdu strany několikrát zmiňováno v narážkách na vraždy z 30. června. Kromě toho je Hitler od smrti říšského presidenta von Hindenburga, 2. srpna, ještě i hlavou státu a vrchním velitelem vojska, které je nyní přísahou zavázáno jen jemu osobně.

TRIUMF VŮLE je v dějinách audiovizuální masové komunikace jedinečný případ: Adolf Hitler je jediným politikem dvacátého století, který v celovečerním zfilmování své vlastní politické legendy sám hraje hlavní roli. Na plátně vidíme výsledek Hitlerem posvěceného rozdělení práce mezi režii stranického sjezdu a režii filmu. Opus od Leni Riefenstahlové,



3. Hitlerovo svolání k německému národu
(10. února 1933)

Foto archiv

jako autentický filmový dokument veřejné sebeinscenace vůdce, jednoznačně je a zůstane filmem o Hitlerovi. Filmová verze stranického sjezdu přinášela do kin každoroční vrchol vůdcovského kultu. Milionovému publiku je předkládána k napodobení norimberská hra o poslušnosti a plnění povinností – žádná dekorace moci, žádná estetická fasáda, která má oklamat diváky, nýbrž naprosto srozumitelná duševní mobilizace na plátně. Pro zpravodajské pojednání národně socialistických slavností stanovil TRIUMF VŮLE zcela nová měřítka. V květnu 1935, tedy několik týdnů po původním uvedení, založil Hans Weidemann, referent

pro týdeníky v Goebbelsově ministerstvu propagandy, německou filmovou a zpravodajskou kancelář, aby tak zglajchšaltoval čtyři soukromé týdeníky – Ufa, Deulig, Bavaria a Fox. Propagandisticky důležité příspěvky do zpravodajství se nyní připravovaly předem a uplatňovaly se ve všech německých týdenících zároveň. Koncem listopadu to tak bylo např. s reklamou na zimní pomoc a s příspěvkem označeným titulkem „Protiletická obrana je nutná“. V březnu 1937 říšská vláda zakoupila společnost Ufa a v týdeníku Ufa pak skončily i ostatní týdeníky. Přesně na začátku války Goebbels dosáhl svého cíle – totiž jednotného týdeníku pod svou osobní kontrolou. Říšskému zvukovému týdeníku Ufa připadl monopol na týdeníky a uzavřený kontrolní systém se od přidělení filmového materiálu až po obrazovou a textovou cenzuru zaručoval, že Ufa-Wochenschau (od léta 1940 pod jménem Deutsche Wochenschau) šířil pouze to, co bylo vhodné a povolené.

Z nejdůležitějších týdeníků předválečné doby jako byly Deulig a Ufa se nedochovalo více než jedna třetina vydání. Přestože se dá odhadnout, že Hitler vystupoval přibližně v každém třetím vydání týdeníku. Týdeníky se připojovaly k osobnímu kultu kolem vůdce jen velmi váhavě. Nicméně koncem roku 1933 společnost Deulig představovala Badenweilerský pochod jako „nejoblíbenější vůdcův pochod“. Nahlédneme-li do roku 1934, zjistíme, že z osmi filmových zpravodajství Ufy byla již jen tři bez vůdce. Od roku 1935 patřilo ke kánonu zpravodajských rituálů přivítání nového roku, které pořádal Adolf Hitler jako hlava státu pro diplomatický sbor. Před svým novoročním příspěvkem roku 1935 nechala Ufa při černém blanku zaznít fanfáry. Začátek roku 1936 zahájila Ufa nadšeným davem před říšským kancléřstvím: „První pozdrav vůdci!“; o rok později recitačním sborem příslušníků říšské dráhy: „Děkujeme ti!“ V lednu 1938 se ohlédnutí za pěti lety Třetí říše stalo přehlídkou zásluh, za které je třeba vděčit samotnému vůdci.

7) Srov. Martin Loiperdinger – Klaus Schönekäs, *Krieg im Frieden. Die UFA-Wochenschau in den dreißigen Jahren*. In: Witich Roßmann – Joachim Schmitt-Sasse (Ed.), *AchtungFertigLos. Vorkrieg 1935 – 1939*. Berlin 1989, s. 101 – 103.

Státní akty a stranické ceremonie v každoročně se opakujícím cyklu byly pevnou součástí týdeníkových zpravodajství. Hitler, neustále v centru dění, se objevoval v roli vůdce lidstva a velekněze. Májové slavnosti, přehlídky, pokládání věnců v pamětní den hrdinů, impozantní pocta padlým při hitlerovském puči 9. 11. 1923 u mnichovské Feldhernhalle, poděkování za úrodu na Bückenbergu a v neposlední řadě dny říšského stranického sjezdu pravidelně poskytovaly příležitost uvádět v kině mistra ceremonií Adolfa Hitlera. V polovině třicátých let byly rituály, jakož i jejich filmové ztvárnění, inscenovány již tak stereotypně, že je velice obtížné

datovat záběry, které ve filmových archivech nacházíme bez jednoznačných úvodních údajů. Do této kategorie patří i každoroční návštěvy berlínské výstavy automobilů a stále znovu se opakující otevírání nových úseků dálnic.

K vzácným příležitostem, které prolamovaly tento na čase zdánlivě nezávislý svět rituálů, patřily příležitostné zprávy o Hitlerově návštěvě slavnostních her v Bayreuthu. Ale ani zde Hitler nepůsobil nikdy soukromě. Neexistovala žádná první dáma, žádná Hitlerova rodina a jen zřídkavé byly výstupy s náhradními rodinami, jako byli manželé Goebbelsovi s jejich dětmi. Naproti tomu amatérské barevné filmy s Evou Braunovou otevíraly úplně jiný, intimní svět kolem Hitlera, ke kterému týdeníky neměly přístup. Oficiální zpráva s Hitlerem a jeho fenou Blondi ze září 1943 byla spíše kuriózní raritou.

Hitlerovy výstupy v týdenících se zpravidla konaly v uniformovaném světě mužů. Pokud se vůdce na plátně setkával se ženami, byly to ženy, které oděny do kroje reprezentovaly typ „ženy z lidu“. Obzvláště nápadná je v této souvislosti opět sekvence z TRIUMFU VŮLE Leni Riefenstahlové: záběry, v nichž Hitler třese rukou ženám z krojovaných skupin v pololocích, se střídají s detaily a velkými detaily žen, které si jazykem zvlhčují rty nebo ustrnou při pohledu do očí. Psychologové se kloní k interpretaci zvlhčování rtů jako „agitačního chování“. Při analýze ve střížně vznikají pochyby, zda záběry vůbec vznikly v souvislosti, již stříh sugeruje. Pro interpretaci je nakonec rozhodující poselství, které má sled stříhů zprostředkovat: ženy horují pro vůdce. To, co TRIUMF VŮLE trapným způsobem explicitně zobrazuje stříhem, je později implicitně přítomno v nesčíslných, méně spektakulárních stříhových sekvencích Hitlera na jedné straně a nadšených žen na straně druhé. Zejména ve zpravodajstvích o anšlusu Rakouska, či ve zvukových týdenících Ufy z března téhož roku, jež byly vydány ke státní návštěvě Hitlera v Itálii.

V týdenících z předválečné doby zauímají šoty s Hitlerem v pořadí příspěvků takřka vždy prominentní místo (obr. 3). Buď tvoří úvod k vydání týdeníku, nebo, a to je častější, závěrečný příspěvek. Příležitostně se vůdce objevuje hned v několika příspěvcích a obsadí dvě nebo dokonce tři poslední pozice týdeníku. Jen velmi málo vydání týdeníků



4. Zvukový týdeník Ufa č. 451
k Hitlerovým 50. narozeninám (1939):
Hitler a Himmler
Foto archiv



5. *Deutsche Wochenschau* č. 512 (červen 1940):
Hitler po hlášení o kapitulaci Francie
Foto archiv

zůstává zcela vyhrazeno obrazu vůdce: k nim patří např. zvukový týdeník Ufa z konce března 1938 k anšlusu Rakouska, či zvukový týdeník Ufy z téhož roku ke státní návštěvě Hitlera v Itálii.

Významné je především slavnostní vydání zvukového týdeníku Ufy k Hitlerovým padesátým narozeninám z roku 1939 (obr. 4).⁸⁾ Dvacet minut trvající týdeník začíná zdobením domů a výkladních skříní a ukazuje předávání dárků. Dokonce Hitlerovy narozeniny se slaví, taková je dikce kamery, jako státní akt. Vůdce, jenž rozhodně není uvolněný, si dopřeje ranní zastaveníčko, pozdraví se se způsobnými Goebbelsovými dětmi a přijme

krojované skupiny ze „všech koutů říše“. Po těchto rituálech, které zprostředkují určitou náladu, jde Ufa rovnou k věci: po vpádu do Československa a krátce před vrcholící krizí v Polsku signalizuje toto vydání týdeníku rozhodující obrat – Hitler se stává „největším vojevůdcem všech dob“. Důraz filmového ztvárnění není kladen na přípravy, zastavení a ovace, nýbrž na monstrózní prezentaci vojenského divadla, totiž na doposud největší vojenskou přehlídku Třetí říše. Týdeník Ufa čtyři minuty ukazuje Hitlerův průjezd kolem vojenských oddílů, nastoupených podél Via triumphalis, nové berlínské východozápadní osy; osm a půl minuty pak předvádí pochod oddílů před jejich nejvyšším velitelem. Zvuková mixáž a obrazový střih jsou vzájemně mistrovsky sladěny: jásot diváků zaznívá dramaturgicky efektně při Hitlerově průjezdu Brandenburskou branou, majestátní akordy provázejí Hitlera k čestné tribuně a zmlknou přesně v okamžiku, kdy zaujme své místo. Protože Ufa byla na toto narozeninové vydání pyšná, věnovala mu slavnostní článek, z něhož se dá usuzovat na neobvyklé náklady. Jenom pro vojenské záběry bylo nasazeno dvánáct kameramanů na doprovodných vozidlech, na plošinách omnibusů, na střeších veřejných budov, dokonce na Brandenburské bráně a Vítězném sloupu. Ze šesti hodin exponovaného filmového materiálu bylo použito dvacet minut – tento poměr natáčení 1:18 sice ještě zdaleka nedosahuje neuvěřitelného poměru 1:40 jako u TRIUMFU VŮLE, ale v oblasti aktuální týdeníkové produkce je ojedinělý. Peníze v tomto případě nehrály žádnou roli, protože Ufa již byla ve vlastnictví státu a oslavovat hlavu státu bylo jejím úkolem. S počátkem druhé světové války byl stereotypní kánon vůdcovských obrazů v týdenících rozšířen o některé nové rituály; patřily k nim především Hitlerovy návštěvy fronty. Pozorován nadšenými mladými vojáky, vždy v korektní uniformě, prohlíží nejmodernější válečný stroj, propůjčuje řád a demonstruje účast na osudu válečných invalidů. Během války týdeník velmi zřídka ukazoval výstupy, které by nebyly inscenovány pro kameru. Patřil k nim Hitlerův takzvaný tanec radosti z *Deutsche Wochenschau* z konce

8) Srov. edici Institutu pro vědecký film: Friedrich Terveen, *Ufa-Tonwoche Nr. 451/1939 – Hitlers 50. Geburtstag*. Göttingen 1960.



6. *Deutsche Wochenschau* č. 754 (březen 1945)

Foto archiv



7. *Deutsche Wochenschau* č. 755 (konec března 1945)

Foto archiv

června 1940, když se dozvěděl o kapitulaci Francie (obr. 5). Walter Frentz, jenž byl během války jako zpravodajský kameraman neustále v Hitlerově blízkosti, se od vojenského posla zavčas dozvěděl, že na cestě k Hitlerovi je důležitá zpráva. Díky tomu mohl diktátora natočit ve chvíli, kdy zprávu obdržel. Týdeník tuto událost integroval ve významové souvislosti. Ukazuje Hitlera a Göringa při rozhovoru, potom štáb Hitlerových spolupracovníků, na konci znovu Göringa s Hitlerem. Tato souvislost byla vytvořena teprve ve střížně. Na začátku a na konci celého šotu má Hitler na sobě dlouhé kalhoty od uniformy, uprostřed má ale jezdecké kalhoty a holínky. Zejména díky zvukové stopě publikum vnímalo tyto kombinované záběry jako naprosto souvislé. Když komentátor oznamoval vojenské porady, diváci zároveň slyšeli hudební leitmotivy, které jim byly známy z příspěvků o bojovém nasazení. To, co bylo ve skutečnosti uměle vytvořeno, se tak stalo hodnověrným.

Kameramani, kteří byli ve válce nasazeni jako „filmoví zpravodajové“ u takzvaných propagandistických rot, stále znovu opakují, že při své filmové práci na frontě nemuseli dodržovat téměř žádné předpisy. Co se ale týkalo filmových záběrů Hitlera samotného, bylo tomu nejpozději od poloviny roku 1941 jinak. Nejnovější neurologické výzkumy, z nichž v Institutu pro vědecký film v Göttingen vznikl výzkumný film, ukázaly, že Hitler od roku 1941 jevil známky pokročilého Parkinsonova syndromu, s typickými anomáliemi držení těla, především s výrazným třesem rukou, takzvaným klidovým tremorem.⁹⁾ Walter Frentz jako kameraman ve vůdcově hlavním stanu měl na starosti umístit kameru vždy tak, aby se tyto symptomy nezdůrazňovaly (obr. 6). Potlačení ostatních nežádoucích detailů pak už bylo dílem cenzury zpravodajských filmů v Berlíně. Teprve ve zmatku posledních týdnů války tento kontrolní systém očividně správně nefungoval (obr. 7).

Podle vůle Goebbelsova ministerstva měl Hitler, viditelně poznamenán průběhem války a svou nemocí, v týdeníku motivovat k poslednímu nasazení za „konečné vítězství“, které se posunulo do nedohledna.¹⁰⁾ S pomocí komentátora a obratné kamery sugeruje Hitlerův poslední výstup pro zpravodajskou kameru, že mu hitlerovští hoši vyprávějí válečné zážitky a ubezpečují ho o statečnosti Hitlerjugend a o její víře v „konečné vítězství“. Při detailním prohlížení filmu ve strážně lze rozeznat, že ve skutečnosti nehovořili k Hitlerovi, ale na kameru, navíc před jiným pozadím, jindy a před jiným týmem kameramanů. Týdeníky se v počátcích Třetí říše teprve pomalu a zdráhavě učily, co *Deutsche Wochenschau* na jejím konci ovládla perfektně – totiž technické manipulaci obrazů. Vzhledem k beznadějně vojenské situaci je však vyloučeno, že se tímto způsobem dařilo manipulovat také diváky.

Přeložila Yveta Blovská

Přeloženo z německého originálu:

Stephan Doležel – Martin Loiperdinger, *Adolf Hitler in Parteitagfilm und Wochenschau*.

In: Martin Loiperdinger, Rudolf Herz, Ulrich Pohlmann (Ed.),

Führerbilder. Hitler, Mussolini, Roosevelt, Stalin in Fotografie und Film.

Piper Verlag, München 1995, s. 77 – 100.

Copyright © Piper Verlag GmbH, München, 1995

Citované filmy:

Hitler – jedna kariéra (Hitler – eine Karriere; Joachim C. Fest, 1977), *Moc obrazů* (Die Macht der Bilder; Ray Müller, 1993), *Soumrak bohů* (La caduta degli dei – Götterdämmerung – The Damned; Luchino Visconti, 1969), *Triumf vůle* (Triumph des Willens; Leni Riefenstahlová, 1935), *Vítězství víry* (Sieg des Glaubens; Leni Riefenstahlová, 1933).

9) Srov. Ellen Gibbels, *Hitlers Parkinson-Syndrom – Eine Analyse von Aufnahmen der Deutschen Wochenschau aus den Jahren 1940 – 1945*. Video-Produktion des Instituts für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen 1992, 42 min., signatura IWF-G 254. Viz také Ellen Gibbels, *Hitlers Nervenkrankheit. – Eine neurologisch-psychiatrische Studie*. „Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte“ 42, 1994, č. 2.

10) Srov. edici Institutu pro vědecký film: Dietmar Watekamp, *Die Deutsche Wochenschau* č. 755/10/1945. Göttingen 1977.